

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, Giovanni Fontana, Louis Forestier, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Gisella Maiello, Stella Mangiapane, Marilia Marchetti, Marco Modenesi, Liana Nissim, Novella Novelli, Rosa Maria Palermo, Manuela Raccanello, Danielle Risterucci-Roudnicky, 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 XXV, n. 58 – 2020

Codice ISBN: 9798650340416

ISSN (Paris): 1128-7047

Per abbonamenti scrivere a:

el doctorsax@gmail.com

costo per fascicolo 12 €
per 4 numeri 36 €

per gli abbonati i *Quaderni di Bérénice* possono essere acquistati con uno sconto del 50%

consultare:

www.el doctorsax.blogspot.com
www.review-berenice.com

BÉRÉNICÉ

Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da **Gabriel-Aldo Bertozzi e Gabriella Giansante**

N. S.⁴, anno 25, n. 58 – 2020

ISSN (Paris): 1128-7047

SOMMARIO

<i>Passaporto</i>	5
Elisabetta Dimauro	<i>Epos, storia e sostenibilità: da Laerte a Socrate</i>9
Gabriella Giansante	<i>Simultaneità. “Figlia di molti padri”</i>25
Gabriella Giansante	<i>Poesia Sonora. Il ritmo e l'azione</i>35

<i>Sezione “Mythocritique”</i> (diretta da PIERRE BRUNEL e JOSÉ MANUEL LOSADA)	
Patrizio Domenicucci	<i>La resa figurativa della rappresentazione ovidiana delle Metamorfosi</i>57
Francesco Berardi	<i>Ovidio, Leopardi e l'arte di dipingere con le parole</i>73
Michele Bevilacqua	<i>La Kahina ou le mythe de la Magrèbine</i>91

<i>Sezione “Lingua francese”</i> (diretta da GRAZIANO BENELLI)	
Sabrina Aulitto	<i>Terminologia della pratica assicurativa</i>105
Catia Nannoni	<i>Racconti di sogno nelle novelle di Maupassant</i>117

<i>Sezione “Recensioni”</i> (diretta da CAROLINA DIGLIO)129	
Antonio Leo, <i>Esthétique et éthique de la brièveté dans les créations contemporaines</i> par Moussa Coulibaly – Claudia Mignola, «Hector Malot, l'écrivain instituteur». Cahiers Robinson – Sergio Piscopo, <i>AA.VV., Un romanzo francese per l'Italia 2001-2017. Pagine per Matteo Majorano</i>	

<i>Sezione “Inediti & attualità”</i>151	
<i>Arcanos del deseo – Codice per l'immortalità – La città che parla – Nuovi archivi del Futurismo – Sessualità e consapevolezza. Il trattamento del disturbo del desiderio sessuale – Le figlie di Sherazade – Psychiatrie, culture et politique</i>	

<i>Sezione “Iconografia”</i>147	
Immagini mitiche di Bérénice – Roland Sabatier, <i>Œuvres de cinéma 1963-2013</i>	

Graziano Benelli, <i>Ricordo di Giovanni Bogliolo</i>155	
--	--

Illustrazione di copertina:

Albert DuPONT, *La voie du cœur*, 2018

Illustrazione della IV di copertina:

Angelus Novus (Angelo Merante)

Graphic event, 2014

Digital INI photopainting

PASSAPORTO

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 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, Rimbaud, Apollinaire, Jarry, Roussel, De Ghelderode per citarne solo alcuni.

Importanti escursioni letterarie e artistiche poi 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 (Lettrismo e Inismo), sovente accompagnati da inediti.

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*, *Simbolismo e Naturalismo*, *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 semiologia, 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. In inglese figurano sempre tutti gli *abstract* dei vari contributi.

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

Le principali caratteristiche della rivista risultano pertanto:

Online (presenza di indici e testi): www.review-berenice.com

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. Oppure richiederle scrivendo al seguente indirizzo e-mail: inigaby@gmail.com (disponibili attualmente solo in francese).

Bérénice

è iscritta al CRIC (Coordinamento Riviste Italiane di Cultura),
è presente nelle fiere nazionali e internazionali delle riviste,
è accompagnata dalla collana “Quaderni di *Bérénice*” giunta nel maggio 2020 al 14° volume.

Bérénice ha pubblicato pure articoli dedicati a se stessa (*selfBérénice*).
Per questi si rimanda ai seguenti titoli:

Bérénice come la Fenice di Gabriel-Aldo Bertozzi (marzo 1993),

Il nome di Bérénice di Gabriel-Aldo Bertozzi (marzo 1993),

Bérénice. Gli Anni Ottanta e oltre di Laura Caronna (marzo 1993).

La prima serie (nn. 1-8) e la seconda serie (nn. 9-33), sono entrambe dette “serie bianca”. Con la nuova serie (N. S.), “serie nera”, la numerazione ricomincia da 1 per giungere al numero 58. Si precisa che numeri in apice posti di seguito all’indicazione della nuova serie (es.: N. S.², N. S.³, ecc.) stanno a significare che quest’ultima ha subito piccoli cambiamenti soprattutto nella gestione editoriale.

Il numero doppio (56-57) del dicembre 2019 ha pubblicato l’indice dei collaboratori 1980-2009.

EPOS, STORIA E SOSTENIBILITÀ: DA LAERTE A SOCRATE

di ELISABETTA DIMAURO

In the Odyssey, the character of Laertes represents a model of land management based on rational criteria and a sustainable agricultural practice. A profound change in the mental attitude is represented by the character of Iscomachus's father in Xenophon's Oeconomicus. Socrates in fact ironizes on the love for agriculture of this character, devoted exclusively to operations of land speculation, aimed at enrichment in money.

All'interno della fondamentale bipolarità della forma mentale greca, in cui coesistono da un lato una ben nota capacità mitopoietica ed etopoietica, e dall'altro una consapevolezza del fondo realistico dell'esistenza umana e dei rapporti sociopolitici, regolati da necessità e moventi di natura esclusivamente economica¹, è possibile focalizzare una scansione evolutiva. Si individua una progressiva apertura verso l'attenuazione della coloritura – o meglio sarebbe dire copertura – etica dei fatti attinenti alla sfera dell'economia. Un processo, che come

¹ Sul tema, fondamentali i lavori di D. Musti. Cf., in particolare, *L'economia in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1981; *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari, Laterza, 1990², pp. 6 ss.; *Introduzione* a A. di Giamblico, *La pace e il benessere. Idee sull'economia, la società, la morale*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 5-56. Cf. U. Bultrighini, *Racconto di un maestro. Domenico Musti (1934-2010)*, *Sileno* 1-2, 2012, pp. 325-350; Id., *Elementi di dinamica nell'economia greca tra VI e IV secolo. L'eccezione e la regola*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 7 ss. («Sul piano delle forme mentali, è possibile intravedere una consapevolezza negli antichi, certo non sbandierata, ma non per questo inesistente, della realtà economica, del suo grado di sviluppo e del suo ruolo autonomo», p. 8).

cercheremo di illustrare in questa sede, culmina in qualche modo con la visione disincantata espressa dall'ironia socratica in Senofonte. È un'ironia che è resa possibile, di fatto, da una lucida constatazione della crescita e della complessità dell'economia greca tra V e IV secolo a. C.; ma nella fase iniziale di questo processo, a livello del primo grande prodotto poetico del mondo greco (e dunque alle radici della cultura occidentale), che sono i poemi omerici, si colgono riferimenti ad una visione diversa dell'economia, e dell'economia agraria nella fattispecie, che ci suggeriscono anche una gestione e una sensibilità nei Greci di età arcaica, che oggi definiremmo ispirati a criteri di sostenibilità.

1. I poemi omerici descrivono l'epoca della guerra di Troia e del ventennio successivo: in generale, il XII secolo a. C., l'età micenea. Ma l'*Illiade* e l'*Odissea* proiettano su questo mondo le condizioni dell'epoca della definitiva composizione dei poemi, ossia l'VIII secolo². Siamo nel momento della definitiva uscita dai cosiddetti secoli bui, che seguono al declino del mondo miceneo e sono caratterizzati da crisi, da pressione demografica e da stagnazione economica; e per quanto riguarda l'utilizzo delle risorse naturali, da un ritorno complessivo alla pastorizia. Il quadro cambia nella fase finale dei *Dark Ages*, quando è messa in gioco la necessità di un ricorso più efficace e sostenibile alle risorse naturali per far fronte a una crisi generalizzata.

La scelta di un'agricoltura diversa è testimoniata nel XXIV libro dell'*Odissea*. Ai vv. 205 ss., dopo la strage dei Proci, Odisseo dalla reggia si reca nella tenuta di Laerte, e la narrazione è incentrata sull'episodio del riconoscimento tra il padre e il figlio, creduto morto e rientrato ad Itaca dopo vent'anni. Laerte aveva da tempo lasciato la reggia infestata dai pretendenti di Penelope, i Proci, e si era trasferito nella sua tenuta agricola. L'elemento funzionale agli sviluppi narrativi, in questo episodio del poema, è unicamente il momento emozionale

² D. Musti, *Storia greca*, Op. cit., pp. 85, 105 ss., 111 ss.

del riconoscimento tra Odisseo e Laerte: tuttavia Omero (o a chiunque si debba l'elaborazione compiuta di questi versi) arricchisce il racconto di dettagli interessanti, che riguardano specificamente le condizioni materiali e lavorative di Laerte. Ne scaturisce una sorta di prototipo, a conferma dell'esistenza, a livello di alto arcaismo, di una classe di agricoltori che introduce un approccio alla coltivazione della terra nuovo rispetto all'epoca precedente, e rispetto anche, in generale, all'età micenea. Di fatto, entra sulla scena della storia del mondo greco una innovativa azione di sfruttamento razionale del suolo.

Omero scriveva poesia, non storia, ma nemmeno agronomia: tuttavia qui descrive una (nuova) tipologia di agricoltori, in quanto tali disprezzati dagli esponenti delle aristocrazie fondiarie che sfruttavano i vecchi sistemi legati alla pastorizia, e che oziavano nel palazzo di Itaca³.

In ogni caso, gli elementi relativi all'agricoltura stanziale, e al terreno grezzo bonificato con fatica della tenuta di Laerte, non appaiono immediatamente funzionali alla struttura narrativa del poema. Si tratta di una interruzione nella narrazione epica; siamo lontani dai consueti contesti di eroismo eclatante e la scena si apre su un mondo di realistica quotidianità:

Ma gli altri, usciti dalla città, arrivarono presto nel campo
ben lavorato, proprietà di Laerte, che lo stesso Laerte
aveva un tempo acquistato, spendendovi molta fatica.
Aveva lì la dimora: una tettoia correva all'intorno
e in essa mangiavano e solevano stare e dormire
i lavoratori obbligati, che a lui facevano i lavori voluti.
E c'era una donna sifula, anziana, che accudiva
il vecchio con cura in campagna, lontano dalla città.
In quel punto Odisseo parlò ai servi ed al figlio:
«Voi ora entrate nella casa ben costruita,
e per il pranzo uccidete subito un porco, il migliore:
ed io metterò nostro padre alla prova, per vedere

³ Cf. D. Hanson, *The other Greeks. The family farm and the agrarian roots of Western civilization*, New York, The Free Press, 1995, pp. 48 s.

se mi ravvisa e mi nota cogli occhi,
 o non mi ravvisa, per essere stato a lungo lontano». [...]

Allora, rapidamente, essi andarono in casa, e Odisseo
 si diresse al vigneto ricco di frutti, cercando.
 Ma andando tra i grandi filari non trovò Dolio,
 né alcuno dei servi o dei figli: costoro
 erano andati a raccogliere pruni per un recinto
 al vigneto e li guidava quel vecchio per via.
 Nel vigneto ben coltivato trovò però il padre, solingo,
 che zappava a una pianta: indossava una sudicia veste,
 con toppe, obbrobriosa; alle gambe s'era legati
 gambali cuciti di cuoio, per evitare gli sgraffi,
 e alle mani guantoni contro le spine; sul capo
 aveva un berretto di pelle di capra, e la sua pena accresceva.
 Le scorre così, il paziente chiaro Odisseo,
 consunto dalla vecchiaia, con una gran pena nell'animo:
 fermatosi sotto un altissimo pero, pianse. [...]

Quegli zappava a una pianta, col capo chino;
 standogli accanto l'illustre figlio gli disse:
 «Vecchio, non v'è imperizia in te nel curare
 i filari, v'è anzi gran cura; e non v'è proprio nulla,
 una pianta, un fico, una vite, un olivo,
 un pero, un'aiuola, senza cura in giardino.
 Però ti dirò anche questo, tu non metterti in collera:
 è di te che non hai buona cura, ma hai insieme
 una triste vecchiaia, sei molto sporco e hai squallide vesti.
 Non per la tua pigrizia ti trascura il padrone,
 né in te a vederti si nota alcun tratto servile,
 nel volto e nella statura: anzi somigli ad un re,
 Spetta ad uno così, dopo il bagno e il pasto,
 dormire morbidamente: è questo un diritto dei vecchi.
 Ma dimmi una cosa e dilla con tutta franchezza:
 sei servo di chi? ai campi di chi accudisci?⁴

In realtà Laerte – e Odisseo lo sa – non è al servizio di nessuno. La
 tipologia del proprietario coltivatore che si afferma a partire dall'alto
 arcaismo è stata ben inquadrata, in particolare, in un lavoro di qualche
 anno fa, innovativo perché mirato a sfatare alcuni luoghi comuni della
 ricerca, *The Other Greeks* di Victor Davis Hanson, un grecista

⁴ Omero, *Odissea*, XXIV 205–234; 242–257 (trad. G. A. Privitera).

statunitense che ha il pregio di avere anche esperienza diretta sul campo, in quanto rampollo di una dinastia di grossi coltivatori e viticoltori californiani⁵. Hanson sottolinea come, nel periodo dell'emergere del modello comune di *polis* (VIII sec. a. C.), si sia verificata una rivoluzione nel metodo di utilizzo delle risorse del bene primario-terra, che sarebbe anche alla base della creazione stessa della *polis* e dei suoi valori etici, militari, politici. In ogni caso, l'epoca conobbe un passaggio importante, rispetto al sottoutilizzo della terra, prevalentemente per pascolo, che aveva caratterizzato le Età buie, ma anche rispetto al sistema gerarchico palaziale d'età micenea, quando tutta la terra era appartenuta al *wanax* che la dava in concessione centralizzando la produzione⁶. Il prototipo – Laerte è quello dell'imprenditore agricolo indipendente, attento al corretto utilizzo delle risorse della sua terra: attento, perché interessato ad assicurare una duratura conservazione della fonte di sostentamento, per sé e per la comunità di riferimento.

Quello che si evince dal XXIV libro dell'*Odissea* è un quadro di efficiente coltivazione intensiva messa in atto da un'azienda familiare. Spostandosi nel podere di Laerte, si entra in un mondo antitetico a quello gaudente, e improntato ad arrogante rapacità, della vita nelle sale del banchetto a palazzo. Nella fattoria di Laerte sparisce anche la linea netta di demarcazione tra padrone e schiavo, usuale nell'*epos* omerico: Laerte lavora alle incombenze più umili accanto ai suoi

⁵ La linea interpretativa di Hanson è quella, alternativa al quadro tradizionale proposto da A. Jardé, *Les céréales dans l'antiquité grecque*, I: *La production*, Paris, De Boccard (« BEFAR », 130), 1925, tracciata, in particolare, da M. Jameson, *Agriculture and slavery in classical Athens*, in *CJ*, 73 (1977-1978), pp. 122-145; P. Halstead, *Traditional and ancient rural economy in Mediterranean Europe: plus ça change?*, in *JHS*, 107 (1987), pp. 77-87; P. Garnsey, *Famine and food supply in the Graeco-Roman world. Responses to risk and crisis*, Cambridge, CUP, 1988, pp. 93-96. Cf. U. Fantasia, *I cereali nell'antica Grecia e l'approvvigionamento granario dell'Atene classica*, in C. Bearzot (a c. di), *L'alimentazione tra storia, letteratura e cultura nell'Antichità e nel Medioevo*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2016, pp. 7-39, p. 12.

⁶ D. Hanson, *Op. cit.*, p. 406.

servitori. Non si passa, nel tragitto compiuto da Odisseo, semplicemente dal palazzo alla tenuta agricola: si passa dalla tradizionale sala aristocratica al nuovo mondo del *gheorgós* che pratica un'agricoltura intensiva ma razionale.

Gli elementi della proprietà di Laerte sono quelli di un terreno non ereditato, ma acquistato, che ha raggiunto il livello attuale dopo l'investimento di molto lavoro, molta fatica (*pollà mógesen*). Laerte aveva reso coltivabile un *argós*, un terreno non ancora lavorato, rendendolo *kalós*, cioè portando a termine bene questa operazione; e vi aveva costruito un *oïkos*, una casa, divenuta, dopo l'abbandono della reggia infestata dai Proci, la sua residenza permanente. La sua è una azienda agricola, come dice Omero "un ben coltivato podere", che comprende un frutteto di cui Laerte conosce tutti i singoli alberi, e una varietà di viti funzionali ad una produzione alternata. Gli elementi del quadro si individuano nella famosa commovente scena del riconoscimento, quando Odisseo svela la sua vera identità al padre convinto che il figlio lontano sia morto:

L'animo a lui si commosse, guardando suo padre,
e alle nari gli irruppe uno stimolo acre.
Lo baciò, con un balzo abbracciandolo, e disse:
«Padre, quello di cui tu domandi sono io:
sono giunto al ventesimo anno nella terra dei padri.
Ma cessa dai gemiti e dal tuo lacrimoso lamento.
Ti narrerò tutto – ma occorre fare assai presto:
i pretendenti nelle nostre case li ho uccisi,
vendicando l'oltraggio crudele e le azioni malvagie».
Laerte gli rispose e gli disse:
«Se sei veramente tornato, Odisseo mio figlio,
dimmi ora un segno chiarissimo, perché sia convinto».
Rispondendo gli disse l'astuto Odisseo:
«Anzitutto ravvisa cogli occhi questa ferita,
che sul Parnaso mi inferse il cinghiale col bianco dente,
quando vi andai: mi inviasti tu e la madre augusta
dal padre di mia madre, Autolico, a ricevere
i doni che egli mi offrì e promise quando qui venne.
E anche gli alberi del ben coltivato podere

ti vogliono dire, che un giorno mi desti: io ti chiedevo di tutti,
bambino come ero, seguendoti per il frutteto: andavamo
tra essi e tu dicevi il nome di tutti.
Mi donasti tredici peri, dieci meli
e quaranta fichi; promettesti di darmi così
cinquanta filari, e maturava ciascuno dopo l'altro
i suoi grappoli – vi sono uve d'ogni genere ovunque –
quando le stagioni di Zeus dall'alto li caricano»⁷.

Al modello-Laerte sono collegati alcuni elementi strutturali, che in parte Omero delinea già quando parla, nel VII libro dell'*Odissea*, della tenuta del re dei Feaci Alcino. Il primo elemento è la stanzialità, la residenza nel podere. Negli studi si è per molto tempo considerato un assioma il fatto che gli agricoltori greci, sia ricchi sia poveri, in tutte le fasi della loro storia abbiano fatto i pendolari dai villaggi vicini, senza abitazione permanente nella tenuta agraria. L'assenza di fattorie isolate e indipendenti sarebbe stata determinata dalla scarsità di acqua nell'arida campagna greca, dalle preoccupazioni per furti e attacchi nemici, e dalla pratica usuale di un'agricoltura estensiva caratterizzata da carente irrigazione. Ma, come è desumibile dai versi che abbiamo citato, nell'*Odissea* – che è per noi la prima attestazione di una fattoria greca –, il proprietario non è un pendolare. A partire dagli anni '40 del secolo scorso nel territorio rurale che circonda Atene la ricerca archeologica ha messo in luce una serie di residenze in campagna⁸. E testimonianze letterarie successive ad Omero (si pensi al teatro) confermano l'esistenza di gente che viveva nella terra che lavorava.

Laerte è un paradigma dei *new farmers* stanziali, che emergono dalle Età buie. La scelta della residenza nella tenuta è dovuta a motivi economici elementari: la pendolarità costa al nuovo coltivatore

⁷ Omero, *Odissea*, XXIV 318-344 (trad. G. A. Privitera).

⁸ D. Hanson, *Op. cit.*, pp. 51 ss. e rif. bibl n. 5 p. 453; S.E. Alcock, *Graecia capta. The landscapes of Roman Greece*, Cambridge, CUP, 1993, pp. 37-71; U. Fantasia, *art. cit.*, p. 13. Cf. Teofrasto, *Storia delle piante*, VII 1, 3; 5, 1; II 7, 1; VII 5, 1-2; *Cause delle piante*, III 4, 3.

intensivo troppo tempo prezioso. La diversificazione e la rotazione delle colture non consente al coltivatore di investire tempo per stare giorni nel villaggio o per passare ore ogni giorno a fare il pendolare. Laerte e i suoi collaboratori di condizione servile devono dormire e mangiare tra i loro campi, non fare ogni giorno la camminata dal palazzo di Itaca alla campagna. Tutte le infrastrutture agricole della fattoria di Laerte – alberi da frutto, vigneto, recinti, fabbricati annessi, bestiame, e schiavi –, significano un investimento e poi una costante attenzione e cura di colture come alberi e viti.

La stanzialità modifica anche il *look* di questa classe di imprenditori agricoli: Odisseo è scosso fino alle lacrime dall'apparente indifferenza di Laerte per il suo aspetto squallido (una tunica grezza, rattoppata e sudicia, gambali di pezze di pelle di bue, guantoni e berretto di pelle di capra). Odisseo coglie evidentemente in questo una perdita di prestigio sociale, che si collega alla scelta di una vita solitaria e interamente dedicata al lavoro⁹.

Un'altra forma di scetticismo diffuso negli studi, ma infondato, riguarda un ulteriore elemento strutturale, la pratica dell'irrigazione artificiale. In realtà, oltre a numerose testimonianze successive, Omero attesta già che questa era una pratica comune, come si ricava dallo stato ottimale delle colture di Laerte e anche di Alcinoò. È un aspetto collegato alla stanzialità, che non appare solo dettata da praticità, ma anche da necessità, per la manutenzione di infrastrutture rurali avanzate, come quelle di vigneti e frutteti. Il clima mediterraneo richiede per queste colture irrigazione al momento della semina, e poi regolarmente almeno fino al loro secondo o terzo anno, quando hanno sviluppato un sistema radicale esteso, e anche in seguito. Non si deve certo pensare a complesse metodologie idrauliche come nei regni dell'antico Vicino Oriente. Ma per i *gheorgoi* di cui Laerte rappresenta il prototipo il problema era semplicemente quello di compensare l'assenza di grandi

⁹ D. Hanson, *Op. cit.*, p. 56.

fiumi nei loro territori; quindi, si deve pensare a metodi rudimentali e privati: piccoli canali di diversione di ruscelli, pozzi, bacini di ritenzione, dighe¹⁰. Sistemi di irrigazione sviluppati sono collegati ad una intensificazione dell'agricoltura. Omero è esplicito in tal senso nel caso del re dei Feaci Alcino, nel canto VII:

Oltre il cortile, vicino alle porte, v'è un grande giardino
di quattro misure: ai due lati corre un recinto.
Grandi alberi rigogliosi vi crescono,
peri e granati e meli con splendidi frutti,
fichi dolcissimi e piante rigogliose d'ulivo.
Mai il loro frutto marcisce o finisce,
né inverno né estate: è perenne. Sempre
lo Zefiro gli uni fa crescere, gli altri matura, soffiando.
Invecchia sulla pera la pera, sulla mela la mela,
sul grappolo il grappolo, il fico sul fico.
È piantata lì la sua vigna ricca di frutti:
una parte, esposta ai raggi su un aperto terreno,
è seccata dal sole; le altre uve invece le colgono,
altre ancora le pigiano. Davanti sono grappoli acerbi,
che gettano il fiore e altri che imbrunano.
Lungo l'estremo filare crescono verdure diverse
in bell'ordine, che brillano per tutto l'anno.
Vi sono due fonti. Una si spande per tutto il giardino,
l'altra sotto la soglia dell'atrio scorre
verso l'alto palazzo: i cittadini attingono ad essa.
Questi, gli splendidi doni degli dei nella casa di Alcino¹¹.

Un altro fattore di supporto di questa 'rivoluzione agraria' è stato senza dubbio il contributo del lavoro schiavile. Il piccolo imprenditore agricolo come Laerte poteva procurarsi mano d'opera a buon mercato; Omero parla di *dmôes*, servi, soggetti alla supervisione di un servo (Dolio) padrone di altri servi. Laerte svolge insieme a loro le mansioni più umili e faticose, e il successo della sua azienda agraria è assicurata

¹⁰ Cf. Teofrasto, *Storia delle piante*, VII 1, 3; 5, 1; II 7, 1; VII 5, 1-2; *Cause delle piante*, III 4, 3. H 60 ss.

¹¹ Omero, *Odissea*, VII 112-132 (trad. G. A. Privitera).

dalla collaborazione di questa forza lavoro, indispensabile per una lavorazione che è richiesta da altri due fattori importanti: la diversificazione delle piantagioni e la messa in coltura di territori marginali a ridosso di colline. Tutto significa presenza costante di lavoratori specializzati per far fronte a differenti modalità di terrazzamento, irrigazione, potatura, coltivazione, fertilizzazione e tecniche di raccolto.

Elemento centrale è senz'altro la diversificazione delle colture. Dai versi dell'*Odissea* si ricava il possesso di una larga varietà di alberi da frutta, e di viti di differenti specie: Laerte nominava ad Odisseo bambino tutti gli alberi del frutteto e aveva uve che maturavano una dopo l'altra. Nella sua tenuta aveva poi anche vegetali, bestiame e cereali¹². Tra fine VIII e fine IV secolo la diversificazione delle colture nelle piccole tenute ridusse i rischi congeniti della monocultura e produsse sostegno alimentare per gli agricoltori e per la comunità della *polis*. Il *surplus* di prodotti consentiva, attraverso il commercio, forme di acquisizione di capitale, da reinvestire nella produzione agricola. L'aspetto più interessante è che nel mondo greco l'alternanza delle colture appare comunque finalizzata alla preservazione della fonte di sostentamento e reddito, la terra; nella tradizione greca si colgono infatti segnali della consapevolezza di una necessità di base: quella di evitare i rischi di erosione del terreno derivanti da uno sfruttamento intensivo non razionale e non attento ad evitare un rapido esaurimento delle risorse¹³.

Un ultimo, fondamentale elemento, è l'incorporazione di terreno marginale. Il modello Laerte significa la messa in valore agrario di aree marginali e incolte. I terreni su cui operano i nuovi protagonisti dell'agricoltura nella Grecia uscita dai secoli bui sono soprattutto quelli a cui si riferiscono i Greci col termine *eschatia*, le aree periferiche, subcollinari o paludose, che vengono sottoposte a bonifica e

¹² D. Hanson, *Op. cit.*, p. 70 s., n. 39 p. 460.

¹³ Isocrate, VIII 117; Teofrasto, *Cause delle piante*, III 20, 4; cf. D. Hanson, *Op. cit.*, p. 84 e n. 57 p. 464.

dissodate. La proprietà di Laerte non è specificamente definita *eschatia* da Omero; tuttavia è descritta come lontana dalla città e portata a livello ottimale dopo molto duro lavoro, e il servo Dolio con i suoi figli continuano l'opera di bonifica sgomberando pietre e costruendo terrazzamenti. I protagonisti di questa rivoluzione agraria non sono né ricchi aristocratici proprietari (che non avevano bisogno di ricorrere a complessi lavori di bonifica), né contadini poveri (che non avevano i mezzi per effettuare questi lavori). Sono esponenti di una classe media, che si indirizzano verso zone collinari non ancora rese fertili, e investono capitale e lavoro¹⁴.

La terra è lavorata in modo intensivo nell'*Odissea*, ma non è accumulata a formare latifondi; ci sono molte colture, ma non vasti tratti a monocultura. Gli agricoltori hanno i mezzi per assicurarsi porzioni di territorio marginale, ma non la capacità economica di ottenere grandi porzioni di terreno fertile. Quello che si desume da Omero non è la totalità di una classe contadina residente in campagna, ma l'indicazione dell'esistenza, in un momento cruciale di svolta politica, sociale ed economica al termine delle Età buie, di un crescente gruppo di piccoli proprietari terrieri dotati di capacità di investimento, che praticavano nuove forme di agricoltura intensiva e che vivevano nelle loro tenute agricole per fornire prodotti alimentari in un modo nuovo e dinamico, e diremmo noi oggi, sostenibile, in perfetta armonia con l'ambiente, in particolare con un ambiente marginale e trascurato che viene valorizzato e rifunzionalizzato. La residenza in campagna contribuì a forgiare sia una nuova identità rurale (e relativi valori etici) sia un interesse specifico a preservare la comunità agraria in generale: la *polis* sarebbe stata impossibile senza questo serbatoio di produzione.

Tutto concorre a disegnare l'immagine di una agricoltura intensiva, ma che *sostiene ed è sostenuta*; una agricoltura che deve far fronte al crescente fabbisogno alimentare collegato alla crescita demografica

¹⁴ D. Hanson, *Op. cit.*, pp. 79 ss.

delle *poleis* dopo un lungo periodo di ondate migratorie nel territorio greco; e nel contempo riserva una cura certosina alla produzione intensiva di pluricolture, mirando anche alla preservazione del patrimonio fondiario in cui si è investito, a scongiurare rischi di erosione della risorsa–terra¹⁵, la fonte di sostentamento che in precedenza era stata male utilizzata. Appaiono totalmente assenti una mentalità da latifondista e l'incuria dell'abbandono della terra al pascolo.

Il modello va in crisi in età ellenistica. A partire dal IV secolo la simbiosi secolare tra la *polis* e il caratteristico coltivatore stanziale diventa più complessa, sulla scia della crescente urbanizzazione e crescita demografica¹⁶. Del resto, il rischio della bassa produttività determinabile vari fattori, dalle condizioni climatiche *in primis*, nonostante gli sforzi per massimizzare la produzione, esisteva già da epoca precedente¹⁷.

Alla fine del periodo della *polis*, la vita nell'azienda agricola è chiaramente in declino. Nel corso del IV secolo questa dinamica è stata ben fotografata da Aristotele e soprattutto da Senofonte nell'*Economico*: ma va rilevato che il primo motore della crisi è un profondo cambiamento di mentalità nei riguardi del bene primario di sussistenza in un'economia in misura prevalente agricola.

Protagonista della seconda parte dell'*Economico* senofonteo è, accanto a Socrate, Iscomaco. Iscomaco è un modello antitetico a Laerte, è un proprietario che sta in città, e a differenza di Laerte che vive e lavora in mezzo ai suoi servi, vede nell'aiuto schiavile più un capitale da sfruttare per profitto, che un mezzo per assicurare reddito e uno stile

¹⁵ «Dato il ruolo strategico che i cereali avevano nell'alimentazione, le pratiche agrarie della Grecia antica si sono modellate su questa esigenza adottando tutte le strategie consentite dal basso livello tecnologico dell'epoca per massimizzarne la produzione, ma evitando nel contempo i rischi della monocultura: la triade mediterranea, che vede ulivo e vite affiancati ai cereali, è un elemento costante del paesaggio agrario della Grecia antica.» (U. Fantasia, *Op. cit.*, p. 12).

¹⁶ Hanson, *Op. cit.*, pp. 58 s.

¹⁷ U. Fantasia, *Op. cit.*, p. 14.

di vita lavorativa¹⁸. Il padre del protagonista è elogiato dal figlio ed è il bersaglio dell'ironia dissacratoria di Socrate:

Invece, per coloro che sono capaci di applicarsi e coltivano la terra con vigore, c'è un metodo di straordinaria efficacia per fare soldi con l'agricoltura, che mio padre ha messo personalmente in pratica, e a me lo ha insegnato. Non lasciava mai che si comprasse un terreno già lavorato, ma quello che o per la negligenza o l'incapacità dei proprietari fosse improduttivo e senza piante, questo esortava a comprare. Quelli coltivati, infatti, diceva che costavano molto denaro e non erano suscettibili di miglioramento; e i campi che non hanno margine di miglioramento giudicava non dessero neppure altrettanta soddisfazione; mentre qualsiasi possesso, o capo di bestiame, nel momento in cui va verso un miglioramento, questo riteneva procurasse un piacere speciale. Orbene, nulla contiene una possibilità di miglioramento maggiore di un terreno che da improduttivo diviene ferace di tutto. Sappi bene infatti, disse, o Socrate, che noi abbiamo già aumentato di molte volte il valore iniziale di molti campi. Questa pensata, o Socrate, disse, è di così gran valore, ma anche così facile da imparare, che tu, che l'hai sentita proprio adesso, puoi andartene conoscendola tanto quanto me, e la insegnerai ad un altro, se vuoi. E mio padre, poi, non l'ha imparata da un altro, né la escogitò spremendosi le meningi; diceva piuttosto che per via del suo amore per l'agricoltura (*philogeorgía*) e del suo amore e per la fatica (*philoponía*) aveva avuto voglia di un terreno del genere, allo scopo di avere qualcosa da fare e di provare piacere mentre realizzava profitto.

Era infatti davvero, continuò, o Socrate, per natura, così mi sembra, il più amante dell'agricoltura (*philogeorgótatos*) tra gli Ateniesi, mio padre.

Io tuttavia, dopo aver ascoltato ciò, gli domandai: "Quale delle due però, o Iscomaco: quei terreni che tuo padre aveva messo in coltura, se li teneva tutti, oppure li vendeva, se trovava da ricavarne molto denaro?"

"Li vendeva anche, per Zeus, disse Iscomaco; ma immediatamente in verità ne comprava un altro, in produttivo però, per via del suo amore per il lavoro (*philergía*)".

"Stai dicendo, Iscomaco, feci io, che in pratica tuo padre per natura è amante dell'agricoltura (*philogéorgos*), non meno di quanto i mercanti siano amanti del grano (*philósitoi*). E Infatti i mercanti, per il fatto che amano di un amore sviscerato (*dià tò sphódra phileîn*) il grano, dovunque sentono dire che ce n'è moltissimo, laggiù navigano, alla sua volta, attraversando anche Egeo, Mar Nero, Mare di Sicilia; e poi, presone quanto più possono, lo portano attraverso il mare, dopo averlo caricato sulla nave in cui essi stessi navigano. E nel caso abbiano carenza di denaro, non lo danno via a casaccio dove capita, ma dove sentano dire che il grano è particolarmente valutato, e

¹⁸ D. Hanson, *Op. cit.*, p. 65.

gli uomini ne hanno la massima stima, là lo portano e a questi lo cedono. Anche tuo padre sembra essere amante dell'agricoltura (*philogéorgos*) grosso modo così”.

A queste parole Iscomaco replicò: “Tu ti prendi gioco di me, Socrate; io invece considero non di meno amanti del costruire case (*philoikodómoi*) coloro che costruiscono le case, le vendono, e poi ne costruiscono altre”.

“Per Zeus, dissi, o Iscomaco, dichiaro e giuro che presto fede senz'altro a te, che ritieni che per natura tutti amano le cose dalle quali ritengono di trarre profitto”¹⁹.

Il brano è infarcito di termini attinenti al lessico dell'amore e della dedizione ad una attività lavorativa. *Philogeorgia*, «amore per l'agricoltura», rientra nel dialogo come un valore che doveva essere universalmente riconosciuto, visto che Socrate lo 'gioca' in maniera paradossale e ironica. È un valore che, in realtà, possiamo accreditare al modello-Laerte, ma non certo al modello-padre di Iscomaco. Il modello-Laerte incarna l'amore per la terra e il rispetto per la sua funzione vitale di fonte di sostentamento: la terra sentita così, e non concepita come merce di scambio. Il valore genuino e originario di *philogeorgia* corrisponde ad un atteggiamento mentale che ha esattamente come esito la sostenibilità, in quanto implica la tensione al mantenimento costante del livello di produttività del terreno da sfruttare. La *philogeorgia* del modello-Laerte è dettata dalla consapevolezza delle possibilità di sostentamento personale a lungo termine, ma questo comporta, appunto, una piena e razionale gestione ambientale delle risorse, implica cioè una agricoltura (e viticoltura) sostenibile.

Socrate ha ben chiari la distinzione e l'equilibrio tra i due piani di questa concezione del lavoro sulla terra, e denuncia il fondamentale squilibrio in chiave 'crematistica' messo in atto dal padre di Iscomaco. I doni di Laerte al giovane Odisseo, in *Odissea*, XXIV 336–344, si fondano sul senso della continuità produttiva tra una generazione e la successiva; una longevità che può essere assicurata unicamente da condizioni di sostenibilità nello sfruttamento della terra, condizioni che

¹⁹ Senofonte, *Economico*, 20, 22-29 (trad. U. Bultrighini).

non compromettano le possibilità di sostentamento delle generazioni future.

È esattamente questa disposizione a perdersi, quando entra in gioco l'idea di attività economica finalizzata unicamente al profitto in termini di denaro: una nozione 'crematistica', nota a Platone e teorizzata da Aristotele nel suo aspetto negativo di 'crematistica metabletica', ricerca di denaro attraverso lo scambio²⁰.

Il padre di Iscomaco cercava terreni incolti, li rendeva coltivabili dissodandoli (e fin qui ha senso l'elogio di Iscomaco), ma lo faceva solo per ricavarne una plusvalenza e rivenderli a prezzo molto maggiorato. Il che – come fa ben capire la demistificazione ironica messa in atto da Socrate – non corrisponde all' "amore per la agricoltura" o all' "amore per il lavoro" con cui Iscomaco motiva, rivestendola di una coloritura etica, l'attività di suo padre: in realtà, risponde solo alla logica del profitto, a quella che Aristotele denunciava come mentalità crematistica (una mentalità concentrata sul far *chrémata*, sul fare quattrini), a un sostanziale disinteresse per le problematiche legate alla gestione razionale e sostenibile della terra.

La tensione produttiva proporzionale alle possibilità di rendimento del suolo, che Omero aveva suggerito con la figura di Laerte, si è trasformato in qualcos'altro, in quello che Aristotele poi denuncia come istinto e tendenza alla crematistica pura.

Insieme alla demistificazione della speculazione fondiaria del padre di Iscomaco, quello che dissacra Socrate è, di fatto, un atteggiamento di totale insensibilità alle ragioni della sostenibilità; una insensibilità che ha una storia secolare, e dura fino ai nostri tempi.

²⁰ Aristotele, *Politica*, I 1256a ss.; cfr. Platone, *Repubblica*, 581 c-d *et alibi*. Cf. U. Bultrighini, *Elementi di dinamismo nell'economia greca tra VI e IV secolo*, Op. cit., pp. 66 ss.

SIMULTANEITÀ “Figlia di molti padri”

di GABRIELLA GIANANTE

Around 1913 a major dispute broke out in Paris on the authorship of "simultaneism" in which many poets were involved, including Barzun, Apollinaire, Delaunay, Cendrars, Beauduin, Romain. The author reconstructs the surrounding events by focussing on the comparative poetics of these authors.

Un numero considerevole di gruppi è emerso nella *Belle Époque* a Parigi intorno alla *Abbaye de Créteil*. Spesso sottovalutati da editori e galleristi affermati, compensarono la carenza di opportunità fondando, loro stessi, numerose piccole riviste che oggi sono alla base degli studi sulle avanguardie. Ne ricordiamo qui solo alcune: *Poème et Drame* di Henri-Martin Barzun (nata nel 1912), *La Vie des Lettres* di Nicolas Beauduin (nata nel 1913), *Montjoie* di Ricciotto Canudo (nata nel 1913) e, naturalmente, *Les Soirées des Paris* di Guillaume Apollinaire (nata nel 1912), sorte per colmare questo vuoto e per divulgare le scuole estetiche: *Simultanéisme* e *Dramatisme* di Barzun, *Paroxysme* di Beauduin, *Orphisme* di Apollinaire.

I giovani poeti che condividevano stesse teorie si riunivano in gruppi in modo da poter avere maggiore forza e ascolto. Le loro visioni ruotavano intorno ai poeti tipografi dell'*Abbaye de Créteil*. Lì, nella periferia parigina si incontravano, si confrontavano e sperimentavano nuove forme d'arte che avrebbero influenzato il Novecento artistico e letterario.

Per un artista, un poeta, considerare il proprio lavoro come parte integrante della poetica di un gruppo, un movimento, una dottrina, o per dirla con Apollinaire un'*école*, era un punto di forza. Ognuno poteva esser sostenuto dai compagni e con più efficacia opporsi ai detrattori.

Queste *écoles* erano nate dalle ceneri del *Simbolismo*, movimento da cui avevano appreso tutto e a cui, tutti si contrapponevano, uniti nelle loro diversità.

Le loro ricerche, le sperimentazioni portarono nel 1909 alla nascita dell'avanguardia.

René Ghil, riferendosi al Futurismo¹, accusò Marinetti di non aver creato nulla di nuovo, poiché Émile Verhaeren aveva già cantato la «gloire des Usines, des Machines». Il poeta fiammingo, sostenne Ghil, era stato ispirato dalla dottrina poetico-scientifica che lui stesso aveva formulato nel 1884: «la nécessité pour la poésie de partir désormais des données de la Science de s'émouvoir des idées modernes.»²

L'hexagone nonostante fosse stato la matrice del movimento, ma che a esclusione di qualche eccezione poco rilevante, non era rappresentato tra i futuristi. Per Michel Décaudin questa apparente anomalia va addetta agli eccessi del fondatore del movimento che hanno rallentato la sua espansione negli ambienti parigini dell'avanguardia, dove il Cubismo, più costruttivo, ancora beneficiava di un'influenza preponderante.

Nel numero 18 della sua rivista, *Les Soirées de Paris* (15 novembre 1913), Apollinaire scrisse:

Delaunay, qui par son insistance et son talent a fait sien le terme de simultané qu'il a emprunté au vocabulaire des futuristes, mérite qu'on l'appelle désormais ainsi qu'il signe: le Simultané.³

Questa testimonianza permise a Boccioni di rivendicare, in *Der Sturm* (dicembre 1913), il primato dei futuristi nella ricerca della simultaneità, e accusare Delaunay.

La testimonianza contro Delaunay di Apollinaire la possiamo spiegare tenendo conto del rapporto difficile a quel tempo tra i due. Il poeta, infatti, non aveva mai perdonato al pittore di aver affermato che *Zone*, fosse un'imitazione di *Les Pâques à New-York* di Cendrars. Dunque, come spesso faceva Apollinaire, per vendicarsi lo aveva

¹ Cf. *Poésie revue d'Art* – Toulouse, n. 28 (estate 1909).

² R. Ghil, *De la poésie scientifique & autres écrits*, Textes choisis, présentés et annotés par J.-P. Bobillot, Grenoble, UGA Éditions, 2008, p. 126.

³ *Chronique Mensuelle*, p. 3.

accusato di aver imitato i futuristi. Scontri di questo tenore li ebbe pure con Romains, Barzun, Beauduin e altri.

In ogni caso, l'articolo su *Les Soirées de Paris* e la lettera di Boccioni su *Der Sturm* segnarono la rottura tra il poeta e Delaunay. La stampa francese criticò il comportamento di Apollinaire prendendo, oseremo dire per motivi "patriottici", le difese del suo avversario. Il poeta di *Alcool*, probabilmente per riappropriarsi del suo prestigio, corresse il tiro. Trovò, infatti, il modo di chiarire che l'influenza futurista sui francesi si era limitata alla "terminologia" usata tra i pittori del tempo, terminologia quindi da un punto di vista artistico, ma questo non significava seguire Marinetti.

Probabilmente le suscettibilità furono risparmiate, ma la questione riguardante il padre della simultaneità non era risolta.

Apollinaire tornò, quindi, sull'argomento nell'articolo/risposta a Barzun *Simultanisme-librettisme* pubblicato su *Les Soirées de Paris* del 15 giugno 1914. Questa volta, fu polemico nei riguardi del poeta Henri-Martin Barzun, fondatore del Dramatisme e non solo, infatti, a nostro parere, l'inizio dell'articolo mirava a ridimensionare un po' tutti quei gruppi nati in quegli anni e non solo il Dramatisme:

Le nombre des écoles poétiques augmente chaque jour. Il n'en est guère dans lesquelles on ne m'ait mis un temps bon gré ou mal gré. Je suis cependant d'une époque où mes camarades et moi nous n'aimions point nous ranger ni à la suite de quelqu'un ni en groupes arrivistes.

Nous n'avons point changé et tous tant que nous sommes, ni moins cultivés que les autres, ni moins poètes que quiconque, ni moins modernes que tous les poètes du monde entier, nous ne restons pas longtemps dans ces écoles que l'on appelle encore de petites chapelles. Il était donc inutile que M. Barzun sous prétexte que hors de sa chapelle il n'y aurait pont de salut, se donnât la peine de m'excommunier de son simultanisme, duquel je n'ai jamais fait partie.⁴

In questo articolo/risposta percepiamo ancora la grande confusione di tutti, Apollinaire compreso, che circondava il concetto nascente di simultaneità, ma ciò ci appare normale poiché questa è la generazione dei primi poeti d'avanguardia. Siamo nella fase della sperimentazione pura. E solo tendendo conto di ciò si possono perdonare per quella

⁴ *Simultanisme-librettisme*, in *Soirées de Paris*, le 15 juin 1914, pp. 322-325.

querelle che li vedeva trasformarsi da amici in rivali *en un clin d'œil*. Romains, Lacuzon, Beauduin, Barzun, Apollinaire, cinque grandi poeti amici/antagonisti, si stimavano, ma rivalessavano per conquistarsi la paternità della grande innovazione: la simultaneità.

Uno dei denominatori comuni di tutte le più avanzate e assillanti ricerche passate dell'arte del Novecento è stato quello di cercare di riuscire a offrire la simultaneità, soprattutto in poesia e in pittura, a tal punto che questa ambizione potrebbe essere posta come emblema del nostro secolo artistico-letterario. Intorno al 1913 scoppia a Parigi una grossa disputa sulla paternità del "simultaneismo" nella quale furono coinvolti molti poeti, tra i quali Barzun, Apollinaire, Delaunay, Cendrars, Beauduin, Romains.⁵

Tornando a *Simultanisme-librettisme*, comprendiamo bene che in poesia per Apollinaire non può esserci simultaneità se non attraverso l'utilizzo della polifonia di voci, anche per mezzo del fonografo e elogio al poeta/ scienziato Charles Cros⁶ per questa invenzione. Già in una lettera indirizzata ad André Billy nel luglio del 1913 aveva scritto:

il est vrai que depuis un an, j'ai souvent parlé du disque poétique, ajoutant que c'était la forme per laquelle je voulais publier mes poèmes. Barzun a eu raison de lancer son manifeste touchant, la simultanéité poétique dont la paternité lui appartient, car je n'avais songé à confier aux disques que des poèmes personnels. Il a ainsi élargi l'idée dont a fait l'élément principal de la plus importante réforme littéraire de tous les temps. Loué soit-il! Mais n'oublions pas que le véritable auteur de cette réforme, c'est Charles Cros, inventeur du phonographe et père du délicat poète Guy-Charles Cros.

Poi nel febbraio dell'anno dopo in *Nos amis les futuristes*, in *Les Soirées de Paris* scrisse:

Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques, lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques. Grâce en soient rendues à l'inventeur du phonographe, Charles Cros, qui aura ainsi fourni au monde un moyen d'expression plus puissant, plus directe que la voix d'un homme imitée par l'écriture ou la typographie.

⁵ G.-A. Bertozzi, "Introduzione" a Ch. Cros, *Opere*, A cura di G.-A. Bertozzi. Mondadori ("Oscar Grandi Classici", 77), 1997, p. XXI.

⁶ Sì, fu proprio Cros a inventare il fonografo, anche se fu Edison a ottenerne prima il brevetto. (*Ibid.*).

Se pur *Simultanisme-librettisme* è pungente nei riguardi di Barzun gli riconosce la paternità, come aveva già scritto nel 1913 nella lettera a Billy, del *simultanisme poétique*:

Dans un pneumatique adressé à André Billy, j'ai donné raison à M. Barzun d'avoir publié son *Manifeste sur le simultanisme poétique*, dont la paternité lui appartient. Que veut-il de plus? J'ai ainsi montré clairement mes intentions. Elles étaient de laisser M. Barzun développer librement ses théories. Il me répond, par des paroles bien peu aimables. Je lui répondrai en négligeant celles-ci et en examinant celles-là.⁷

Ribadendo comunque che prima di lui, altri sperimentarono la simultaneità intesa come lui la intendeva:

Voix simultanées encore dans *L'armée dans la ville* de Jules Romains.

On chercherait en vain de ces voix simultanées dans les œuvres de M. Barzun avant la fin de 1913 et si on en trouve des exemples à partir de cette date, il ne s'agit toujours que de simultanéité réalisable ou scéniquement ou photographiquement, et nullement autrement.

Pour ce qui concerne la récitation du poème *l'Église*, que M. Barzun ne s'y trompe point, la déclamation que Jules Romains avait tenté de faire réaliser en 1909 ne constituait nullement «l'expression par quatre, six ou huit voix, d'une seule phrase poétique». Les voix des quatre récitants se mêlaient, s'élevaient, parfois seules, parfois ensemble, et disant chacune des strophes différentes, s'enlaçaient en une véritable polyphonie.⁸

E pensare che, solo pochi anni prima, aveva avuto una rottura con Romains sancita dalla recensione del 1911 su *La Nouvelle Revue française* riguardo proprio *L'Armée dans la ville*.

Uno dei principi base di Barzun era il *simultanéisme poétique* e, secondo Apollinaire, era stato tratto da Marinetti, «lequel, d'ailleurs, dans un de ses manifestes, a indiqué, en tout cas, avant M. Barzun, la possibilité de la simultanéitépressive»⁹.

L'idea di simultaneità, ha aggiunto Apollinaire, non apparteneva a Barzun. Fu al centro della ricerca artistica dal 1907, con Picasso e Braque. «Cependant, les futuristes étendirent le domaine de la

⁷ *Simultanisme-librettisme*, Op.cit.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

simultanéité et en parlèrent nettement, mettant le mot lui-même dans la préface de leur catalogue.»¹⁰.

Va riconosciuto, a nostro parere, a Henri-Martin Barzun l'elemento basilare di una nuova poesia il cui programma fu elaborato nel suo *Dramatisme*, diventato in seguito *Simultanéisme*.

Barzun, che apparteneva al gruppo dei poeti tipografi dell'*Abbaye de Créteil*, definì in *L'Ère du drame* del 1912, il suo programma, al quale aderirono presto gli autori che alimentarono con le loro voci la sua rivista *Poème et drame*, nata nello stesso anno.

Que leur voix soit la première du monde, et la plus haute: Athlètes et Pionniers marchant et chantant au front de la formidable humanité moderne, comme jadis Homère portant et clamant sur les routes de Grèce, l'Illiade et l'Odyssée.¹¹

Ma il passo in avanti sulla simultaneità Barzun lo fece davvero nel 1912 quando fu il primo a teorizzare il nuovo concetto che va oltre la polifonia:

Que leur chant délivre la nouvelle conscience universelle [...]

Qu'ils jettent bas ces catégories inventées par les marchands: poétique, musique, peinture, sculpture dont la communion dans la nature doit être perpétuée parmi les hommes. Car ces arts, que l'on veut distincts, ne sont que les multiples faces de l'expression psychologique humaine, considérée par nous comme la définition initiale de l'Art.¹²

E aggiunge, riferendosi all'artista moderno:

Si l'artiste moderne ne peut volontairement toutes les réaliser, du moins doit-il également les connaître; et les comprendre, afin que leur essence particulière hante son âme à l'instant de la création.

Ainsi l'œuvre sera musicale par le rythme et les voix, plastique par la structure et les formes, picturale par la vision, poétique par l'inspiration et l'expression totale.¹³

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ H.-M. Barzun, *L'Ère du drame*, Paris/London, Figuière/Stephen Swift, 1912, p.84.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p.85.

René Ghil, Fernand Divoire e Marinetti rinnovarono le esperienze grafiche introdotte in poesia. Fecero, grazie all'esperienza dell'Abbaye, della pagina un'immagine di sensazioni simultanee. Fondamentale è anche l'apparizione dei *Calligrammes* di Apollinaire e il "primo libro simultaneo" della pittrice Sonia Delaunay realizzato col testo della *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* di Blaise Cendrars.

Da queste polemiche notiamo che Apollinaire¹⁴ intendeva la simultaneità solo come più scene che si svolgono nello stesso tempo, più voci che si sovrappongono, lasciando fuori il concetto di spazio, ovvero dei settori operativi, affrontato come abbiamo visto da Barzun.

La vérité est qu'Apollinaire, peu théoricien, est sollicité à la fois par toutes les formes d'expression poétique. Il ne cesse d'osciller entre la tentation de la pureté mélodique, de l'incantation, qui le ramène à la tradition, et le désir de saisir partout la poésie dans la vie, de la capter par des modes nouveaux, qui le conduit à accepter avec sympathie, voire avec enthousiasme, toute théorie douée à ses yeux d'un pouvoir d'invention.¹⁵

In realtà se dovessimo proprio rintracciare un'influenza tra *Simultanéisme* e *Futurismo* dovremmo considerare che Marinetti frequentò spesso l'Abbaye,

¹⁴ La parentesi "futurista" di Apollinaire, se così la possiamo definire, non durò molto, o forse sarebbe più corretto dire che il poeta cavalcò il Futurismo per fini letterari tutti francesi, per aggregarsi a un movimento in grande ascesa oltre al fatto che del movimento sarebbe stato lui il principale divulgatore in Francia (cf. *Manifeste de l'antitradition futuriste*), come volle essere pure il primo a sostenere il Cubismo (cf. *Les Peintres cubistes*), interpretandolo abbastanza superficialmente (pur, certo, considerando gli albori del Cubismo). In seguito, non perse l'occasione di sottolineare la distanza che lo separava da Marinetti e dal Futurismo (cf. *L'Esprit Nouveau et les poètes*). Ricordiamo le tesi contrapposte sul rapporto tra Apollinaire e il Futurismo di P. A. Jannini che vedeva con favore il poeta francese nel Futurismo, all'opposto di M. Décaudin, il quale sosteneva che Apollinaire si fosse avvicinato al movimento d'avanguardia con spirito ludico, parodico e non con la serietà di chi decide di aderirvi, tesi questa, per noi assolutamente più convincente.

¹⁵ M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 198, p. 486.

L'Abbaye de Créteil, fondée en octobre 1906, et dissoute par notre départ, en janvier 1908, ne fut *jamais*, à aucun moment, une école poétique, une chapelle littéraire. Ce fut, tout au contraire, le *centre actif* de la génération montante, car elle groupa fraternellement plus de cinquante poètes, peintres, musiciens, sculpteurs, graveurs venus de tous les horizons pour affirmer leur art.¹⁶

Possiamo leggere il nome di Marinetti tra gli artisti aderenti e amici dell'Abbaye per i quali Barzun aveva una certa simpatia:

Au même titre encore, F. T. Marinetti et Jules Romains, qui fondèrent leurs écoles postérieurement à la dissolution de l'Abbaye de Créteil.¹⁷

Crediamo che l'augurio di Barzun per questi suoi amici artisti sia stata un fomite per il Futurismo. Dunque, l'influenza francese con le sue frequentazioni sono da ritenersi all'origine delle teorie del Marinetti "francese".

Je souhaite pour ma part que tous les jeunes hommes, sans exception aucune, qui joignirent leur ferveur ou mêlèrent leurs enthousiasmes aux nôtres, perpétuent longtemps encore, par leurs œuvres et par leur gloire, cet inoubliable élan de foi que symbolisa l'Abbaye, acte héroïque datant pour le futur notre génération.¹⁸

La dottrina di Barzun era vicina sia all'Unanimismo, sia al Futurismo, proprio perché avevano condiviso esperienze negli anni dell'Abbaye.

La sua dottrina è ispirata alla teoria di Hugo sull'evoluzione delle forme poetiche: dal lirismo fino a giungere al dramma.

De la poésie lyrique à l'épopée descriptive, et de celle-ci à la dramatisation poétique qui doit être le chant du nouveau siècle, il n'y a que la différence des temps et de leur découverte. C'est cette *répercussion psychologique* qui a fait grands les Hugo, les Balzac, les Goethe, les Whitman.

Demain, telle découverte [...] changera nos rapports interprétatifs, [...] c'est-à-dire notre sensibilité.¹⁹
[...]

¹⁶ H.-M. Barzun, *Op. cit.*, p. 135.

¹⁷ Ivi, p. 139.

¹⁸ Ivi, p. 140.

¹⁹ Ivi, p. 28.

Déjà, en maints poèmes de Hugo la vision, beaucoup plus que lyrique, s'avère dramatique.²⁰

Barzun considerava che il suo tempo era governato in letteratura dal dramma, e quindi solo il *Dramatisme* poteva essere la vera espressione dell'anima moderna. Il mondo, in origine, era unito dall'amore che si esprimeva nel lirismo. Successivamente, dopo che la discordia è scoppiata, l'epopea avida ha cantato i conflitti sorti tra i gruppi e le nazioni.

Tra i precursori del *Dramatisme*, Barzun ha citato Verhaeren, Paul Adam e Rosny, autori considerati precursori del Futurismo.

les Verhaeren, les Paul Adam, les Rosny qui ont, parmi les premiers, dressé le lyrisme collectif en face du lyrisme individuel, aussi bien dans le poème que dans le roman.²¹

Per esprimere le *drame universel*, il poeta, scrisse Barzun nel 1912, dovrà

Faire retentir le drame universel dans l'œuvre par la polyphonie des voix simultanées du monde, telle est, ainsi que je l'ai démontré, la définition qui résume son apport.²²

Tuttavia, la tecnica suggerita non è nuova, come gli ricordò Apollinaire. Barzun, sempre in *l'Ère du drame* sviluppò la teoria di "chant dramatique simultané":

ainsi, le lyrisme simple est absorbé par un lyrisme multiple, supérieur, qui utilise parallèlement tous les modes expressifs connus; ainsi, les ordres psychologiques fondamentaux, à l'état de *voix* et de *présences* poétiques simultanées, *dramatisent* l'œuvre.

Ainsi le *poème* devient *drame* par l'innombrable conflit de ces ordres, entre l'individuel et l'universel.²³

Il poeta doveva limitarsi a registrare, le diverse voci di folle, città, mondo, nel loro ordine naturale. Fu solo attraverso la pratica di questo

²⁰ Ivi, p. 37.

²¹ Ivi, p. 37.

²² Ivi, p. 98.

²³ Ivi, pp. 35-36.

metodo oggettivo e diretto che riuscì trovare il ritmo della vita, la pulsione cosmica.

Marinetti era vicino a questa teoria quando proclamava la distruzione della letteratura dell'io²⁴. Tuttavia, forse per ribadire la sua indipendenza, Barzun adottò un atteggiamento critico nei confronti del futurista rimproverandolo di essersi fermato al *puzzle* senza organizzare il testo, nonostante fosse sulla giusta via. Al contrario, considerò Fernand Divoire il primo scrittore che aveva praticato appieno la tecnica simultaneista riferendosi alla sua poesia *Exhortation à la Victoire*. In realtà questo componimento era soltanto coro a tre voci, così che Apollinaire suscitò la rabbia di Barzun equiparando la sua tecnica simultaneista a quella del libretto d'opera.

Questa dottrina, come le altre, non ebbe il successo che meritava. Certo gli attacchi che vicendevolmente si lanciavano non aiutavano nessuno di questi gruppi! Beauduin, Romain, Apollinaire, Cendrars²⁵, Delaunay. Con lo scoppio della guerra che mise fine alla *Belle Époque* un velo di silenzio si diffuse su tutte queste dottrine poetiche d'avanguardia.

È in questa querelle che è stata uno dei motivi che ha impedito, in Francia, la creazione di un fronte unito delle avanguardie. Dal 1906 al 1914 nacquero vari movimenti, ma la moltiplicazione di gruppi, le polemiche, le inimicizie che separavano i loro animatori contribuirono ad accentuare la sfiducia e lo scoraggiamento dei circoli letterari nei confronti di tutte le forme dell'avanguardia. Poi il Surrealismo, ingrato verso tutte quelle forme che avevano contribuito alla sua nascita, mantenuto nei binari dell'ortodossia da André Breton.

²⁴ Cfr. *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912).

²⁵ Cendrars definì Barzun un falso profeta e un falso poeta.

POESIA SONORA IL RITMO E L'AZIONE. INIZIATORI E INIZIATI

di GABRIELLA GIANSANTE

Sound Poetry is a poetic composition in which words lose their purported meaning to originate new creations and pathos, born of sound. It is a form of interdisciplinary artistic expression in which vocalization plays the primary role. It was born from all those artistic-literary experiments that took place in the atmosphere of avant-garde attempts starting from the sixties of the twentieth century.

The author traces the path by identifying the main stages, the protagonists, the disputes and controversies from the origins to the present day, placing Sound Poetry in its correct historical location with a critical ap-paratus.



Henri Chopin e Gabriel-Aldo Bertozzi a Parigi nel 1990.

La Poesia Sonora è una composizione poetica in cui le parole perdono il loro preteso senso per originare creazioni e pathos nuovi, partoriti dal suono. È una forma di espressione artistica interdisciplinare in cui la vocalità svolge il ruolo primario. Nacque da tutte quelle sperimentazioni artistico-letterarie che si compirono nel clima dei tentativi d'avanguardia a partire dagli anni Sessanta del XX secolo.

Nonostante l'esplosione dell'arte, dell'astratto, la falsa attenzione alle nuove forme di creatività, sono ancora pochi gli individui capaci di liberarsi degli schemi tradizionali e cogliere il pathos, il significato della poesia astratta, madre della poesia sonora.

Angelo Merante sostiene che la «“Poesia astratta” identifica l'evento stesso della creazione della parola.»¹. Un passo avanti è quello della Poesia Sonora, come movimento innovativo, che oltre a basarsi sul concetto di poesia astratta aggiunge a questo l'importanza del suono, abolendo i confini tra poesia, parola, rumore e musica.

La Poesia Sonora ha lo scopo di liberare il “testo” dalla pagina stampata, infatti, la composizione passa dalla stampa alla registrazione poiché va ascoltata e non letta. È la fusione di parole, suoni e rumori, a scelta del poeta. Per esempio, *I am that I am* di Brion Gysin del 1960, interamente basata sulla voce umana, è una poesia composta da una frase ripetuta con un cambio di velocità in una camera avvolta dall'eco. Non sarebbe stato possibile comporla senza l'aiuto di strumenti moderni del tempo e tecnici competenti. Siamo all'inizio dell'avventura della Poesia Sonora², intesa come espressione d'avanguardia.

Questa creazione spontanea delle parole dei suoni nuovi caratterizza la Poesia Sonora degli anni Sessanta e Settanta come possiamo constatare attraverso le opere di Henri Chopin³, uno degli iniziatori e maggior rappresentante, infatti, già nella seconda metà degli anni Cinquanta, utilizzò i primi magnetofoni a nastro commerciali per effettuare registrazioni sperimentali in cui deforma la voce con velocità diverse, aggiungendo pure echi. La voce del poeta, manipolata, rappresenta la base di composizioni che egli chiamerà “audio-poèmes”, siamo agli albori della Poesia Sonora.

¹ A. Merante, *L'inika sonorika. Idee e forme sonore*, in *Bérénice* I, 1 (N. S.), marzo 1993.

² Un primo precursore, colui che ebbe una prima idea, una gestazione di idea sulla possibilità di utilizzo del suono la ritroviamo in *Garagntua et Pantagurel* di Rabelais nel 1552 con «Les paroles gelées».

³ Nel 1958 fonda a Parigi la rivista *Cinquième Saison*, che nel 1964 diventa *OU-Cinquième Saison*. A ogni numero viene aggiunto un LP di poesie sonore di importanti poeti dediti a questo tipo di sperimentazione; tra questi ricordo R. Hausmann. B. Gysin, F. Dufrene, B. Heidsieck. In seguito, Chopin si occuperà pure di Poesia Concreta con i suoi “dactylopoèmes”.

È chiaro dunque che la base di questo tipo di produzione poetica necessita di un supporto riproduttore di suoni per essere ascoltata.

È sperimentazione, una forma per liberare la poesia, sulla scia di quanto iniziarono gli Zutistes, nel 1871-1872, anni densi di avventure, che con l'esclamazione *zut!*, provocatoria, erano animati dal desiderio di liberare la poesia. Germain Nouveau (1851 – 1920) si spinse fino a rinunciare alla scrittura, mentre Charles Cros (1842 – 1888), senza rinunciare alla produzione poetica, cercò l'innovazione attraverso l'invenzione del suo fonografo (che chiamò *paléophone*, cioè voce del passato) nel 1877 e il perfezionamento della fotografia a colori riportando tutto in poesia.

L'inizio del processo che porterà al totale rinnovamento dell'arte, della poesia, inizia alla fine dell'Ottocento con questi poeti visionari, liberi, coraggiosi, pronti a spingersi oltre il sentire loro contemporaneo, che porteranno all'inizio del Novecento alla creazione di gruppi di sperimentatori che si riuniranno intorno alla abbaye de Créteil e apriranno la strada alle parole in libertà di Marinetti con la nascita del Futurismo nel 1909, prima avanguardia storica. È con queste premesse che si passò da una creazione scritta a una sonora.

Tornando a Charles Cros, lo scienziato, l'inventore al servizio della poesia, dichiarò appunto in «Inscription», componimento che apre l'opera *Le Collier des griffes*⁴, di aver messo la scienza al servizio della poesia, attraverso il procedimento di registrazione e riproduzione di fenomeni uditivi che gli permetteva il suo *paléophone*.

Questi gli inequivocabili versi:

Come i tratti sui cammei
Ho voluto che le voci amate
Siano un bene, che per sempre si tiene,
E possano ripetere il sogno
Musicale dell'ora troppo breve;
Il tempo vuole fuggire, io lo sottometto.⁵

⁴ Opera pubblicata postuma nel 1908 dal figlio Guy-Charles.

⁵ Comme les trait dans le camées / J'ai voulu que les voix aimées / Soient un bien, qu'on garde à jamais, / Et puissent répéter le rêve / Musical de l'heure trop brève; / Le temps veut fuir, je le soumets. (Charles Cros, *Opere*, A cura di Gabriele Aldo Bertozzi, Traduzione di Laura Aga-Rossi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore («Grandi classici», 77), 1997, p. 222.

Cros aveva depositato il plico che illustrava l'invenzione del fonografo all'Académie des Sciences; esso resterà a lungo in un cassetto permettendo a Edison di prendere il brevetto prima di lui. Scrisse Bertozzi:

È l'esempio più noto della sua sfortuna. È anche emblematico del suo cattivo destino perché non è l'unico. Per la fotografia a colori [altra sua invenzione prima di Lippman] e altre ricerche è avvenuto qualcosa di analogo. Anche la sua poesia non si sottrae a tale sorte. Sarà forse superfluo dire che l'unica differenza consiste nei tempi più lunghi che si sono succeduti per rendersi conto di questa "scoperta". Si può dire che il plico di Cros contenente la descrizione di una nuova poesia, di una nuova arte, viene aperto circa cento anni dopo. Nell'attesa tanti piccoli Edison hanno tentato di prendere il brevetto.

Cros è stato l'interprete di un "ruolo oscuro", oscuro in quanto non entrato ancora nella mentalità del critico, del pubblico [...].⁶

A proposito della fotografia, mi si permetta una breve riflessione passando alla Poesia Visiva, dove verbo e immagine si fondono, ricordando che altri versi di «Inscription», sembrano proprio anticiparla:

Ho voluto che i toni, la grazia,
Tutto quel che riflette uno specchio,
L'ebbrezza di un ballo d'opera
Le sere di rubino, l'ombra verde
Si fissassero sulla lastra inerte.
Io l'ho voluto, così sarà.⁷

Nell'ordine di tempo, i principali autori che hanno decisamente riconosciuto Cros come precursore della poesia sonora o meglio di quel percorso che porterà alla poesia sonora sono stati, nell'ordine di tempo, Guillaume Apollinaire, Henri Chopin, Gabriel-Aldo Bertozzi.

E non si può opinare che Cros fu poeta *e* (evidenzio la congiunzione) scienziato, invece di essere stato uno scienziato che aveva come fine la poesia, poiché in molti dei suoi *Monologues* (altra sua notevole produzione) si beffa della scienza (proprio lui) per esaltare la poesia, come in *La Science de l'amour* dove il protagonista rifiuta l'approccio poetico

⁶ Ivi, p. XVIII.

⁷ J'ai voulu que les tons, la grâce, / Tout ce que reflète une glace, / L'ivresse d'un bal d'opéra, / Les soirs de rubis, l'ombre verte / Se fixent sur la plaque inerte. / Je l'ai voulu, cela sera. (Charles Cros, *Op.cit.*, p. 220).

per studiare l'amore, per uno più oggettivo da scienziato. Si munisce, quindi, di vari strumenti per misurare: un termometro, un misuratore di battiti un apparecchio conta baci da lui inventato. Strumenti utilizzati sulla sua fidanzata, Virginie che alla fine lo rifiuterà per un uomo più sensibile, dicendogli «Lei sarebbe un miserabile, signore, se non fosse così stupido»⁸. E solo allora le «petit savant» (definizione di Virginie) è almeno sfiorato da un po' di poesia: «Sì, rimpiangevo quella donna più dei miei lavori perduti! E stetti per svenire, oh vergogna, affondando nel cuscino per ritrovare l'odore dei capelli che non dovevo più toccare»⁹.

Nel 1900, con l'avvento dei gruppi di sperimentazione la strada che porterà alla Poesia Sonora viene percorsa da grandi personaggi.

Col Futurismo, 1909, c'è un'attenzione alla qualità sonora del testo, alla declamazione dinamica con cui i futuristi si rivolgono alle platee alimentata dall'onomatopea che permea nelle “parole in libertà” di Marinetti, nei “rumori plastici” di Balla e nella “poesia pentagrammata” di Cangiullo ovvero poesie scritte direttamente sul pentagramma.

Col Dadaismo, Hugo Ball esalta, con le sue poesie fonetiche (1916), il valore della voce al di là dal significato della frase, dal canto, dalla dizione e declamazione¹⁰.

Son œuvre reste encore mystérieuse; Philippe Soupault, qui possède parfaitement la langue allemande, m'assura que Ball «fut le plus important poète du son de cette période.» N'oublions pas le rôle de Soupault dans le premier Surréalisme.¹¹

In seguito, altro precursore della poesia sonora fu Pierre Albert-Birot con i *Poèmes à crier et à danser*, le sue opere teatrali, soprattutto *La*

⁸ «Vous seriez un misérable, monsieur, si vous n'étiez si bête» (Ivi, p. 345).

⁹ «Oui, je regrettais cette femme plus que mes meilleurs travaux perdus! Et j'allai m'évanouir, ô honte! En m'enfouissant dans l'oreiller pour y trouver l'odeur des cheveux que je ne devais plus toucher» (Ivi, p. 346.).

¹⁰ «[...] Hugo Ball qui reconnaît la valeur de la voix en elle-même [...]», in R. Sabatier, *La Poésie du vingtième siècle*, (vol. 3, *Métamorphose et Modernité*), Paris, Albin Michel, 1988.

¹¹ H. Chopin, *Poesie Sonore Internazionale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 62.

Legende, apparsa nell'ultimo numero della rivista *SIC* (53-54), datata 15-30 dicembre 1919.

Qui di seguito la riproduzione di *Chant 1*, del 1917 uno dei suoi *Poèmes à crier et à danser* pubblicato in *SIC*

```

an an an an an an an an
an an an
iiii i i
pouh pouh pouh pouh rrra
sl sl sl
drrrrr oum oum
an an an an
aaa aaa aaa tzinn
iii iiii
ha ha ha ha ha ha ha
rrrrrrrrrrrr é

```

Nell'orecchio, questa successione di fonemi e sillabe rappresenta una partizione da decifrare, tenendo conto pure dei vuoti, quelli della respirazione. Il titolo del poema *Chant* con l'aggiunta di «da gridare e da ballare» rispetta bene l'intento dell'opera. Albert-Birot era alla ricerca di qualcosa di più libero. Il fonema per il fonema, o spesso la lettera per la lettera dei letteristi, non gli sono sufficienti. Nel gridare l'onomatopea cerca una poesia liberata, va contro il linguaggio, la frase. Ottimo esempio ne è *La Légende* il cui sottotitolo era «Poema narrativo rotto da poesie da gridare e da danzare»¹², costituiva una combinazione di due vie di sperimentazione: il simultaneismo e il *son pour le son*. Poteva essere considerata come una breve *pièce* teatrale che presenta una fattispecie di dialogo tra due personaggi, la Statua e la Folla, in cui, come spiega il sottotitolo, viene recitato un poema interrotto da canti e balli della folla. La scena è divisa con due cori simultanei e l'onomatopea regna.

Sempre nell'ambito dello sviluppo delle esperienze simultaneiste, dell'importanza del verbo-fonico, non vanno dimenticati Henri-Martin Barzun, Fernand Divoir e soprattutto Guillaume Apollinaire per aver proclamato Cros padre della simultaneità.

Scrisse Henri-Martin Barzun in *L'Ère du Drame. Essai de Synthèse Poétiques Moderne*, per spiegare, rappresentare l'origine della simultaneità e quindi dell'avanguardia:

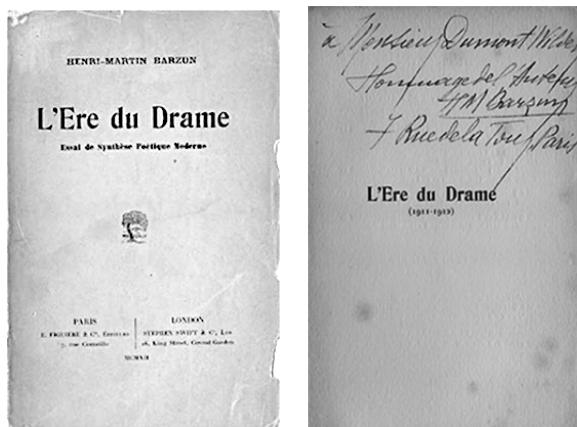
Per la nuova era, tuttavia, cioè per le generazioni presenti, la drammatizzazione resta nel contempo principio collettivo e potenza individuale.

¹² «Poème narratif entrecoupé de poèmes à crier et à danser».

Tutte le forme d'arte: *musica, pittura, scultura, architettura*;

Tutte le forme poetiche esistenti possono essere impregnate, rinnovate, magnificate: *poesia, scena, racconto, parola, romanzo, affresco, quadro, visione, dialogo, evocazione, leggenda, mistero, epopea, celebrazione, meditazione, corteo, farsa, mimo, danza, ecc., ecc.*

Isolate o combinate, queste forme potranno pretendere di realizzarne la più alta espressine.¹³



Originale dell'opera di Henri-Martin Barzun con autografo inedito recante suo indirizzo a Parigi (Mediateca G. Giansante).

Nel campo della creazione fonetica è stato rilevante pure il contributo di Schwitters, teorico della Poesia Concreta, in cui afferma che il materiale della poesia è la lettera e non la parola, interpretando quanto Rimbaud aveva anticipato con «Voyelle» e con «Délires II. Alchimie du verbe», in *Une Saison en enfer*:

Inventai il colore delle vocali! – A nera, E bianca, I rossa, O blu, U verde. –
Regolai la forma e il movimento di ogni consonante, e, con ritmi istintivi, mi

¹³ Pour l'ère nouvelle, cependant, c'est-à-dire pour les générations présentes, la dramatisation reste à la fois principe collectif et puissance individuelle. / Toutes les formes d'art: *musique, peinture, sculpture, architecture*; / toutes les formes poétiques existantes peuvent en être imprégnées, renouvelées, magnifiées: *poème, scène, récit, parole, roman, fresque, tableau, vision, dialogue, évocation, légende, mystère, épopée, célébration, méditation, cortège, farce, mime, danse, etc., etc.* / Isolément ou combinées, ces formes pourront prétendre à en réaliser la plus haute expression (Henri-Martin Barzun, *L'Ère du Drame. Essai de Synthèse Poétiques Moderne*, Paris, E. Figuière & C^{ie}, 1912, p. 39-40).

vantai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi. Riservai la traduzione.¹⁴

Concetto ripreso dal Lettrisme teorizzato da Isidore Isou con l'opera *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, pubblicata nel 1947. Il poeta teorico rumeno divenuto poi parigino, dichiarò la sua sfiducia verso una parola consumata e inadeguata ai tempi. Ne propose così il superamento ponendo la lettera alla base della nuova poesia e individuando in essa un valore oggettuale da considerare come unità grafico-fonetica. Tra i lettristi, è Dufrêne a occuparsi di poesia sonora creando i *crirhythmes* e, in un certo senso, si deve a lui il primo abbinamento dei termini "poesia" e "sonora". Nel 1958, infatti, fu Jacques de la Villeglé a utilizzare la definizione "poésie sonore" sulla rivista *Grâmmes* in riferimento ai *crirhythmes*.

I *crirhythmes* sono del 1953 e rappresentano la prima officina, nel 1958 con l'uso delle risorse stereofoniche inizia un nuovo processo, infatti alle lettere si aggiungono i soffi, i rumori.

Il Lettrismo resta comunque al margine della Poesia Sonora, poiché Isou non concepisce la poesia sonora per l'uso degli strumenti elettronici. Non solo, Isou in sostanza non ne riconosce neppure il nome poiché quando lo scrive lo fa sempre seguire dall'annotazione di un ironico (sic). Sulla rivista *Bérénice* di Bertozzi, di cui recentemente sono diventata condirettore, Isou scriveva:

Il magnetofono, lo studio elettronico, il microsolco, la radio rappresentano delle realizzazioni tecniche aventi per autori, da Edison a Kastler, passando per Branly e Marconi, per non parlare dei loro predecessori e dei loro successori che i promotori reazionari dell'«arte sonora» (sic) immergono nell'oscurità, al pari dei veri innovatori del lirismo. E ciò in nome dei produttori di escrementi intellettuali riuniti nel libro, concepito nel loro intento, un *elenco telefonico di sotto-merde*.¹⁵

¹⁴ J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

¹⁵ Le magnétophone, le studio électronique, le microsillon, la radio représentent des accomplissements techniques ayant pour auteurs des inventeurs, de Edison à Kastler, en passant par Branly et Marconi, sans plus parler de leurs prédécesseurs

L'«elenco telefonico» sarebbe il volume *Poésie sonore internationale* di Chopin pubblicato da Jean-Michel Place. La ferocia, l'aggressività, la brutalità di Isou non si esprimono soltanto in questo brano appena citato. Chiamò Chopin «L'imbécile», «Le sous-promoteur de la poubelle poétique sonore (sic)», e con altri pesanti epi-teti dichiara pure (solo per fornire uno dei tanti esempi):

D'altronde, se il fatto d'utilizzare i prodotti della «civiltà tecnocratica», quei *media*, giustifica l'interesse del *messaggio*, mi stupisco che non abbiano ancora citato nella loro opera, tra gli innumerevoli rincitriniti studiati, lodati, i sinistri capolavori *radiodiffusi* di Mussolini, Hitler e Goebbels [...].¹⁶

Tali offese e dichiarazioni non sono certamente esenti dal risentimento di Isou per non esser stato osannato nel libro di Chopin come l'unico e insostituibile creatore sulla Terra.

Bertozi – mi ha riferito – che combattuto, imbarazzato per l'amicizia che lo legava sia a Isou, sia a Chopin accettò di pubblicare il lungo ingiurioso articolo d'Isou a condizione che fosse data a Chopin la possibilità di ribadire sulla stessa rivista e che Isou firmasse una dichiarazione che esentasse la rivista da denunce di diffamazione.

Nel n. 26 di aprile-luglio 1989, *Bérénice* pubblicò quindi la lunga risposta di Chopin a Isou, intitolata *Un passé lointain, «L'a-venir»*, di cui riproduciamo qualche brano:

[...] di fronte a questi giudizi tanto bassi, non ho l'intenzione d'impegnarmi in un dibattito con Isou, considerando innanzitutto che il lettrismo è un movimento che il suo autore fece lui stesso abortire a causa della creazione personale dagli anni cinquanta, sapendo poi che occorre possedere una vecchissima mentalità

ou de leurs successeurs, que les promoteurs réactionnaires de l'«art sonore» (sic) plongent dans l'obscurité, au même titre que les véritables novateurs du lyrisme. Et cela au nom des producteurs de fientes intellectuelles réunis dans le livre, conçu à leur intention, un *annuaire téléphonique de sous-crottes*. (Isidore Isou, *Les positions réactionnaires de la «poésie sonore»* (sic), in *Bérénice*, V, 11 - luglio 1984).

¹⁶ Par ailleurs, si le fait d'utiliser les produits de la «civilisation technocratique», ces *médias*, justifie l'intérêt du *message*, je m'étonne qu'ils n'aient pas cité dans leur ouvrage, parmi les innombrables abrutis étudiés, loués, les sinistres chefs-d'œuvre *radio-diffusés* des Mussolini, Hitler, Goebbels [...] (Ivi, p. 116).

per credersi un anacoreta, creatore, genio, capogruppo, commendatore, dio [...]. io penso che tutto il lettrismo sia nulla, che il primo ingannato è Isou stesso [...]. È una scuola senza seguito possibile [...]. Siamo in un mondo che Isou ignora, quello di un secolo nuovo che ha i suoi computer, i suoi sintetizzatori, la sua informatica, i suoi video, i suoi magnetofoni, cioè in un mondo che Isou ignora totalmente.¹⁷

La Poesia Sonora, propriamente detta, era nata, alla fine degli anni Cinquanta, dall'incontro delle sperimentazioni fonetiche con le tecnologie magnetofoniche.

Henri Chopin aveva fondato a Parigi nel 1958 la rivista *Cinquième Saison*, che nel 1964 diventò *OU Cinquième Saison*, rivista-disco.

La Poesia Sonora nacque anche in conseguenza di tecniche nuove come quelle offerte dal videoregistratore, dallo studio della musica elettronica che offrivano ai poeti nuove visioni. Il movimento sorse a Parigi, uno dei primi a creare poesie sonore è Chopin che è pure il primo a creare una rivista sulla poesia sonora. È uno dei primi ad aver utilizzato le sovrapposizioni di suoni, permettendo la realizzazione di ciò che è impossibile per la poesia scritta.

Queste sovrapposizioni permettono di realizzare ciò che è estraneo alla poesia scritta: il fatto simultaneo degli avvenimenti vocali, con le quali si stabilisce il Centro poetico; esse danno, per di più, una prospettiva profonda della forma poetica, poiché attraverso esse, i primi approcci del suono vocale sfumano poco a poco, a profitto di un suono udibile più puro, che sembra essere un rilievo sopra i suoni lontani delle prime sovrapposizioni. È allora che la parola per sé stessa perde la sua importanza, e le micro-particelle linguistiche, il linguaggio del corpo diventano la principale materia della costruzione poetica.¹⁸

¹⁷ [...] face à ces jugements combien bas, je n'ai pas l'intention d'engager un débat avec Isou, considérant tout d'abord que le lettrisme est un mouvement que son auteur fit lui-même avorter faute de création personnelle depuis les années cinquante, sachant ensuite qu'il faut posséder une très vieille mentalité pour se croire un anachorète, créateur, génie, chef de groupe, commandeur, dieu [...]. je pense que tout le lettrisme n'est rien, que le premier trompé est Isou lui-même [...]. C'est une école sans succession possible. [...] Nous sommes dans un monde qu'Isou ignore, celui d'un siècle nouveau, ayant ses computers, ses synthétiseurs, son informatique, ses vidéos, ses magnétophones, c'est à dire dans un monde qu'Isou méconnaît totalement.

¹⁸ Ces superpositions permettent de réaliser ce qui est étranger à la poésie écrite: le fait simultané des événements vocaux, avec lesquelles s'établit le Centre poétique; elles donnent, en outre, une perspective profonde de la forme poétique,



Henri Chopin, *Audiopoems 1956-1980*, Paris, Éditions Hundermark, 1980. Musicassetta in 200 esemplari numerati e firmati dall'autore (esemplare n. 77, Mediateca Giansante).

La Poesia Sonora ottenne seguito pure in Italia, e il primo poeta sonoro che domina gli anni Sessanta è Arrigo Lora-Totino, le sue invenzioni sono:

«*Fenomeni*, poesia sonora, dizioni orali frammentate in piccolissimi pezzi, in fenomeni, distruzione del linguaggio + ritmo
Intonazioni, la dizione come melodia rumorosa
Poesia liquida, le parole s'immergono nell'acqua per emergere bagnate come lo sperma liquido
Poesia ginnica, integrazione della parola con il gesto, sostantivo + mimica = verbo, azione
Musica sidereofonica, musica degli utensili di ferro
Musica liquida, musica in gocce.¹⁹

puisque par elles, les premières approches du son vocal s'estompent peu à peu, au profit d'un son audible plus pur, qui semble être un relief par-dessus les sons lointains des premières superpositions. C'est alors que le mot pour lui-même perd son importance, et les micro-particules linguistiques, le langage du corps deviennent la principale matière de la construction poétique. (Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Op. cit., p. 123).

¹⁹ «*Phonèmes*, poésie sonore, diction orales fragmentées en très petits morceaux, en phonèmes, destruction du langage + rythme / *Intonations*, la diction comme mélodie bruitiste / *Poesie liquide*, les mots se plongent dans l'eau pour émerger bien mouillés comme le sperme liquide / *Poesie gynnique*, intégration de la parole avec le geste, substantif + mimique = verbe, action / *Musique sidéradiophonique*, musique des ustensiles en fer / *Musique liquide*, musique en gouttes» (Ivi, p. 178.)

Nel n. 18 di *Bérénice* del novembre 1986, Lora-Totino presentò Il «Drame synodique» di Sébastien Voirol, fondamentale studio critico per conoscere il suo giudizio sui poeti simultaneisti:

Dei tre autori che, primi, adottarono la tecnica simultaneista, e cioè Henri Martin Barzun, Fernand Divoire e Sébastien Voirol, quest'ultimo si distingue per un singolare aspetto, quello di aver coniugato la forma simultanea con l'introspezione e l'estenuazione psico-lirica tardosimbolista in un impasto musicalissimo che è l'opposto del nitore direi programmaticamente asciutto delle orchestrazioni verbali di Divoire; e così sembra essere alieno a Voirol il carattere epico che porta Barzun a concepire e a realizzare i vasti affreschi dell'*Orphéide*.

Su l'*Orphéide* si deve assolutamente annoverare l'eccellente saggio – una vera lezione magistrale – di Arrigo Lora-Totino, *L'«Orphéide» poema-utopia di Henri-Martin Barzun*, che prendo occasione per ricordare che tentativi di nuove espressioni poetiche, più o meno valide, ci sono sempre state. In questo saggio, il poeta sonoro, infatti, ricorda:

Ma, tornando alle origini della proposta simultaneista di Barzun occorre rifarsi alla situazione letteraria francese agli inizi del secolo [Novecento] caratterizzata dalla crisi dei valori simbolisti e naturalisti e dal pullulare di movimenti documentati da Florian Parmentier nella sua *Histoire contemporaine des Lettres Françaises* ove enumera ben 185 effimere riviste dal 1900 al 1914 e scuole quali Naturalisme, Humanisme, Unanimisme, Paroxysme, Synthétisme, Intégralisme, Impulsionnisme, Visionnarisme, Intensisme, Dynamisme, Machinisme, Impérialisme, Pluralisme, eccetera, senza contare le straniere relative al Futurismo italiano e al Cubofuturismo russo.²⁰

Per aggiungere poi:

Per la nuova poetica [Barzun] ci si serve di svariati predicati: 'poésie dramatique', 'poésie simultanée', 'poésie parnythmique', 'poésie vocale', 'poésie harmonique polhymnique et polymélodique', 'poésie orphique'.²¹

Scuole e tendenze che purtroppo quasi tutti gli studiosi delle avanguardie storiche *delle quali sono all'origine* ignorano.

²⁰ Arrigo Lora-Totino, *L'«Orphéide» poema-utopia di Henri-Martin*, in *Bérénice*, III, 8-9 (N. S.) luglio-novembre 1995.

²¹ Ivi.

In un altro rilevante testo teorico, pubblicato sulla stessa rivista su *Poesia e musica. Il ruolo dell'intonazione*, Lora-Totino dichiara:

[...] con la mia *Toccata in A* ho realizzato una elementare simbiosi tra interiezione ed intonazione, costruendo un percorso semantico, e cioè un discorso, consistente in graduali passaggi tra vari stati d'animo, vale a dire una evoluzione di situazioni emotive, il tutto soltanto modulando opportunamente la voce e usando un'unica categoria grammaticale, l'interiezione e per di più un solo suono fra i più semplici, il fonema «a».

Con questa esperienza mi pare d'essermi inoltrato in una zona di confine tra linguaggio della parola e linguaggio musicale ne, a ben vedere, non saprei proprio dire se questo mio testo [...] sia poesia sonora o anche musica, *sic et simpliciter*.²²

Maurizio Nannucci pubblicherà poi *Poesia Sonora. Antologia internazionale di ricerche fonetiche*²³ tra il 1975 e il 2001, in 12" vinyl record.

Si dichiarano poeti sonori pure Gianni Bettini di cui ricordiamo *Nana*, componimento apprezzato da Chopin, che purtroppo a seguito di un'operazione perse la voce, Claudio Parmiggiani di cui ricordiamo *2500, ou les Grenouilles d'Aristophane*²⁴. Occorre citare pure Nanni Balestrini che con *Un istante con figure*²⁵ (1962) composizione di dodici minuti per banda magnetica e voce; inoltre Luigi Nono utilizzò un testo poetico di vari autori, tra cui Balestrini, per creare nel 1968 il *Contrapunto Dialettico della mente*²⁶.

Per poi giungere a Giovanni Fontana che, come Isou, Chopin, Lora Totino, Bertozzi, Merante e altri ancora, hanno pubblicato testi fondamentali su *Bérénice*.

Si può, senza dubbio, ritenere oggi, 2020, questo architetto dedito all'arte innovatrice, il più rappresentativo autore di Poesia Sonora, ma la

²² Id., *Poesia e musica. Il ruolo dell'intonazione*, in *Bérénice*, I, 1 (N. S.), marzo 1993.

²³ M. Nannucci, "ED / MN 1967/2016", Viaindustriaie Publishing, Foligno, 2016, pp. 145, 151.

²⁴ Poesia sonora prodotta da Chopin nel 1967, cfr. *Revue OU*, n. 36-37, 1970.

²⁵ *Un istante con figure*, in *IL VERRI* a rivista diretta da Luciano Anceschi, numero 5 – 1962 - pagine 66-70 Milano, Feltrinelli.

²⁶ Testi: Celia Sánchez, Nanni Balestrini, manifesto delle Enraged Women del Progressive Labour Party di Harlem. Prima esecuzione: Palermo, 27 dicembre 1968. Durata: 20 minuti. Editore: Ricordi / nastro magnetico 131457.

definizione non sarebbe del tutto esatta, non tanto per la produzione delle sue opere, quanto per l'autodefinizione da lui stesso scelta, quella di «poliartista». Fin dal marzo 1993 pubblicò, infatti, su *Bérénice*, il testo chiarificatore dal titolo *Scrittura e maschera sonora* in cui dichiarava:

Dicevamo del poliartista. Egli si appropria delle pratiche elettroniche, video-grafiche, del cinema, della fotografia, dell'universo sonoro (oltre la musica), della dimensione teatrale (oltre il teatro), dell'universo ritmico. Agisce *poieticamente* utilizzando tutte le tecniche, tutti i supporti, tutti gli spazi, ma, principalmente, riconducendo all'ambito poetico il suo stesso corpo, quindi il suo gesto e la sua voce: elementi che, collegati alle nuove tecnologie, alimentati dal substrato energetico dell'elettronica, costituiscono il fondamento di quella che è stata chiamata «nuova oralità».

Le etichette varie, quali Poesia Sonora, Poesia Visiva o Poesia Visuale, Poesia Concreta, Poesia Fonetica... *e chi più ne ha più ne metta*, ci danno la possibilità di tentare di fornire qualche chiarimento che certo alcuni fanatici non comprenderanno. Innanzitutto, occorre dire che molto spesso queste "Poesie/poetiche" non hanno limiti fissi e i loro autori molto spesso passano dall'una all'altra con la più grande disinvoltura. Per esempio, in questa grande area della Poesia Concreta si situano ricerche più specifiche e circoscritte, come la Poesia Visiva (che integra immagini e parola), la Poesia Sonora (che sperimenta con il suono e la voce), la Poesia Performativa, spesso legata, *come nel caso di Giovanni Fontana*, alla Poesia sonora, che vede il poeta in scena modulare variamente la voce e il gesto. E ricordo pure Chopin che oltre ad esser stato un grande poeta sonoro è stato pure un eccellente, difficilmente superabile, poeta concreto.

Altra precisazione: ognuna di queste "Poesie/poetiche" viene spesso definita come «movimento avanguardia». È corretto? No! Sarebbe corretto dire che sono *espressioni dell'avanguardia* (mi pare più che una sfumatura!). Il vero significato del termine «avanguardia», eppur tanto diffuso in ambito creativo, è invece tra i più sconosciuti, pari alla definizione di «poeti maledetti» di Verlaine. Spesso confuso col «modernismo» indica soprattutto i grandi movimenti quali Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, Inismo. Vi si potrebbe includere anche il Lettrismo se la sua area d'azione non si fosse limitata al solo quartiere di Parigi di Saint-Germain-des-Prés e non fosse stato soggetto alle paranoie di Isou, non genio, ma indubbiamente geniale. In quanto alla Mail Art, pur

possedendo per sua natura un buon grado d'internazionalità, intrinseco delle avanguardie, non è neppure il caso di prenderla in considerazione per la nullità dei risultati su piano creativo: fu una sorta di abominevole "catena di Sant'Antonio".

Per non parlare poi dei "corollari delle avanguardie" come Fluxus, il Situazionismo e altri ancora: i rappresentanti di Fluxus erano miscelatori di discipline artistiche e Guy Debord deve tutto al Lettrismo.

Essendo queste "Poesie/poetiche", come dicevo, *espressioni dell'avanguardia* hanno trovato e troveranno ancora rappresentati dei movimenti d'avanguardia che ne hanno fatto, ne fanno e ne faranno uso, come d'altronde ne fecero uso poeti del passato prima che queste categorie venissero canonizzate. Da qui una terza precisazione: spesso gli autori esprimendosi in più forme di poesia estranee alla letteratura ufficiale (*establishment* culturale) si autodefiniscono «poeti totali». Pure qui un madornale equivoco. Si dovrebbe dire che tali poeti usano tutte le forme canonizzate sia dalla Poesia Concreta, sia dalla Poesia Visiva e/o dalle altre *tecniche poetiche*. Poiché di tecniche si tratta, mentre il concetto di «poeta totale» va ben oltre la tecnica. Per «poeta totale», infatti, bisogna intendere il «poeta assoluto», come avrebbe voluto Verlaine, in un primo tempo, chiamare i suoi «poeti maledetti»:

Avremmo dovuto dire Poeti Assoluti per restare nella calma [...]
Assoluti per l'immaginazione, assoluti nell'espressione, assoluti come i
Reys netos dei secoli migliori.
Ma maledetti!
Giudicate.²⁷

E, il poeta maledetto per eccellenza che Verlaine presenta è Arthur Rimbaud. Quel poeta che scrisse:

Il Poeta diventa *veggente* attraverso una lunga, immensa e ragionata *sregolatezza* di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di follia; cerca sé stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per conservarne solo le quintessenze.

²⁷ C'est Poètes Absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme [...] / Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les *Reys netos* dei secoli migliori. / Mais Maudits! / Jugez-en. (Paul Verlaine, I poeti maledetti, Introduzione di Gabriel-Aldo Bertozzi. Cura e traduzione di Claudio Rendina. Edizione integrale con testo francese a fronte, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton [«Poesia», 507], 2003, p. 26).

Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, dove diventa tra tutti il grande malato, il grande criminale, il grande maledetto, – e il sommo Sapiente! – Perché raggiunge l'*ignoto*!²⁸

Qui Rimbaud ha saputo meglio definire la figura poeta maledetto (o poeta assoluto o *poeta totale*) meglio del suo compagno saturnino.

Ciò non significa che un poeta sonoro o concreto o visivo o altro non tenti o non abbia tentato di divenire un Poeta Totale nel suo vero significato. Certo le nuove forme di poesia non glielo avranno impedito, anzi favorito poiché, come ha scritto ancora Rimbaud: «le invenzioni d'ignoto pretendono forme nuove»²⁹. Ma il Veggente mise in guardia:

Tutte le persone abili crederebbero presto di aver soddisfatto questa domanda. – Non è così!³⁰

E, *incredibilia sed vera*, sembra che Rimbaud da buon veggente avesse pure prefigurato l'avvento di Isou:

Deboli si metterebbero a *meditare* sulla prima lettera dell'alfabeto, che potrebbero presto precipitare nella follia!³¹

Se invece si dovesse cercare qualche veggente precursore dell'Inismo, ci si può indirizzare all'ampia letteratura offerta in merito da Bertozzi, Merante, Proïa, Gasbarrini, Gianni. Personalmente mi orienterei ancora su Rimbaud:

²⁸ Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! (A. Rimbaud, «Lettre à Paul Demeny du 14 mai 1871» in *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurelia Cervoni, Paris, nrf/Gallimard [«Bibliothèque de la Pléiade, 68»], 2009, p. 344).

²⁹ les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles. (Ivi, p. 348).

³⁰ Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande. – Ce n'est pas cela! (Ivi, p. 347).

³¹ Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie! (Ivi, p. 346).

– Del resto, ogni parola essendo idea, il tempo di un linguaggio universale verrà! [...] Quella lingua sarà dell'anima per l'anima, riassumendo tutto, profumo, suoni, colori [...].³²

E su Apollinaire:

[...] l'uomo è alla ricerca di un nuovo linguaggio
Sul quale il grammatico di qualsiasi lingua non avrà niente da dire

E queste vecchie lingue sono così vicine a morire
Che è veramente per abitudine e mancanza di audacia
Che ce ne serviamo ancora in poesia³³

Questi versi di Apollinaire figurano, infatti, nel primo manifesto in-ista del 1980 e si coniugano bene con un aforisma del più noto in-ista spagnolo, Francisco Juan Molero Prior:

Parole! Le parole
son residuo del passato,
piccole chimere
creditate senza saperlo.³⁴

I movimenti d'avanguardia dunque, quali Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, Inismo dunque hanno, in sostanza, prima annunciato, poi espresso e infine incoraggiato queste forme di poesia del secondo Novecento. Nell'Inismo, per esempio, ultima avanguardia vi troviamo poeti come Antonino Russo che è stato, prima di aderire al movimento fin dalla fondazione nel 1980, un importante poeta visivo. E così pure il

³² – Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs [...] (Ibid.).

³³ [...] l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire // Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir / Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace / Qu'on les fait encore servir à la poésie (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Préface d'André Billy de l'Académie Goncourt. Édition établie et annotée par Michel Adéma et Michel Décaudin, Paris, *nrf*/Gallimard, («Bibliothèque de la Pléiade», 121), 1983, p. 310.

³⁴ Palabras! Las palabras / son residuos del pasado, / pequeñas quimeras / here-dadas sin saberlo.

maggior rappresentante dell'inismo spagnolo, Francisco Juan Molero Prior e tanti altri.

Giovanni Fontana, nella sua opera³⁵ sulla poesia sonora, oltre a pubblicare il *Premier Manifeste Iniste*³⁶, ricorda con acutezza le composizioni di Bertozzi, di Antonino Russo, di Angelo Merante, teorico dell'*Inika Sonorika*³⁷, di Giorgio Mattioli, attore e regista³⁸.

Ricordo infatti che a Mattioli si deve pure la realizzazione, con sua interpretazione, di *Inisfera*³⁹, un noto LP vinile, stereo 33 giri, con testi di inisti⁴⁰ e lettristi⁴¹ e uno di Rimbaud, interpretati da Giorgio Mattioli.

Occorre poi aggiungere la *pièce* teatrale *La Signora Proteo*⁴² di Bertozzi con onomatopée e dialoghi fonetici astratti e, dello stesso autore, la videoinipoesia *Monologo acceso*⁴³ che in una riedizione⁴⁴ si avvaleva di "colonna sonora" in cui poche semplici note di Wagner, Debussy, Edgard Varèse vengono rallentate o meglio allungate in modo mai prima sperimentato, senza produrre l'effetto di trascinamento, anzi offrendo l'estetica musicale nuova dell'*infinitesimale*. Di là dalla tecnica, tra l'altro mai descritta da Bertozzi, in ambito della Poesia Sonora direi che tale riedizione del *Monologo acceso* offre il miglior esempio di poesia sonora del fondatore dell'Inismo.

³⁵ Giovanni Fontana, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture inter-mediali nella sperimentazione poetica-sonora*, Monza, Harta Perfoming & Momo, 2003.

³⁶ *Ibid.*, pp. 399-401

³⁷ Da considerare particolarmente il suo CD-ROM/CD-Audio, *I segni di Dubler (ipertesto con Inike sonorike e inigrafie)*, Roma, 1999, durata 7'46''.

³⁸ Giovanni Fontana, *Op. cit.*, *passim* e in particolare a p. 220.

³⁹ Giorgio Mattioli, *Inisfera*, Stereo 33 giri, Roma, Studio Faro, 1985.

⁴⁰ Laura Aga-Rossi, Gabriel-Aldo Bertozzi, Esmeralda Crea, Michele Leone Barbella, Moreno Marchi, Giorgio Mattioli, Angelo Merante, Antonino Russo.

⁴¹ Jean-Paul Curtay, Isidore Isou, Roland Sabatier.

⁴² Gabriel-Aldo Bertozzi, *La Signora Proteo*, Abano Terme, Piovan Editore («Lo scaffale», 60), 1990. Poi rappresentata, ripubblicata, tradotta in varie lingue e registrata da Giorgio Mattioli su CD.

⁴³ Gabriel-Aldo Bertozzi, *Monologo acceso* (Videoinipoesia), Edizione di venti cassette VHS firmate dall'A., Chieti, Studi di ReteOtto, 1992.

⁴⁴ Tale riedizione del 1993 fu realizzata in soli tre esemplari conservando gli stessi contenuti video.

In area inista però la sperimentazione deve essere un esercizio continuo per ogni autore, *ma non fine a sé stessa*, cioè solo un tramite per cercare di superare i capolavori del passato.

Per terminare segnalo che, a mio giudizio, le opere di base cui rivolgersi sono le seguenti:

- Henri Chopin, *Poesie sonore internationale* (Op. cit).
- Arrigo Lora-Totino, *Verbale 1987. Fluenti traslati, concentrazione drammatica in quattro tempi*, Napoli, Morra, 1988.
- Henri Chopin (a cura di), *Poesia Sonora*, numero speciale di *Bérénice*, I, 1– novembre 1991 (Op. cit.).
- *Di qua e di là dalla parola. La lettera e il segno nelle «Scritture contemporanee»*, numero speciale di *Bérénice*, I, 1 (N. S.), marzo 1993 (Op. cit.).
- Giovanni Fontana, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora* (Op. cit).
- Giovanni Fontana, *Scrittura verbo-visiva in Francia. “Poésie visuelle” e dispositivi per letture sinestetiche*, in *Bérénice*, XVII, 45 (N. S.⁴) 2013.

Sezione “Mythocritique”

diretta da PIERRE BRUNEL
e JOSÉ MANUEL LOSADA

**LA RESA FIGURATIVA DELLA
RAPPRESENTAZIONE OVIDIANA DELLE
METAMORFOSI.
SPUNTI DI RIFLESSIONE E UN TENTATIVO DI
CLASSIFICAZIONE¹**

di PATRIZIO DOMENICUCCI

The Metamorphoses have significantly inspired the fine arts for the amount of information contained in the work and for the vivid character of the Ovidian representations. However, painting and sculpture, unlike literature, do not reproduce movement. How did the fine arts depict Ovid's metamorphoses, often characterized by the description of the evolving of forms? The paper proposes a classification of the different modes of representation in painting and sculpture of the metamorphic myths present in Ovid's poem.

«Painter's Bible». Così Svletana Alpers², con un'espressione di rara efficacia, definisce le *Metamorfosi*, riferendosi all'enorme fortuna goduta dal poema ovidiano presso gli artisti, paragonabile soltanto alla funzione assoluta nelle arti figurative appunto dalla tradizione vetero e neo-testamentaria.

Se è necessario operare a tale riguardo alcuni doverosi distinguo, considerando che nelle *Metamorfosi* non sono trattati tutti i miti e che non

¹ Ringrazio i colleghi Francesco Berardi, Antonella Di Nallo e Oliva Menozzi per le preziose indicazioni generosamente fornitemi su alcuni aspetti del lavoro. Le immagini riprodotte sono tratte dal sito www.iconos.it, curato dalla Cattedra di Iconografia e Iconologia del Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo, Università di Roma La Sapienza, tranne le figure 1 (www.arte.it), 6 e 17 (www.latein-pagina.de).

² S. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, London and New York, Phaidon 1971 p. 151.

tutti i miti in essa presenti sono rappresentati dagli artisti, e ancora che non è possibile escludere che nella resa figurativa delle vicende narrate nei versi ovidiani siano state contestualmente utilizzate anche altre fonti³, eventualità, questa, poco probabile se ci si riferisce alle illustrazioni realizzate per le edizioni del poema, risulta comunque evidente come le *Metamorfosi* abbiano rappresentato un bacino inesauribile dal quale gli artisti, *ab antiquo*⁴, hanno copiosamente attinto.

Come è stato osservato, l'assunzione delle *Metamorfosi* come «a living model of mythological narration»⁵ non può essere ricondotta soltanto all'abbondanza delle informazioni fornite dal poeta, ma va interpretata forse in misura prevalente come conseguenza della peculiarità letteraria di un'opera dai connotati marcatamente pittorici, caratterizzata da rappresentazioni vivide e dettagliate. Ovidio infatti adotta magistralmente il procedimento espressivo dell'*enargeia* o *evidentia*, che, secondo la definizione di Quintiliano (*inst.* 6,2,32), «non sembra tanto dire quanto mostrare» e provoca in noi emozioni «come se fossimo presenti agli stessi fatti»⁶.

³ Ch. Allen, *Ovid and Art*, in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by Ph. Hardie, Cambridge, Cambridge University Press 2002, p. 336.

⁴ P. E. Knox, *Ovidian Myths on Pompeian walls*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, J. F. Miller – C. E. Newlands (edd.), Malden (MA), John Wiley & Sons Ltd 2014 pp. 36 sgg. Per una diversa valutazione dell'influenza esercitata dai miti ovidiani sulla pittura pompeiana cf. F. Ghedini, *MetaMArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, «Eidola. International Journal of Classical Art History» 5 (2008) p. 48.

⁵ Ch. Allen, *Op. cit.*, p. 339.

⁶ *Non tam dicere videtur quam ostendere et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*. Cicerone (*de orat.* 2,302) inserisce l'*evidentia* tra le *virtutes elocutionis*, definendola *subiectio sub oculis*. Sull'*enargeia* cf. G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «RhM» 124 (1981), pp. 297-311; *Dire l'évidence: philosophie et rhétorique antiques*, textes réunis par C. Lévy et L. Pernot, Actes du colloque de Créteil ed. de Paris (24-25 mars 1995), Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII - Val de Marne numéro 2, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997; A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Phantasia ed enargeia, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1998; S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press 2002; F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia, Editrice «Pliniana» 2012 e la bibliografia ivi citata.

Ora questo rapporto privilegiato che lega il testo ovidiano alle arti figurative contiene in sé un paradosso, riconducibile ai diversi statuti cui si uniformano l'arte e la letteratura.

A partire dalla celebre definizione di Simonide, riportata da Plutarco, della pittura come «poesia muta» e della poesia come «pittura parlante»⁷, le due arti sono state frequentemente accostate attraverso l'individuazione dei tratti comuni⁸, ravvisabili in modo particolare laddove, come in Ovidio, l'opera letteraria viene a configurarsi come rappresentazione vivida della realtà⁹. Risulta però indiscutibile che le arti figurative, per loro statuto direi ontologico, non riproducono, se si escludono talune sperimentazioni tentate a partire solo dal secolo scorso, il movimento, marcando in questo una sostanziale differenza dalla letteratura.

Questa componente costitutiva dell'arte viene evidenziata tra il I e il II sec. d. C. da Dione Crisostomo, che, mettendo a confronto, per bocca di Fidìa, la scultura e la poesia, contrappone la staticità dell'una (σχῆμα ἀκίνητον) alla possibilità dell'altra di rappresentare i movimenti

⁷ Plut. *De gloria Atheniesium* 346f: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. L'accostamento è riproposto nella *Rhetorica ad Herennium* (4,28), dove il detto simonideo viene fedelmente tradotto: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema loquens esse*; da Cicerone (*Tusc.* 5,114), in riferimento al pieno possesso da parte di Omero della virtù dell'*enargeia*: *Traditum est etiam Homerum caecum fuisse; at eius picturam, non poesin videmus: quae regio, quae ora, qui locus Graeciae, quae species formaeque pugnae, quae acies, quod remigium qui motus hominum, qui ferarum non ita expictus est, ut, quae ipse non viderit, nos ut videremus, effecerit?*; e da Orazio (*epist.* 2,3,361) che ricorre alla felice formula *ut pictura poesis*.

⁸ Tra le quali si segnala per eleganza, ricchezza di documentazione e raffinatezza di analisi comparativa M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1971.

⁹ Per la sterminata bibliografia sul tema dell'*ut pictura poesis* mi limito qui a far riferimento agli studi fondamentali di G. E. Lessing, *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Voss 1766; R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* "The Art Bulletin" 22,4 (1940) pp. 197-269; C. Ossola, *L'Autunno del Rinascimento. 'Idea del Tempio' nell'arte nell'ultimo cinquecento*, Firenze, Olschki 1971; e S. S. Scatizzi, *Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte tra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, "Cammenae" 10 (2012) per l'ottima sintesi e i puntuali riferimenti alla trattatistica sulla questione.

(κινήσεις)¹⁰. Si tratta di un'osservazione, estendibile anche alla pittura, che, sostanzialmente trascurata in ragione forse della sua ovvietà nella trattatistica successiva¹¹, è stata compiutamente sviluppata solo nel XVIII secolo. Mi riferisco al *Laokoon* di Lessing, che a tale proposito scrive:

la pittura, a causa dei suoi segni e dei mezzi della sua imitazione, deve rinunciare del tutto al tempo, le azioni progressive, in quanto tali, non possono far parte dei suoi soggetti, piuttosto dovrà contentarsi di azioni una accanto all'altra, o di semplici corpi che grazie alla loro posizione lasciano indovinare un'azione.

E ancora, connettendo la distinzione tra pittura e poesia alle categorie dello spazio e del tempo,

la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia; ovvero quelle figure e colori nello spazio, mentre questa suoni articolati nel tempo¹².

Queste osservazioni del Lessing, contenute *in nuce* nell'orazione di Dione Crisostomo¹³, superano dunque «la vecchia lettura della *ut pictura*

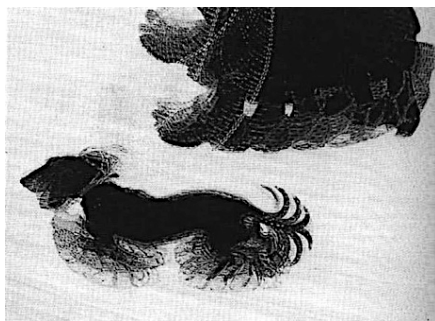
¹⁰ *De Gloria Atheniesium* 12,70: πρὸς δὲ αὐτὸ τοῦτοις ἐν σχῆμα ἑκάστης εἰκόνας ἀνάγκη ἐργάσασθαι, καὶ τοῦτο ἀκίνητον καὶ μένον [...] τοῖς δὲ ποιηταῖς πολλὰς τινὰς μορφὰς καὶ παντοδαπὰ εἶδη περιλαβεῖν τῇ ποιήσει ῥάδιον, κινήσεις τε καὶ ἡσυχίας προστιθέντας αὐτοῖς, ὅπως ἂν ἑκάστοτε πρέπειν ἡγῶνται, καὶ ἔργα καὶ λόγους. «Inoltre [lo scultore] deve aver realizzato una sola posizione per ciascuna figura, e questa posizione è priva di movimento e statica [...] Invece per i poeti è facile rappresentare con la poesia molte forme e ogni genere di immagini, con l'aggiunta di movimenti e stati di quiete, secondo come ritengono opportuno in ogni circostanza, e azioni e discorsi».

¹¹ Cf. D. Th. Benediktson, *Lessing, Plutarch De Gloria Atheniensium 3 and Dio Crisostom Oratio 12,70* "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 27,3 (1987) pp. 101 sg.

¹² Cito dall'edizione italiana curata da M. Cometa, *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica 1991 p. 70. Lessing aggiunge (p. 93): «Il pittore può solo lasciar indovinare il movimento, ma in realtà le sue figure sono senza movimento».

¹³ Cf. J.W.H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, II Cambridge, Cambridge University Press 1934, p. 329. Per un'analisi puntuale dell'orazione di Dione Crisostomo, cf. S. Ferri, *Il discorso di Fidia in Dione Crisostomo. Saggio su alcuni concetti artistici del V secolo*, Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, 5, 4 (1936), pp. 237-265.

poesis» operando, in merito al problema delle differenze tra letteratura e arti figurative, la distinzione tra «arti del tempo e arti dello spazio»¹⁴. Soltanto nel '900, attraverso la forzatura di sistemi di rappresentazione sostanzialmente e tradizionalmente consacrati alla figurazione statica, alcuni artisti hanno tentato di riprodurre il movimento, come dimostrano, in perfetta coerenza con le dichiarazioni contenute nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* del 1910¹⁵, alcune opere di Giacomo Balla, a partire dal celebre *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (fig. 1), nel quale risulta evidente l'influenza del nuovo *medium* cinematografico¹⁶.



(fig. 1) *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912)
Buffalo (NY) Albright-Knox Art Gallery

Prima del Futurismo non può costituire una deroga alla sostanziale staticità delle arti figurative il sistema di rappresentazione del fregio, come ad esempio nella Colonna Traiana e in quella Antonina, dove non

¹⁴ S. S. Scatizzi, *Op. cit.*, p. 15. Analoga riflessione, all'inizio del XIX sec., in G. B. Niccolini, *Sulla somiglianza la quale è fra la pittura e la poesia e dell'utilità che i Pittori possono trarre dallo studio dei poeti*, Orazione letta nell'Accademia delle Belle Arti il giorno del solenne triennale concorso del 1806, in *Opere* di G.-B. Niccolini, edizione ordinata e rivista dall'autore, Firenze, Le Monnier, III 1844, pp. 1-9. Cf. inoltre Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press 2002, p. 173.

¹⁵ «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti». A questa tela vanno aggiunte le opere *Ragazza che corre sul balcone* (1912) e *Dinamismo di un'automobile* (1912-1913).

¹⁶ Per i rapporti tra cinema e Futurismo cf. M. Verdone, *Futurismo: film e letteratura*, "Annali d'Italianistica" 6 (1988) pp. 69-79.

è il movimento ad essere rappresentato quanto piuttosto una serie di scene fisse organizzate in ordine cronologico.

Ora, se gli statuti della letteratura e dell'arte risultano, in merito alla rappresentazione del movimento, così nettamente divaricati, la predilezione dei pittori e degli scultori per i versi del poema ovidiano, tanto frequentemente incentrati sulla rappresentazione del divenire delle forme, non può che individuare un paradosso e sollecitare una domanda in merito alle modalità attraverso le quali gli artisti si sono cimentati nella resa dei miti di trasformazione.

Con la piena consapevolezza di varcare un pericoloso confine, entrando in un territorio, quello della storia dell'arte, che come latinista non mi appartiene, vorrei proporre una classificazione delle modalità di resa di alcuni miti ovidiani da parte di un piccolo campione di artisti.

I racconti presi in considerazione sono quelli per i quali Ovidio sceglie di tratteggiare i vari stadi del processo di trasformazione, in un divenire di forme che, in una sorta di *horror vacui* descrittivo, non conosce soluzione di continuità.

Prenderò in esame, limitatamente alle descrizioni degli stadi della trasformazione, gli episodi di Apollo e Dafne (*met.* 1,548 sgg.), della ninfa Io (1,738 sgg.), della metamorfosi astrale di Giulio Cesare (15,843 sgg.), di Deucalione e Pirra (1,400 sgg.), di Atteone e Diana (3,193 sgg.) e di Aracne e Minerva (6,140 sgg.).

1. La prima tipologia è caratterizzata dall'elusione del tema metamorfico. Gli artisti, trascurando il divenire delle forme, si limitano a ritrarre i soggetti, che nel racconto ovidiano mutano forma, nel loro aspetto originario, o in quello assunto in seguito alla trasformazione. Tiziano rievoca il mito di Atteone (fig. 2), fissandone il momento immediatamente precedente alla metamorfosi, quello in cui lo sfortunato protagonista del racconto assiste al bagno di Diana. Nessun riferimento all'aspetto ferino che il giovane cacciatore assumerà, giacché il cranio di cervo collocato sopra la colonna, più che assolvere una funzione di anticipazione narrativa, sembrerebbe fungere da emblema dell'attività venatoria, della quale Diana è nume tutelare.



(fig. 2) Tiziano, *Diana e Atteone* (1556-1559)
Edimburgo, National Gallery of Scotland

Pieter Lastman, pittore olandese del XVII sec., rappresenta Io in forma di giovenca (fig. 3), rinunciando a confrontarsi con la descrizione ovidiana dei vari stadi che porteranno la ninfa ad assumere di nuovo le sue sembianze umane.



(fig. 3) Pieter Lastman, *Giunone scopre Giove con Io* (1618)
Londra, National Gallery

Va inserito in questa tipologia anche un quadro del Correggio (fig. 4), dove il pittore sembra però interessato a rappresentare l'antefatto della metamorfosi di Io, ovvero la sua unione con Giove nei boschi oscuri dell'Arcadia, con specifico riferimento ai versi ovidiani (*met.* 1,599 sg.): «il dio coprì un ampio tratto di terra spargendo una nebbia / e fermò la fuga di Io e rapì il suo pudore»¹⁷. L'artista, con una scelta felice, in virtù della quale il testo poetico viene di fatto integrato con una nuova metamorfosi non contemplata da Ovidio, fornisce al corpo di Giove una consistenza nebulosa che abbraccia il corpo della ninfa.

¹⁷ *cum deus inducta latas caligine terras / occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem.*



(fig. 4) Correggio, *Giove e Io* (1531)
Vienna, Kunsthistorisches Museum

2. Un'altra tipologia è caratterizzata dall'adozione di un procedimento di tipo allusivo. L'artista non riproduce la sequenza temporale, ma la suggerisce, ricorrendo a una visione sinottica che contiene elementi riferibili a diversi momenti del mito rappresentato¹⁸. Così nel dipinto proveniente dalla Casa di Meleagro di Pompei (fig. 5), l'immagine della ninfa Io con le piccole corna che le spuntano sulla fronte compendia momenti differenti del mito, quello in cui la fanciulla possiede ancora sembianze umane e quello successivo alla sua trasformazione in giovenca, pur riferendosi, in via prioritaria, ad una sequenza specifica della narrazione, ossia alla custodia di Io affidata da Giunone ad Argo.



(fig. 5) *Io prigioniera di Argo*
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

¹⁸ Per un'approfondita discussione sull'allusività dell'arte antica cf. della compianta Sara Santoro, *L'instabilità dell'essere e l'irrapresentabile metamorfosi* "Eidola" 8 (2011) pp. 34 sgg. e la bibliografia ivi citata. Per la riflessione su questo tema nell'arte successiva cf. la bibliografia citata da S. S. Scatizzi, *op. cit.*, p. 2 n. 4.

Un altro esempio significativo può essere individuato in un'incisione¹⁹ dell'artista tedesco Virgil Solis (fig. 6). La vicenda di Io è compendiata in un'unica scena, nella quale trovano posto in primo piano la ninfa le cui fattezze sono ancora umane e il corpo decapitato del suo custode Argo, ucciso da Mercurio per ordine di Giove. In un registro superiore, Solis rappresenta Giunone insieme al pavone, uccello a lei consacrato, sulla coda del quale spiccano gli innumerevoli occhi di Argo, come risultato di una metamorfosi secondaria cantata da Ovidio²⁰. Alle spalle di Io una giovenca in corsa, che allude alla trasformazione della ninfa.



(fig. 6) Virgil Solis, *Argus necatur* (ante 1562)

P. Ovidii *Metamorphosis* I, Frankfurt, ed. Feyerabendt 1581, f. 15r, imago 19

Una analoga scelta compositiva sembra essere stata adottata da Tiepolo (fig. 7), che giustappone elementi che riassumono in un'unica rappresentazione l'intero svolgimento del mito di Dafne. Che i rami di alloro che spuntano dalle braccia della ninfa non siano destinati a cogliere una sorta di istantanea dello stadio iniziale della trasformazione è dimostrato dalla presenza della figura barbata adagiata, identificabile con il padre della fanciulla Peneo, che nel racconto ovidiano non assiste alla metamorfosi della figlia. Tale figura allude alla genealogia di Dafne e contemporaneamente alla preghiera da lei rivolta al padre, per sfuggire

¹⁹ P. Ovidii *Metamorphosis* Oder: *Wunderbarliche und seltzame Beschreibung von der Menschen, Thiern und anderer Creaturen Veränderung etc.*, allen Poeten, Malern, Goldschmidten, Bildhauern und Liebhabern der edlen Poesi und fürnembsten Künsten nützlich und lustig zu lesen, Sigmund Feyerabendt, Frankfurt am Main 1581.

²⁰ *Met.* 1, 722 sg.: *Excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis / collocat et gemmis caudam stellantibus inplet*. Giunone «pone gli occhi [di Argo] sulle penne dell'uccello a lei consacrato [il pavone] / e ne riempie la coda di gemme splendenti come stelle».

alle insidie di Apollo. Una resa compendiata del mito caratterizza anche il dipinto di Rubens dedicato a Licaone (fig. 8). Questi, rappresentato già in forma semiferina, imbandisce carne umana a Giove, nel tentativo di ingannare il dio. Le sequenze del racconto ovidiano – l’orripilante banchetto imbandito da Licaone, i fulmini scagliati da Giove sulla casa dell’empio ospite, la sua fuga e la sua successiva trasformazione in lupo – vengono così riassunte in un unico quadro, che allude alle varie fasi del mito²¹.



(fig. 7) Giovanni Battista Tiepolo, *Apollo e Dafne* (1755-1760 ca.)
Washington, National Gallery, Kress Collection



(fig. 8) Peter Paul Rubens, *Giove e Licaone* (1636)
Madrid, Museo del Prado

3. Nella terza tipologia possono essere inquadrare opere che fissano uno degli stadi della metamorfosi.

²¹ Il dipinto di Rubens sembra evocare l’ultima cena, per l’ovvio accostamento delle figure di Giove e Licaone rispettivamente a Cristo e al traditore Giuda. Forse in tal senso non è privo di significato il gesto di Licaone, che ricorda quando scrive Matteo (26,23): «Colui che ha intinto con me la mano nel piatto, quello mi tradirà».

Così del processo trasformazione della ninfa Dafne in alloro vengono colti dagli artisti fasi differenti, come in un mosaico del II sec. d.C. proveniente da Marino (fig. 9) e conservato nel Museo Nazionale Romano, in un dipinto del Tintoretto (fig. 10) e nella celeberrima statua del Bernini (fig. 11).



(Fig. 9) *Apollo e Dafne* (II sec. d.C.)
Roma, Museo Nazionale Romano



(Fig. 10) Tintoretto, *Apollo e Dafne* (1541-1542)
Modena, Galleria Estense



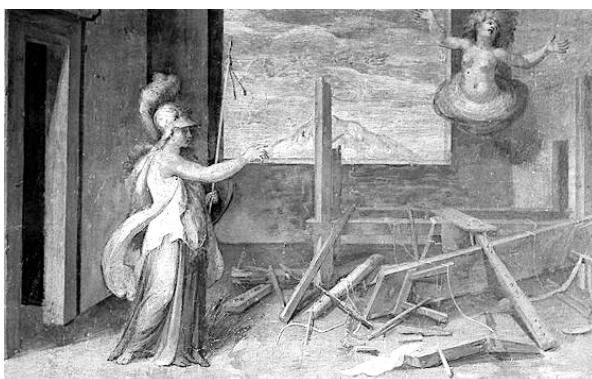
(Fig. 11) Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne* (1622-1625)
Roma, Galleria Borghese

A questa tipologia appartiene anche un disegno di Michiel Coxcie, artista fiammingo del XVI sec. (fig. 12), dove viene rappresentato il momento in cui Giove, per celare il suo adulterio a Giunone che incombe minacciosa dal cielo, avvia la trasformazione di Io, ritratta con sembianze semiferine, appunto in uno stadio intermedio della sua metamorfosi.



(fig. 12) Michiel Coxie, *Giunone sorprende Giove con Io* (post 1534)
Londra, British Museum

Anche l'affresco di Taddeo Zuccari (fig. 13) e la tela di Luca Giordano (fig. 14) ritraggono un momento della trasformazione, questa volta di Aracne in ragno.



(fig. 13) Taddeo Zuccari, *Minerva muta Aracne in ragno* (1563-1564)
Caprarola, Palazzo Farnese



(fig. 14) Luca Giordano, *Aracne e Minerva*
(1695) El Escorial, Palazzo dei Borboni

Alcune opere tra quelle inserite nelle tipologie individuate, pur con i limiti imposti dalla natura spaziale e non temporale delle arti figurative, lasciano, per usare un'espressione del Lessing, «indovinare il movimento»²², suggerendo, nell'impossibilità di renderlo, il processo di trasformazione. La rappresentazione drammatica dei soggetti, affidata in modo particolare a taluni gesti e atteggiamenti come la torsione dei corpi, suggerisce appunto il movimento insito nella metamorfosi. Così nell'*Apollo e Dafne* del Bernini (fig. 11), va considerata, accanto alla scelta di fissare un solo momento del processo di mutamento, la postura della ninfa che crea un'illusione di movimento; come del pari avviene nel dipinto del Tintoretto dedicato allo stesso soggetto (fig. 10).

Il movimento è suggerito anche in un dipinto del Raffaellino (fig. 15), ispirato al mito di Deucalione e Pirra, in modo particolare nel soggetto rappresentato in basso, a sinistra dei nuovi progenitori dell'umanità, un essere che sembra germogliare con sforzo dalla pietra per assumere sembianze compiutamente umane.

²² G. E. Lessing, *op. cit.*, p. 93. Cf., a proposito, S.S. Scatizzi, *op. cit.*, pp. 9 sgg.



(fig. 15) Raffaellino, *Deucalione e Pirra* (1635 ca.)
Rio de Janeiro, Acervo do Museu de Belas Artes

Vorrei dedicare qualche osservazione conclusiva a una modalità di rappresentazione dei miti ovidiani caratterizzata dal ricorso ad una sequenza di spazi più o meno demarcati, i cui contenuti iconografici assolvono nell'insieme una funzione narrativa, ricostruendo, pur senza riprodurre il movimento, le varie fasi del racconto. Si tratta di un sistema di rappresentazione che, mi si passi l'accostamento ardito, può essere accomunato al fregio dorico, articolato in metope e triglifi, e al fumetto contemporaneo. Esemplare, a tale proposito, è un'incisione che illustra il mito di Licaone, dovuta ad un artista anonimo del XVI sec. (fig. 16).



(fig. 16) Anonimo, *Giove e Licaone* (1522)
Niccolò degli Agostini, *Tutti i libri de Ouidio Metamorphoseos*, Venezia 1522

In questa sorta di trittico, nel quale le immagini appaiono nettamente ripartite, quella di sinistra mostra Licaone intento a bollire il corpo di un ostaggio del popolo dei Molossi (Ov. *met.* 1, 226 sgg.); la seconda mentre imbandisce l'orrendo pasto a Giove; e quella di destra il lupo in cui Licaone è stato trasformato da Giove in conseguenza del suo mostruoso

delitto. Nell'illustrazione centrale la mano che travalica la cornice segnala, introducendo la scena successiva, lo svolgimento dell'azione.

Una scelta simile viene operata da Virgil Solis (fig. 17), per rappresentare l'apoteosi astrale di Giulio Cesare.



(Fig. 17) Virgil Solis, *Caedes Caesaris* (ante 1562)

P. Ovidii *Metamorphosis* XV, Frankfurt, ed. Feyerabendt 1581, f. 195v, imago 4

Anche qui è possibile individuare una tripartizione, realizzata ricorrendo non più a geometriche cornici, ma ad un sistema di soffici nubi. In basso a sinistra Cesare viene pugnalato dai congiurati. La sua anima, rappresentata in forma di volto, dopo essere fuoriuscita dal corpo, in un percorso ascendente che unisce il primo al secondo quadro, supera la cortina di nuvole e viene raccolta, in alto a sinistra, da Venere. Nel terzo quadro, in alto a destra, Cesare è accolto tra gli dei.

OVIDIO, LEOPARDI E L'ARTE DI DIPINGERE CON LE PAROLE

di FRANCESCO BERARDI

Leopardi quotes Ovid many times to debate important poetic topics like vividness and imagination. The Latin poet is criticized for the meticulousness and artificiality of his descriptions that bore the readers. Another thing is the 'pictorial style' that must involve the reader in the creation of the images. To formulate his opinion on Ovid, Leopardi takes on categories and terms of ancient stylistics gleaned from the Longinus's Sublime and the Quintilian's Institutio oratoria.

Basterebbe la ricchissima tradizione iconografica sorta dalla lettura delle *Metamorfosi* per avvalorare la potenza icastica di Ovidio, capace di eguagliare l'immediatezza visiva della pittura attraverso la sola forza delle parole. L'ἐνάργεια o *evidentia* – è questa la virtù di cui, secondo gli antichi, è dotato il testo poetico quando, come fosse un quadro, riesce a ripresentare i suoi contenuti sotto forma di immagini¹ – viene riconosciuta all'autore latino da una schiera di studiosi entusiasti per

¹ Le più accurate definizioni di ἐνάργεια si trovano in Demetr. *Eloc.* 209-220; Dion. Hal. *Lys.* 7; Plut. *Glor. Athen.* 346f; Quint. *Inst.* 6, 2, 29-32; 8, 3, 61-72; tra i numerosi contributi dedicati al tema nella retorica e nella poetica antiche si segnalano i recenti studi di R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory*, Burlington-Furnham 2009; H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: the Aesthetics of the Evidence*, Leiden-Boston 2012; F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012, oltre agli interessanti volumi di C. Lévy - L. Pernot (éd.), *Dire l'évidence. Rhétorique et philosophie antiques*, Paris-Montréal 1997 e A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: Phantasia ed enargeia*, Roma-Pisa 1998.

quella vivezza dello stile che non esitano a definire autentica «poetics of illusion»².

Non sempre, però, questa ricerca dell'impressione visiva è stata apprezzata perché, in certe stagioni, è parsa piuttosto fredda e artificiosa in ragione di un'eccessiva cura per la rappresentazione dei particolari. L'abilità descrittiva è stata interpretata alla stregua di esibizionismo delle abilità di versificazione e la poesia è stata tacciata di manierata ostentazione delle forme.

Tra i critici più meritevoli di considerazione si annovera Giacomo Leopardi, i cui giudizi sul pittorialismo ovidiano suscitano interesse perché inseriti in più ampie riflessioni sulla fantasia e sulla spontaneità dell'arte, da cui risulta chiaro il debito che il poeta di Recanati ha contratto con le fonti classiche per la maturazione di una propria sensibilità estetica³. Di per sé questo richiamo ai testi retorici dell'antichità greco-latina non costituisce affatto una novità, se si pensa ai ben noti rapporti con Longino, più volte citato da Leopardi come punto di riferimento per la definizione di concetti stilistici quali il sublime e la fantasia e per la descrizione dell'insorgere del pathos dal testo poetico⁴. Originale

² Pagine importanti sono dedicate a questo aspetto dello stile ovidiano da G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983, il quale parla di «poetica della spettacolarità» (p. 152), e, più recentemente, da P. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002, pp. 1-29, che riconosce nei versi di Ovidio una «poetics of illusion». Per il rapporto tra arte e poesia ovidiana cf. E. W. Leach, *Ecphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, *Ramus* 3/2, 1974, pp. 102-142; Chr. Allen, *Ovid and Art*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 336-367; S. Hinds, *Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition*, in P. Hardie (eds.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 122-149; E. Norton, *Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*, Cambridge 2013.

³ Una ricognizione dei giudizi di Leopardi su Ovidio si trova in E. Paratore, *Il Leopardi e la letteratura latina postoraziana*, in Id., *Moderni e contemporanei: fra letteratura e musica*, Firenze 1975, pp. 7-29, senza però l'approfondimento degli aspetti relativi al rapporto con le fonti antiche (Quintiliano in particolare) in merito alla dottrina dell'evidenza visiva.

⁴ I rapporti tra Leopardi e il *Sublime* di Longino (o Ps. Longino, visti i problemi di attribuzione) sono stati approfonditi da N. J. Perella, *Night and Sublime in Giacomo Leopardi*, Berkeley 1970; R. Macchioni Jodi, *Leopardi e l'Anonimo del Sublime*, in *Belfagor* 36 (2), 1981, pp. 145-157; e, soprattutto, R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il Sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli 2002. L'ammirazione di Leopardi per il *Sublime* è evidente in *Zib.* 847-848.

appare, invece, la presenza di Quintiliano, il cui manuale sull'*Institutio oratoria* sintetizza l'abbondante dottrina elaborata dai retori greci e latini sull'evidenza stilistica e pare essere sotteso a molte delle considerazioni avanzate dal nostro Giacomo sulla vivezza della poesia. Il giudizio su Ovidio, dunque, costituirà un test per rilevare i rapporti con il retore ispanico finora trascurati dai pur vasti studi su Leopardi e i classici e permetterà di distinguere, sulla scia della fonte latina, due diversi modi di dipingere a parole.

Il giudizio di Leopardi sullo stile pittorico di Ovidio

A parte pochi e saltuari rinvii di natura linguistica⁵, Leopardi cita con insistenza Ovidio nello *Zibaldone* e nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, nel periodo tra il 1817 e il 1823, mentre riflette sulla finalità mimetica dell'arte poetica e sulla vivezza che costituisce il vertice di ogni rappresentazione artistica. Infatti, se scopo della poesia è imitare la natura, la forma più compiuta di opera poetica si realizza con la riproduzione fedele e immediata della realtà, capace di generare nel lettore o ascoltatore quel trasporto emotivo che solo l'impressione di partecipazione diretta ai fatti riesce a generare. Tuttavia, la riproduzione della natura di per sé non è garanzia di successo, perché accade sovente che la ricerca di vivezza sia perseguita attraverso l'esasperata meticolosità della descrizione, mostrando una cura per il dettaglio che sa di artificio. Nell'ambito di queste considerazioni, Ovidio è preso più volte a riferimento come modello negativo per illustrare una forma di pittorialismo freddo e manieristico, esito di un'esagerata attenzione ai particolari.

Il primo riferimento al poeta latino si trova nelle pagine iniziali dello *Zibaldone* e appare come una nota censoria che, pur riconoscendo al poeta la capacità di rappresentare vividamente, ne stigmatizza però l'effetto parlando di "pertinacia" piuttosto che di "efficacia" dell'arte:

L'arte di Ovidio di **mettere le cose sotto gli occhi non** si chiama **efficacia**,
ma **pertinacia** (*Zib.* 12)

⁵ Cf. G. Leopardi, *Zib.* 37; 54; 463; 1098; 2246; 2878; 3844.

Il breve appunto che, per indicare l'evidenza espressiva, traduce la definizione della qualità stilistica diffusa nella retorica antica⁶, introduce concetti e termini che torneranno diverse volte a proposito di Ovidio. Il tema è ampiamente sviluppato in relazione alle caratteristiche assunte dalla poesia degli antichi, la cui immaginazione non era stata ancora rovinata dagli infingimenti delle conquiste del pensiero ed era libera di dare corso alle illusioni poetiche⁷:

Non solamente bisogna che il **poeta imiti e dipinga a perfezione la natura**, ma anche che la imiti e dipinga **con naturalezza**, anzi non imita la natura chi non la imita con naturalezza. Però **Ovidio che senza naturalezza la dipinge, cioè va tanto dietro a quegli oggetti, che finalmente ce li presenta, e ce li fa anche vedere e toccare e sentire, ma dopo infinito stento suo**, (così che a lui bisogna una pagina per farci veder quello che **Dante** ci fa vedere in una terzina) e **con una più tosto pertinacia ch'efficacia**; presto **sazia**, e inoltre non è molto piacevole, perché **non sa nascondere l'arte**, e con quel tanto aggirarsi intorno agli oggetti (non solo per una pericolosa intemperanza e incontentabilità, ma anche perché egli senza molti tratti non ci sa subito disegnare la figura, e se non fosse lungo non sarebbe evidente) fa manifesta la **diligenza**, e la diligenza nei poeti è **contraria alla naturalezza**. Quello che nei poeti dee parer di vedere, oltre gli oggetti imitati, è una bella **negligenza**, e questa è quella che vediamo negli antichi, maestri di questa necessarissima e sostanziale arte, questa è quella che vediamo nell'Ariosto, Petrarca ec. [...] **In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere**, e far quello che colle parole è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; **in Dante no**: pare che voglia raccontare e far quello che colle parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziosa e quell'altra [...] insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no (*Zib.* 21).

Leopardi intende evitare possibili equivoci sull'idea di rappresentazione realistica e sul rapporto tra questa e la vivezza stilistica, distinguendo due possibili forme di imitazione pittorica. L'una cerca di riprodurre la realtà attraverso l'accumulo dei particolari e l'insistenza sull'oggetto, mostrando così *diligenza*; l'altra, invece, trascura di dire ogni dettaglio manifestando al contrario *negligenza*. Ma la prima, la diligenza, è segno di affettazione e ostacola la sensazione di immedia-

⁶ Tra le fonti antiche si segnalano in particolare Aristot. *Rhet.* 3, 10 (= 1410b 27-34); 3, 11 (= 1411b 24-25); Ps. Long. *Subl.* 15, 1; Dion. Hal. *Lys.* 7, 1; Cic. *De orat.* 3, 202; *Part.* 20; Quint. *Inst.* 9, 2, 40.

⁷ Cf. G. Leopardi, *Zib.* 1574-1575.

tezza perché esibisce l'arte⁸; la seconda, invece, comunica spontaneità e, dunque, dà impressione di genuinità. È dunque la naturalezza il principio che deve ispirare la ricerca poetica della pittoricità⁹. Ovidio viene preso a riferimento per esemplificare la prima modalità di rappresentazione iconica priva di naturalezza: il suo accanirsi sulla descrizione dell'oggetto, anche se conduce il lettore a vederlo e toccarlo, finisce per esibire i mezzi espressivi attraverso i quali viene raggiunto l'effetto visivo, tradendo l'artificiosità dell'operazione artistica. A Ovidio si contrappone, invece, la figura di Dante, in cui la descrizione non insegue i singoli dettagli, ma li lascia all'immaginazione del lettore, così che la rappresentazione pittorica si nasconde tra le parole del racconto e le immagini affiorano spontaneamente.

Nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, che, com'è noto, sviluppa a pochi mesi di distanza le riflessioni critiche di Zibaldone 15-21 con cui Leopardi rispose alle *Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna*¹⁰, un giudizio sulle capacità espressive di Marini, anch'egli celebre e apprezzato per la vivezza dei suoi ritratti, fornisce a Leopardi l'occasione di definire meglio il principio di imitazione artistica e illustrare il corretto modo di trasformare i propri versi in immagine. Il poeta secentesco è accostato a Ovidio per il suo artificioso descrittivismo:

⁸ Al contrario l'arte deve essere dissimulata: il motivo è antico (cf. Aristot. *Rhet.* 3, 2 = 1404b), interessa in particolare l'uso delle figure retoriche (notevoli a tal riguardo Ps. Long. *Subl.* 17, 1-3; 22, 1 e Quint. *Inst.* 9, 2, 69-72) ed è ben sintetizzato dall'adagio *ars est celare artem*; per una storia del *topos* cf. P. D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata 2005.

⁹ In un'altra pagina dello *Zibaldone* Leopardi sottolinea la naturalezza con cui la poesia deve dipingere attribuendo agli antichi questo grande merito: "Ora che faceano gli antichi? **dipingevano così semplicissimamente la natura**, e quegli oggetti e quelle circostanze che svegliano per propria forza questi sentimenti, e li sapevano dipingere e imitare in maniera che **noi li vediamo questi stessi oggetti** nei versi loro, cioè ci pare di vederli, per quanto è possibile, quali sono in natura, e perché in natura ci destano quei sentimenti, anche dipinti e imitati con tanta perfezione ce li destano egualmente, tanto più che **il poeta ha scelti gli oggetti**, gli ha posti nel loro vero lume, e coll'arte sua ci ha preparati a riceverne quell'impressione" (*Zib.* 16).

¹⁰ Per una breve genesi del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, cf. R. Damiani, *Giacomo Leopardi. Prose*, vol. II, Milano 2000, p. 1402.

Anche il Marini imitò la natura, anche i seguaci del Marini, anche i più barbari poetastri del seicento; e per proporre un esempio determinato e piano, **imitò la natura Ovidio**; chi ne dubita? e **le imitazioni sue paiono quadri, paiono cose vive e vere. Ma in che modo la imitò? Mostrando prima una parte e poi un'altra e dopo un'altra, disegnando colorando ritoccando**, lasciando vedere molto agevolmente e chiaramente com'egli faceva colle parole quella cosa difficile e non ordinaria né propria di esse, ch'è **il dipingere, manifestando l'arte e la diligenza** e il proposito, che scoperto, fa tanto guasto; brevemente **imitò la natura con poca naturalezza**, parte per quel tristissimo vizio della **intemperanza**, parte perché non seppe far molto con poco, né sarebbe evidente se non fosse lungo e minuto. Con questa non efficacia ma **pertinacia** finalmente **viene a capo di farci vedere e sentire e toccare**, e forse talvolta meglio che non fanno Omero e Virgilio e **Dante**. Contuttociò qual uomo savio antepone Ovidio a questi poeti? anzi chi non lo pospone di lungo tratto? **Chi non lo pospone a Dante? il quale è giusto il contrario d'Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima**, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole ad altro che a raccontare o a simili usi ordinari, mentrèché **dipinge superbamente**, e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime, **ma figurate con quella naturalezza della quale Ovidio scarseggiando, sazia in poco d'ora, e non ostante la molta evidenza, non diletta più che tanto, perché non è bene imitato quello ch'è imitato con poca naturalezza**, e l'affettazione disgusta, e la meraviglia è molto minore (*Disc.*, pp. 75-76 Mazzali).

Il confronto con la pagina dello *Zibaldone* evidenzia il ricorrere di stessi concetti e modelli letterari (nella riscrittura viene aggiunto però Virgilio)¹¹, segno che Leopardi aveva maturato ormai un pensiero profondo e convinto sull'argomento. Si ribadisce l'idea che la giustapposizione delle immagini crea quadri poetici, ma rovina l'impressione di naturalezza, perché manifesta l'arte e la diligenza, e il pittorialismo di Ovidio è contrapposto alla visività allusiva di Dante. Tuttavia, la critica si arricchisce di due nuovi elementi: l'*intemperanza*, con cui viene rimproverata al poeta latino e al Marini la tendenza a far mostra delle proprie abilità di scrittura, che hanno modo di esprimersi nelle descri-

¹¹ Virgilio è, insieme a Orazio (*Zib.* 1414 e 2042), il poeta latino celebrato per la sua capacità di dipingere in poche parole, alla maniera di quanto poi sarebbe stata la poesia pittorica di Dante. Significative a tal riguardo il giudizio di Leopardi in *Zib.* 2523: **"Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante** (e così proporzionatamente nella prosa il nostro Bartoli) **a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere**, (come fa anche Virgilio ed Omero), **ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti"**.

zioni minuziose; il *disgusto*, che è generato dal senso di affettazione e sostituisce i sentimenti di diletto e meraviglia che, al contrario, dovrebbero scaturire dalla rappresentazione vivida.

Sulla sensazione di piacere misto a stupore che deriva dal dipingere al vivo le cose ma sempre con spontaneità, Leopardi tornerà pochi anni più tardi, nello *Zibaldone*, rinviando a queste pagine del *Discorso* per notare come esiste la possibilità di rappresentare in modo vivissimo la natura e con grande esattezza di forme, ma senza naturalezza, alla maniera, cioè, di Ovidio:

E perciò, e non riguardo al bello indipendente, si considerano e sono modelli di buon gusto le letterature ec. antiche, siccome più prossime, anche materialmente alla natura, e quindi più semplici. ec. Quell'inaffettato, quel dipingere al vivo le cose o i sentimenti, le passioni ec. e far grandissimo effetto *quasi non volendo*, è bellezza eterna, perch'è naturale, **ed è il solo vero modo d'imitar la natura, giacchè si può male imitar la natura, anche imitandola vivissimamente, e l'imitazione la più esatta può essere, anzi è per lo più la meno naturale, e quindi meno imitazione.**
V. il mio *Discorso* sui romantici dove si parla di Ovidio (*Zib.* 1413-1414).

Tuttavia, Leopardi riprende lo stesso giudizio di Ovidio formulato nel *Discorso* per precisare le corrette modalità di realizzare una pagina di vivida poesia senza cadere nel rischio di annoiare e apparire artificiosi: bisogna evitare di descrivere i dettagli o rappresentare gli oggetti con dovizia di particolari come enumerandone le parti, lasciando piuttosto alla fantasia del lettore il compito di integrare i particolari mancanti; ne scaturirà così una fotografia d'insieme che mostrerà disinvoltura e naturalezza. Il confronto tra i due opposti modi di dipingere a parole è, ancora, esemplificato dalla coppia Ovidio / Dante:

S'è osservato¹² che **è proprietà degli antichi poeti ed artisti il lasciar molto alla fantasia ed al cuore del lettore o spettatore.** Questo però non si deve prendere per una proprietà isolata ma per un effetto semplicissimo e naturale e necessario della naturalezza con cui nel descrivere imitare ec. **lasciano le minuzie e l'enumerazione delle parti tanto familiare ai moderni descrivendo solo il tutto con disinvoltura**, e come chi narra non come chi vuole manifestamente dipingere muovere ec. **Nella stessa maniera Ovidio il cui modo di dipingere è l'enumerare (come i moderni descrittivi sentimentali ec.) non lascia quasi niente a fare al lettore, laddove Dante che con due pa-**

¹² Leopardi richiama analoghe riflessioni contenute nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cf. *infra*, pp. 57-58 (*PP*, II, p. 521 ss.).

role desta un'immagine lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare non già faticare, giacché ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. E così presso gli antichi in ogni genere d'imitazione della natura (*Zib.* 57).

Altre considerazioni di Leopardi permettono di capire meglio la distanza tra il descrittivismo di Ovidio e la forza visiva di Dante. La differenza è stilistica e risiede nell'adozione di un linguaggio figurato che lascia al lettore o ascoltatore la facoltà di immaginare partendo da suggestivi accostamenti tra le parole e i loro referenti. In Dante ogni parola si trasforma così in immagine e la sensazione di visione avviene simultaneamente, come se i fotogrammi fossero colti dallo sguardo tutti insieme. Invece, in Ovidio l'immagine si compone poco a poco per giustapposizione di parti, dopo lunghi giri di parole; per questo lo stile non risulta piacevole. La rapidità e il potere icastico della parola, esaltato spesso dall'uso traslato, sono due strumenti che permettono di raggiungere la forza espressiva:

La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla **rapidità**, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. **L'eccitamento d'idee simultanee** può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec. **Perché è debole lo stile di Ovidio, e però non molto piacevole, quantunque egli sia un fedelissimo pittore degli oggetti, ed un ostinatissimo e acutissimo cacciatore d'immagini? Perché queste immagini risultano in lui da una copia di parole e di versi, che non destano l'immagine senza lungo circuito, e così poco o nulla v'ha di simultaneo, giacché anzi lo spirito è condotto a veder gli oggetti appoco appoco per le loro parti. Perché lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire, e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perché ogni parola presso lui è un'immagine ec. ec.** (*Zib.* 2042).

In ultima istanza è dunque la forza dell'immaginazione, che fa leva sulla suggestiva capacità evocativa delle parole, a realizzare la corretta forma di pittoricità poetica, in grado di recare diletto al lettore e colpirlo emotivamente: Dante ne è il modello. Altro valore è, invece, la fecondità della immaginazione che sa ripresentare nei minimi dettagli un oggetto, ma stancando e mostrando l'arte; questa è l'immaginazione di Ovidio:

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. Forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell'Ariosto. Cosa che bisogna ben distinguere quando si sente lodare un poeta o chicchessia per l'immaginazione (*Zib.* 152).

La capacità di produrre immagini, la “fantasia creatrice e feconda”, è propria degli antichi che devono la propensione ad immaginare all'ignoranza del vero. Ai moderni, ai quali la filosofia e la scienza hanno svelato l'amara realtà delle cose, non resta che cedere a fatica alle illusioni della fantasia e, soprattutto, volgersi all'espressione del sentimento e dell'affetto. In verità, anche i più grandi poeti latini hanno piegato la fantasia alla manifestazione del dolore e del pathos; non così, però, Ovidio:

La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità; inoltre dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, **l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli, o al più de' poco esperti e poco istruiti, che son fuori del nostro caso. L'animo del poeta o scrittore ancorché nato pieno di entusiasmo di genio e di fantasia, non si piega più alla creazione delle immagini, se non di mala voglia [...]** La forza di un tal animo ogni volta che si abbandona all'entusiasmo (il che non è più così frequente) **si rivolge all'affetto, al sentimento, alla malinconia, al dolore.** Un Omero, un Ariosto non sono per li nostri tempi, né, credo, per gli avvenire. Quindi molto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo. Così **accadde proporzionatamente anche ai latini, eccetto Ovidio** (*Zib.* 726-727).

Il poeta latino, infatti, asseconda l'estro creativo della fantasia solo per suscitare immagini e pitture, senz'altro fine se non per il gusto di descrivere e, ancor peggio, non tenta neppure di dissimulare la sua affettata ricerca di dettagli, ma vi indulge con il compiaciuto orgoglio di chi vuol ostentare le sue abilità¹³. Ad anni di distanza, richiamando gli stessi modelli (Omero, Virgilio, Dante), Leopardi torna sulla necessità da parte dei poeti di essere pittorici, ma senza darlo a vedere, come se le immagini scorressero con naturalezza dalla penna:

¹³ Altrove Leopardi accusa l'eccessiva facilità di vena che portò Ovidio a non contenersi e a limare scarsamente il proprio stile (*Zib.* 2063).

Il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quando pur questo sia il suo intento principale, **ei deve cercarlo in modo come s'e' non se ne curasse, e far vista di non cercarlo**, ma di mirare a cose più gravi; ma descrivere fra tanto, e introdurre nel suo poema le immagini, come cose a lui poco importanti che gli scorrono naturalmente dalla penna; e, per dir così, descrivere e introdurre immagini, con gravità, con serietà, **senz'alcuna dimostrazione di compiacenza** e di studio apposito, e di pensarci e badarci, né di voler che il lettore ci si fermi. **Così fanno Omero e Virgilio e Dante**, i quali pienissimi di vivissime immagini e descrizioni, non mostrano pur d'accorgersene, ma fanno vista di avere un fine molto più serio che stia loro unicamente a cuore, ed al qual solo *festinent* continuamente, cioè il racconto dell'azioni e l'*evento* o successo di esse. **Al contrario fa Ovidio, il quale non dissimula, non che nasconda**; ma dimostra e, per dir così, confessa quello che è; cioè a dir ch'ei non ha maggiore intento né più grave, anzi **a null'altro mira, che descrivere, ed eccitare e seminare immagini e pitturine, e figurare, e rappresentare continuamente** (Zib. 3479-3480).

Leopardi e la retorica classica: la lezione di Quintiliano sul rapporto parola-immagine

Dietro le riflessioni che Leopardi matura nel periodo 1817-1823 si individuano diversi spunti chiaramente ripresi dalla tradizione retorica antica tanto che per alcuni dei termini usati dal poeta di Recanati per alludere alle caratteristiche dello stile di Ovidio e parlare dell'evidenza espressiva, non è affatto difficile trovare gli equivalenti vocaboli della tecnografia greco-latina. Il *mettere sotto gli occhi*, con cui Leopardi indica l'effetto di visività, è chiara traduzione di *sub oculos subicere* o *πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν* o ancora *ὑπ' ὅψιν ἄγειν* con cui i retori antichi erano soliti definire la virtù dell'evidenza¹⁴. Anche la *diligenza* più volte accostata al pittorialismo di Ovidio sembra traduzione di *ἀκριβεία* (*ἀκριβολογία*, *ἀκριβῶς*) o *φροντίς ἢ περὶ τὸν λόγον* così ricorrenti nei manuali greci, in particolare in quel *De elocutione* attribuito a Demetrio Falereo e ben noto a Leopardi¹⁵, la cui biblioteca paterna ospitava l'edizione curata da Marcello Adriani e pubblicata a Bologna nel

¹⁴ Cf. *supra*, n. 6.

¹⁵ Leopardi cita Demetrio in Zib. 324; 4162; 4216-4217; 4222; 4441 con riferimenti centrati soprattutto sulle figure retoriche.

1821¹⁶. Se, però, si guarda al complesso delle idee espresse da Leopardi sulla vivezza stilistica e sulla rappresentazione poetica, i principali testi di riferimento non possono essere che il *Sublime* di Longino e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Ma riguardo al primo una ricca bibliografia ha sottolineato i rapporti con Leopardi, che più volte lo cita a proposito di concetti fondamentali della riflessione poetica come le idee di sublime, pathos, forza espressiva¹⁷. In particolare, relativamente alla capacità di dipingere a parole, Leopardi riprende dal *Sublime* la convinzione che la vivezza riesce a produrre coinvolgimento emotivo solo se scaturisce dalla selezione di elementi descrittivi (in questo senso interessante è il commento a Guidi, accostato a Ovidio per il suo estenuante pittorialismo)¹⁸, che la tecnica letteraria è perfetta solo

¹⁶ Cf. Demetr. *Eloc.* 209: γίνεται δ'ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ'ἐκτέμνειν "nasce in prima questa evidenza dal narrare diligentemente e niente non lasciare né troncare" [M. Adriani, *Della locuzione. Trattato di Demetrio Falereo tradotto dal greco in toscano da Marcello Adriani il giovane*, Bologna 1821 presso Annesio Nobili (ristampa dell'edizione uscita a cura di Antonfrancesco Gori presso la casa editrice di Gaetano Albizzini, Firenze 1738), p. 103]; 218: ἡ δὲ ἐνάργεια γέγονεν ἐκ τῆς φροντίδος τῆς περὶ τὸν λόγον "l'evidenza nasce dalla diligenza usata nell'orazione" (p. 107). Marcello Adriani (Firenze, 1533-1604), figlio di Giovan Battista e nipote di Marcello Virgilio, fu professore di lettere latine e greche nello studio di Firenze e famoso traduttore di Plutarco. La sua traduzione del *De elocutione* di Demetrio fu pubblicata a Firenze nel 1738 da Gaetano Albizzini (la traduzione ai passi sopra citati si legge alle pp. 64 e 67) e godette di grande prestigio ad inizio Ottocento tanto da essere ristampata nel 1821. È verosimile che Leopardi avesse avuto occasione di leggerla già prima della ristampa bolognese, come l'uso del termine "diligenza" e la teoria ad esso collegata sembrano mostrare nelle carte dello *Zibaldone* risalenti al 1818 (*Zib.* 21). Del resto Leopardi cita Adriani come traduttore dei *Moralia* di Plutarco (ediz. Piatti, Firenze 1819) in *Zib.* 2673-2674.

¹⁷ Cf. *supra*, n. 4.

¹⁸ Ps. Long. *Subl.* 10, 2 citato da Leopardi (*Zib.* 27): "L'una la debolezza della sua [*scil.* di Guidi] fantasia, che non gli suggeriva spontaneamente e copiosamente cose grandi, l'altra (che in parte o tutta si riferisce alla prima e solamente è più speciale) che i suoi sublimi che sono sparsi a larghissima mano per tutte le sue Canzoni non sono formati rapidamente dalla scelta τῶν ἄκρων λημμάτων, come dice Longino, come fa Pindaro e Omero e il Chiabrera, con che vengono ad ἐπιπλήττειν il Lettore e te lo strascinano e sbalzano qua e là stordito e confuso a voglia loro, ma è composto placidissimamente di **lunghe enumerazioni di cose di parti d'immagini accozzate e messe una dopo l'altra ordinatamente e in simmetria** senza rapidità di stile e freddamente sì che quantunque le immagini metafore ec. stieno in regola e però non ci sia turgidezza, contuttociò non fanno altro che un gran fresco perchè il sublime non si può formare in

quando imita la natura con spontaneità, senza esibire se stessa¹⁹, e, infine, che la fantasia è la facoltà capace di rappresentare i fatti sotto forma di immagini provocando nel lettore sentimenti di meraviglia e sbigottimento²⁰. Ma queste considerazioni di Longino sono disordinate, sparse all'interno del testo e non immediatamente connesse con l'evidenza. Al contrario, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, che sintetizza la dottrina elaborata dai retori greci e latini organizzandola intorno ai concetti di *evidentia* e *phantasia* e che mostra di condividere quanto spiegato dal *Sublime*²¹, può costituire per Leopardi un utile strumento per interpretare il pensiero degli antichi e rielaborarlo in forma personale.

La biblioteca di casa Leopardi ospitava ben tre edizioni critiche dell'*Institutio oratoria* che il poeta dimostra di aver letto in ragione delle numerose citazioni diffuse nel *corpus* dei suoi scritti²². Soltanto in un caso, però, il nome del retore è richiamato espressamente a proposito di principi relativi alla natura e alle finalità dell'arte: nell'ambito di una riflessione che valuta l'efficacia della poesia in base alla capacità di evocare immagini, Leopardi coglie nella similarità tra oggetto e sua rappresentazione uno dei fattori fondamentali per la realizzazione dell'illusione letteraria. Il piacere della poesia si misura sul grado di verosimiglianza con cui riesce a riprodurre mimeticamente il reale e l'autorità di Quintiliano è evocata per dimostrare che tale corrispondenza è tanto più fonte di diletto e meraviglia quanto più difficile appare l'obiettivo di raggiungere una certa impressione di naturalezza²³. Tuttavia, al di là di questa specifica circostanza, in cui tra l'altro il rife-

quel modo. **In somma ha bisogno di una pagina per formare un quadro o pezzo qualunque sublime**, dove Pindaro e il Chiabrera di pochi versi, **questi come Dante è nel dipingere**, quello com'è Ovidio".

¹⁹ Ps. Long. *Subl.* 2, 2; 22, 1.

²⁰ Ps. Long. *Subl.* 15, 1-2.

²¹ I rapporti tra il *Sublime* di Longino e l'*Institutio oratoria* in merito al tema dell'immaginazione fantastica e della vivezza espressive sono ben noti agli studi retorici: cf. J. Dross, *De la philosophie antique à la rhétorique : la relation entre phantasia et enargeia dans le traité Du sublime et l'Institution oratoire*, *Phil. Ant.* 4, pp. 63-93.

²² R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il Sublime...*, op. cit., p. 174 n. 89.

²³ Leopardi, *Zibaldone*, 8; cf. Quint. 10, 2, 10-11; su questa citazione cf. A. Camarotto, *Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali nello Zibaldone*, in B. Alfonzetti et al. (curr.), *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma 2017, pp. 1-10 (alla p. 3).

rimento all'*Institutio oratoria* appare decontestualizzato (il retore latino sta, infatti, parlando della differenza tra discorso oratorio e declamazione fittizia), Quintiliano non è citato a proposito di questioni relative alla fantasia e alla vivezza della parola, ma si può ipotizzare che, laddove Leopardi si richiami agli antichi per alcune intuizioni sulla natura e sul funzionamento della fantasia, la figura del retore latino si scorga in filigrana in ragione dell'atteggiamento di sistemazione e riordino che lo stesso assume dinanzi alla dottrina elaborata dalla retorica classica.

Fondamentali appaiono a tal proposito i paragrafi dell'*Institutio* dedicati alla virtù stilistica dell'evidenza. Questa, che caratterizza le immagini mentali prodotte dalla fantasia²⁴, è classificata tra le qualità accessorie dell'ornato perché grazie ad essa i fatti non sembrano essere narrati, ma svolgersi in diretta: non si tratta, cioè, della semplice chiarezza che permette di cogliere con immediatezza il contenuto della comunicazione, ma di una dote aggiuntiva che coinvolge a livello persino sensoriale il destinatario²⁵:

è una grande qualità riuscire a esporre con chiarezza le cose di cui stiamo parlando **così da sembrare di vederle**. Infatti il discorso non è abbastanza efficace "è una grande qualità riuscire a esporre con chiarezza le cose di cui stiamo parlando **così da sembrare di vederle** (*ut cerni videantur*). Infatti il discorso non è abbastanza efficace e non ha - come dovrebbe - forza sufficiente, se ha valore solo per le orecchie, e se il giudice ha l'impressione che le cose su cui deve dare il giudizio **gli vengano rappresentate e rese visibili agli occhi della mente** (*non exprimi et oculis mentis ostendi*). Ma poiché la vivezza di solito è intesa in molti modi, io non starò a sezionarla in tutte le sue sfaccettature, il cui numero è accresciuto ostentatamente da certuni, ma mi limiterò ad accennare a quelle indispensabili. Vi è dunque un solo genere di vivezza, grazie al quale **l'immagine della realtà nella sua interezza viene in certo qual modo dipinta con le parole** (*quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur*): "l'uno e l'altro si rizzarono subito sulla punta dei piedi" [Verg. *Aen.* 5, 426] e i versi seguenti che ci mostrano l'atteggiamento dei pugili in procinto di combattere **con tale evidenza che non sarebbe stata più nitida se vi avessimo assistito** (*ut non clarior futura fuerit spectantibus*). In questo genere di virtù, come negli altri, risplende Cicerone: o qualcuno, quando legge quel famoso passo

²⁴ Quint. *Inst.* 6, 2, 29-32.

²⁵ Sulla differenza tra la chiarezza, che è virtù fondamentale del discorso e indica la sua comprensibilità intellettuale, e l'*evidentia*, che è qualità accessoria perché indica la fruizione visiva del testo, cf. Manieri, *L'immagine poetica...*, op. cit., p. 110.

delle *Verrine*: “Il pretore del popolo romano stette fermo sulla spiaggia, calzato di sandali, con un pallio di porpora e la tunica che scende fino alle caviglie, appoggiato ad una donnina” [Cic. *Verr.* 5, 86], è tanto lontano dal **concepire immagini dei fatti** (*a concipiendis visionibus*) **da non sembrare non solo di vedere** (*non solum ipsos intueri videatur*) i due, il luogo e l’abbigliamento, **ma anche di aggiungere da sé alcuni particolari che non sono descritti** (*sed quaedam etiam ex iis quae dicta non sunt sibi ipse adstruat*). **A me certamente sembra di vedere** (*ego certe mihi cernere videor*) il volto, gli occhi e le disdicevoli carezze di entrambi e la silenziosa disapprovazione e il timido imbarazzo dei presenti. Talvolta grazie a un certo numero di dettagli riesce a prender forma **la scena che cerchiamo di rappresentare** (*quam conamur exprimere facies*) [...] Così si può accrescere anche la pietà per le città conquistate. Senza dubbio, infatti, se ci si limita a dire che una città è stata conquistata, si riassume tutto ciò che è implicito in una tale sventura, ma questa specie di messaggio sintetico penetra meno a fondo nei sentimenti. Ma se si esplicitano i dettagli che erano racchiusi in una sola parola, **saranno visibili** (*apparebunt*) le fiamme che si propagano per le case e per i templi, e si udrà il rumore del crollo dei tetti e quasi un unico suono prodotto dall’insieme delle diverse grida, la fuga disordinata di alcuni, altri abbracciati nell’ultima stretta dei loro cari, e i pianti di donne e bambini e i vecchi conservati malauguratamente dal fato fino a quel giorno [...] Tutte queste immagini potrebbero essere concentrate - come ho detto - nella parola ‘saccheggio’, **ma l’effetto è inferiore, dicendo tutto insieme anziché dettaglio per dettaglio** (*minus tamen est totum dicere quam omnia*). Otterremo inoltre l’effetto di rendere le cose evidenti se i particolari saranno **verosimili** (*consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia*) e sarà possibile anche aggiungere falsamente ciò che suole accadere. La stessa vivezza scaturisce anche dalla **descrizione delle circostanze** (*ex accidentibus*) “un gelido brivido mi scuote le membra e il sangue si raggela per la paura” [Verg. *Aen.* 3, 29] e “trepide le madri strinsero al petto i loro figli” [Verg. *Aen.* 7, 518]. E la via per ottenere questa somma virtù è, a mio giudizio, agevolissima: **osserviamo la natura, imitiamola** (*naturam intueamur, hanc sequamur*)” (Quint. *Inst.* 8,3,62-71; trad. F. Parodi Scotti, liberamente riadattata).

Le riflessioni dell’*Institutio oratoria* in merito all’evidenza contengono elementi dottrinari che sono diffusi nelle fonti antiche e che qui sono riproposti in maniera organica: l’idea che l’effetto visivo scaturisce dalla descrizione dei particolari e delle circostanze che accompagnano lo svolgimento di un fatto²⁶; il principio di verosimiglianza, per cui è necessario attingere i dettagli da quanto è solito succedere in ana-

²⁶ Cf. Demetr. *Eloc.* 209-212; Dion. Hal. *Lys.* 7, 1; sull’esigenza di dettagli per ottenere l’effetto di evidenza stilistica cf. S. Rabau, *Narration et description: l’exigence de détails*, *Lalies* 15, 1995, pp. 273-290.

loghe situazioni²⁷; l'insorgere del pathos, generato dall'impressione di presenza visiva e partecipazione diretta agli eventi descritti²⁸. Tuttavia, almeno tre spunti paiono caratteristici e possono essere ritenuti frutto di una personale risistemazione teorica del retore latino²⁹:

1) la riconduzione degli effetti di visualizzazione testuale ad una pittura realizzata con le parole, con la significativa espressione *depingere verbis*, coniata sul motivo del paragone tra pittura e poesia e associata al procedimento di immaginazione; ne consegue la distinzione tra la chiarezza di chi racconta e l'evidenza di chi dipinge a parole;

2) il concetto che la visività consiste in una finzione realistica, che richiede la collaborazione di autore e lettore, per cui non tutto deve essere minutamente descritto, ma alcuni particolari devono essere lasciati all'immaginazione di chi legge o ascolta; dinanzi alla descrizione di un banchetto, preso ad esempio da Quintiliano, l'evidenza è risultato dell'atteggiamento del lettore, disposto a *concupere imagines* per giungere a vedere persino i particolari inespressi: le inclinazioni dell'animo, i pensieri e i sentimenti dei personaggi³⁰;

3) la codificazione della naturalezza come principio-guida per la realizzazione di un testo che si apre all'immaginazione, per cui bisogna fuggire l'artificio e l'impressione di una visività manierata, costruita a tavolino; solo così sarà possibile fingere anche quanto non esiste nella realtà dando però l'impressione della verosimiglianza.

Leopardi trova in Quintiliano una formula molto suggestiva (il dipingere a parole), che difficilmente il poeta di Recanati avrà attinto da altra fonte³¹, così come rintraccia due criteri utili ad illustrare il proce-

²⁷ Cf. Dion. Hal. *Lys.* 7, 3; Anon. Seg. *Rhet.* 96.

²⁸ Cf. soprattutto Ps. Long. *Subl.* 15, 2; 15, 9; ma anche *Rhet. Her.* 2, 22; 2, 48-49; Cic. *Inv.* 1, 104; 1, 107; su evidenza e pathos cf. R. Webb, *Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman Rhetoric*, in S. Morton Braund - Chr. Gill (eds.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge, pp. 112-127.

²⁹ Per un'analisi della dottrina relativa all'evidenza e alla fantasia in Quintiliano cf. soprattutto J. Dross, *De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique imperiale*, *Polymnia* 4, 2006, pp. 273-290.

³⁰ Cf. B. F. Scholz, *Sub oculos subiectio: Quintilian on Ekphrasis and Enargeia*, in V. Robillard - E. Jongeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam 1998, pp. 73-99.

³¹ Sulla differenza tra chiarezza ed evidenza cf. Manieri, *L'immagine poetica...*, op. cit., p. 110; l'espressione "dipingere a parole" non si ritrova in altre fonti (Cic. *Brut.* 141 ha *pingere verba*, ma in altro contesto, per indicare l'effetto di ornato dato dalle figure

dimento della rappresentazione vivida di cui altrove non è data spiegazione altrettanto chiara in relazione alla fantasia e all'aspetto dell'imitazione realistica: ovvero, la censura dei particolari, lasciati all'immaginazione del lettore, e la naturalezza come principio ispiratore della descrizione vivida. Proprio per questo convergere di motivi e termini-chiave, le pagine dell'*Institutio oratoria* sembrano dunque intravedersi in filigrana dietro le riflessioni proposte da Leopardi sulla vivezza stilistica in generale e sull'arte di Ovidio in particolare, tanto più che al poeta latino quello moderno rimprovera una certa intemperanza elocutiva che è facile identificare con la *lascivia* con cui in più punti Quintiliano lo stigmatizza³².

Se il confronto tra la teoria dell'immaginazione discussa nello *Zibaldone* e nel *Discorso* da una parte, la dottrina della *phantasia* dell'*Institutio oratoria* dall'altra ha già mostrato molti punti di contatto³³, anche le riflessioni sulla pittoricità della poesia, spesso associate alla critica ad Ovidio, confermano il sostanziale riuso di lessico e categorie estetiche proprie del manuale latino. È sempre più verosimile, allora, considerare Quintiliano come il tramite attraverso il quale Leopardi ha rielaborato il pensiero degli antichi sulla vivezza e la fantasia

retoriche al discorso oratorio). Tuttavia il paragone tra pittura e orazione ispira Rutilio Lupo 2, 7, retore di I sec. a.C., nella definizione del *χαρακτηρισμός*, figura che indica la descrizione vivida di un personaggio (*quem ad modum pictor coloribus figuras describit, sic orator hoc schemate aut vitia aut virtutes eorum de quibus loquitur deformat*), tanto che l'anonimo compilatore del *Carmen de figuris*, echeggiando evidentemente Rutilio, traduce con *depictio* il nome greco della figura retorica: *Carm. Fig.* 148 (= p. 69 Halm). Sia Rutilio Lupo sia il *Carmen* sono testi secondari rispetto all'*Institutio* di Quintiliano che pare ispirare Leopardi. Concetti analoghi, basati sull'accostamento tra evidenza visiva e pittura, si ritrovano nel noto paragone tra pittura e poesia in Plut. *Glor. Athen.* 346f-347a (cui si deve la citazione del celebre aforisma attribuito a Simonide, poi ripreso anche da Hor. *ars* 361) e in una tarda fonte bizantina: Ioann. Sard. *Ad Aphthon. progymn. RhG* 15, 217, 2 Rabe.

³² Quint. *Inst.* 4, 1, 77; 10, 1, 88; 10, 1, 93. Sul significato di *lascivus*, che indica l'esuberanza stilistica, manifesta anche nelle descrizioni (*Inst.* 2, 4, 3), cf. F. Berardi, *Ovidius lascivus: intorno a un giudizio di Quintiliano* (*inst. X* 1 88, 93), RPL 40 (n. s. 20), 2017, pp. 120-138.

³³ Un confronto tra le proprietà della fantasia letteraria così come descritte da Quint. *Inst.* 6, 2, 29-32 e il pensiero di Leopardi sull'immaginazione è oggetto di un mio recente studio in corso di stampa.

giungendo a una risistemazione di alcuni principi ispiratori del fare poetico.

Conclusioni

Nell'introduzione al suo articolo su Leopardi e Ovidio, Paratore sostiene a ragione come dallo studio dei giudizi sul poeta latino «si possa più esattamente e significativamente ricostruire la genesi della estetica leopardiana»³⁴ e si dedica a un'analisi di molte delle fonti qui discusse per formulare alcune riflessioni di carattere stilistico sull'adesione del poeta di Recanati ad un certo classicismo purista in ragione di un malcelato rifiuto verso gli stilemi della letteratura post-oraziana, di cui Ovidio è rappresentante. Invero la rilettura condotta attraverso il confronto con l'*Institutio oratoria* di Quintiliano e alla luce della dottrina retorica sull'evidenza mostra come i giudizi su Ovidio si basino sul reimpiego di categorie interpretative care agli antichi e si inseriscano in un contesto più ampio di ridefinizione delle finalità e delle forme in cui avviene la fruizione del testo poetico. Gli elementi dell'estetica leopardiana valorizzati da queste pagine riguardano i concetti di pittoricità e immaginazione piuttosto che generici atteggiamenti di un gusto classicista che, pur se presente, non sembra il criterio di valutazione. Chi ha letto il giudizio di Ovidio cercando di scorgervi solo i tratti di una polemica contro lo stile modernista dell'età argentea, è giunto a imputare a Leopardi «l'assenza di un armonico impianto teoretico», per l'incoerenza di alcune sue valutazioni (l'assenza soprattutto di analoghi rilievi per altri autori 'pittorici' come Lucano o per Seneca tragico)³⁵. Al contrario, se si colloca la critica ad Ovidio all'interno della riflessione degli antichi sulla fantasia e sull'evidenza, le pagine di Leopardi rivelano la consapevole sistemazione di una coerente teoria del rapporto parole-immagine. Queste indagini restituiscono così tutta la versatilità e la profondità della figura di Leopardi, poeta e filologo classico³⁶.

³⁴ E. Paratore, *Il Leopardi e la letteratura latina...*, op. cit., p. 9.

³⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

³⁶ I meriti di Leopardi "filologo classico" sono ben illustrati da S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari 2008⁴.

LA KAHINA OU LE MYTHE DE LA MAGHRÉBINE

par MICHELE BEVILACQUA

Que ma parole coule comme un ruisseau d'eau claire,
je vais raconter l'histoire d'une Reine au temps des hommes libres.
Que celles qui m'écoutent en soient dignes.
Elles aussi sont des princesses qui vont vivre et témoigner à leur tour.
Écoutez et retenez !¹

The Francophone Maghreb is full of myths about people who have marked the history of its countries through their courage and actions. In particular, a female figure has crossed the North African cultural history and has marked her time by her extraordinary personality and her fabulous acts. She has marked a myth through the symbols she transmits the Kahina. The story of this woman has grown in scope over the centuries, with the communities that have rejoiced in her memory. By moving away from the original context, the life of the Kahina became epic and the character took on the dimension of a founding myth. The deeds attributed to her were so magnified that they became exemplary for her people. In our contribution, we will try to sketch this multifaceted figure of the Maghrebian civilizations, which has in fact passed from history to legend and become a myth, through the discursive representation of this heroine in some 20th century tales.

Introduction

La Méditerranée abonde en mythes et légendes concernant les personnages qui ont marqué l'histoire de ses pays, grâce à leur courage et à leurs actions². En ce qui concerne la région du Maghreb, même si les

¹ D. Berkani, *La Kahéna de la Courtille*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 30-31.

² Cf. S. Douider, *Profils féminins d'Afrique, de l'histoire à la littérature: créations de mythes?*, in *Loxias*, 2, janv. 2004, mis en ligne le 15 janvier 2004, consulté le 11 mai 2020.

héroïnes n'ont, jamais, été absentes de sa mémoire historique et légendaire, elles n'ont pas, toujours, été bien reconnues³. Toutefois, une figure féminine a traversé l'histoire culturelle nord-africaine en marquant son époque par sa personnalité extraordinaire et ses actes fabuleux au point d'en devenir un mythe grâce aux symboles qu'elle transmet : la Kahina. L'histoire de cette femme, reine berbère aussi connue sous le nom de Kahena, ayant vécu à la fin du VII^e siècle, a gagné en ampleur au fil des siècles, auprès des communautés qui se sont réjouies de sa mémoire. En s'éloignant du contexte originel, la vie de la Kahina devint épopée et le personnage prit la dimension d'un mythe fondateur. Les actes qu'on lui attribue furent si magnifiés qu'ils sont devenus exemplaires pour son peuple dont ils forgèrent l'esprit.

Notre contribution porte sur l'analyse de cette figure multiforme, appartenant à l'histoire culturelle des civilisations maghrébines, dont elle a élargi les aspects mythiques et légendaires de ses gestes, qui survivent à travers la représentation discursive de son personnage dans certains récits du XX^{ème} siècle.

Bref aperçu historico-culturel

Les femmes qui ont fait l'histoire du Maghreb sont assez nombreuses, à partir de la princesse phénicienne Elyssa, fondatrice de Carthage, jusqu'aux femmes qui ont combattu et se sont distinguées dans les mouvements de libération nationale⁴. Toutefois, il n'y a aucune trace d'elles dans les sources historiques, rédigées notamment par des hommes. C'est donc la légende et le mythe qui parviennent à combler ce silence, comme dans le cas de la Kahina, figure de la résistance maghrébine qui est revendiquée et évoquée au même titre que des auteurs marocains, algériens et tunisiens d'expression française.

³ Cf. J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

⁴ Cf. G. Camps, *L'Afrique du Nord au féminin. Héroïnes du Maghreb et du Sahara*, Paris, Perrin, 1992.

On sait peu de choses de la Kahina, célèbre femme berbère et «reine-palimpseste»⁵ qui a tenu tête aux Arabes et à l'implantation de l'islam lors des conquêtes du Maghreb à la fin du XII^e siècle⁶.

L'historien arabe Ibn-Khaldoun souligne les grandes qualités des Berbères qui «ont toujours été un peuple puissant, redoutable, brave et nombreux, comme tant d'autres dans ce monde, tels que les Arabes, les Persans, les Grecs et les Romains»⁷. Il ajoute que:

On a vu chez les Berbères des choses tellement hors du commun, des faits tellement admirables, qu'il est impossible de méconnaître le grand soin que Dieu a eu de cette nation, l'extrême bonté qu'il lui a toujours témoignée, la combinaison de vertus dont il l'a dotée, les nombreux genres de perfections auxquels il l'a fait atteindre et toutes les diverses qualités propres à l'espèce humaine qu'il lui a permis de réunir et de s'approprier⁸.

La vie de la Kahina illustre donc de façon exemplaire ces aptitudes extraordinaires. En effet, l'histoire personnelle de cette héroïne n'est jamais traitée pour elle-même, mais par rapport à la conquête arabe, car on ne peut mépriser un peuple que Dieu a lui-même élu⁹. D'ailleurs, la victoire des Arabes sera d'autant plus éclatante qu'elle est obtenue sur un adversaire redoutable¹⁰.

⁵ À ce propos, Danielle Pister souligne que «la geste de la Kahina, colportée d'abord oralement, a traversé les siècles grâce aux érudits qui ont transcrit ses exploits, avant que les romanciers ne se laissent séduire par cette reine berbère et ne la transforment en une 'reine-palimpseste'. Si les chroniques concernant la Kahina se recoupent sur l'essentiel, elles diffèrent sur certains points, parfois importants. Il n'existe pas de témoignages contemporains de son existence, ni de vestiges matériels attestant sa présence à une date et en un lieu précis. Aucune effigie d'elle ne nous est parvenue, ce qui n'étonne pas, s'agissant d'une civilisation nomade qui ne frappe pas de monnaie et communique, pour l'essentiel, oralement». (D. Pister, *La Kahina, la reine palimpseste*, in *Revista Argelina*. 6, 2018, pp. 33-52, p. 34).

⁶ Cf. *Ibid.*

⁷ I. Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, Alger, Imprimerie du Gouvernement, 1852, p. 199.

⁸ *Ivi*, pp. 202-203.

⁹ Cf. A. Hannoum *Historiographie et légende au Maghreb : la Kâhina ou la production d'une mémoire*, in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54^e année, n. 3, 1999, pp. 667-686.

¹⁰ Cf. S. Douider, *Profilis féminins d'Afrique, de l'histoire à la littérature: créations de mythes?*, in *Loxias*, 2, janv. 2004, mis en ligne le 15 janvier 2004, consulté le 11 mai 2020.

Or, l'histoire prétend que cette femme a rassemblé plusieurs tribus en les incitant à se battre contre l'envahisseur. Grâce à leur sacrifice, les Berbères ont réussi à arrêter les troupes arabes et à les repousser en Tripolitaine¹¹. En effet, c'est toujours à elle que se réfèrent les Berbères et les féministes¹², tandis que sa capacité d'animer et exposer à la rescousse les populations soumises, selon eux, constitue la base des actuels principes des pays maghrébins. Autrement dit, ces différentes affluences attribuées à la Kahina, lui donnent, d'un point de vue symbolique, une personnalité qui unit et que revendiquent de différentes cultures. À cet égard, Pister estime que:

Sans discuter la véracité des faits rapportés par les chroniques, on peut remarquer combien la personnalité et le destin prêtés à la reine berbère se confondent avec la longue histoire des peuples qui ont occupé auparavant l'Afrique du Nord. La mort au combat de ce personnage ne scelle pas seulement le destin d'une femme et de sa tribu, elle symbolise la disparition – même si, en réalité, elle ne fut accomplie que sur le long terme – de ce qui subsistait encore des éléments civilisationnels du pourtour méditerranéen dont ce territoire fut le creuset depuis la plus haute Antiquité¹³.

Cependant, quant à l'onomastique de ce personnage, elle a été désignée par tous les chroniqueurs arabes¹⁴ par le surnom d'al-Kāhina, transcrit «Kahina» ou «Kahena», en rapprochant la racine sémitique «khn» de Kahin, le devin¹⁵. Elle désignerait une prophétesse, voire une sorcière. Ce pouvoir, souvent attribué aux femmes dans des cultures

¹¹ Cf. I. Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, Op. cit.

¹² Nourredine Sabri estime que «La Kahéna a servi de support à différentes causes : la cause colonialiste, la cause berbère, la cause féministe... auxquelles certains se sont données corps et œuvres. [...] Femme, juive et berbère, la Kahéna se charge ainsi d'exprimer et de concrétiser les idées les plus diverses et les plus contradictoires. C'est cette aptitude du personnage à incarner des idées et des opinions différentes qui détermine le changement du sens et de la portée qui lui sont propres, et qui transparait à travers la durée dans le temps.» (N. Sabri, *La Kahéna. Un mythe à l'image du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 515).

¹³ D. Pister, *La Kahina, la reine palimseste*, Op. cit., p. 37.

¹⁴ Cf. A. Hannoum *Historiographie et légende au Maghreb: la Kāhina ou la production d'une mémoire*, Op. cit.

¹⁵ D. Pister, *La Kahina, la reine palimseste*, Op. cit.

païennes¹⁶, était partagé par les Arabes, qui étaient accompagnés sur le champ de bataille par des devineresses, chargées de prédire l'issue des combats ou d'en influencer le résultat. Ces pouvoirs surnaturels de devineresse ont nourri certainement la légende de cette héroïne maghrébine.

Pour ce qui concerne son identité, Ibn Khaldoun affirme l'identité et la généalogie de celle qu'il distingue parmi les «chefs les plus puissants¹⁷» des Berbères, «la Kahena, reine du Mont-Auras, et dont le vrai nom était Dihya, fille de Tabeta, fils de Tifan. Sa famille faisait partie des Djeraoua, tribu qui fournissait des rois et des chefs à tous les Berbères descendus d'el-Ater¹⁸». Comme il soutient que ces derniers pratiquaient le judaïsme, on peut déduire que la Kahina pouvait être juive.

Un autre élément partagé¹⁹ sur sa figure est son prestige est sa représentation en tant que belle femme d'un point de vue physique, dont on retient que « la chevelure (est) éployée comme les ailes de l'aigle²⁰». Toutefois, son prestige vient également du fait qu'elle a exercé directement un pouvoir qui ne lui dérivait pas de sa généalogie ou d'un matriarcat berbère. C'est donc grâce à sa personnalité et à son magnétisme qu'elle a pu mener son action.

Comme nous avons pu le constater, on a tant écrit sur cette héroïne que l'on ne sait démêler le vrai du faux, le réel du légendaire et l'historique du fantastique. Néanmoins, tous les historiens la veulent dotée d'une beauté ensorcelante, d'un courage inégal et d'une force extraordinaire. Ils vont jusqu'à créer tout un mythe autour de sa personne.

Au-delà d'une vérité historique difficile à démontrer, cette multiplicité d'aspects, parfois exclusifs les uns des autres, fait du personnage de la Kahina la résultante de toute l'histoire si complexe de la région nord-africaine.

¹⁶ Cf. J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Op. cit.

¹⁷ I. Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, Alger, Imprimerie du Gouvernement, 1852, p. 213.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. H. Abdelmajid, *Historiographie et légende au Maghreb : la Kâhina ou la production d'une mémoire*, Op. cit.

²⁰ G. Camps, *L'Afrique du Nord au féminin. Héroïnes du Maghreb et du Sahara*, Op. cit., p. 126.

La Kahina dans la francophonie maghrébine

La présence pressante et importante de la Kahina dans la mémoire collective a fait qu'elle est devenue le personnage principal de plusieurs œuvres dans l'espace francophone.

Les auteurs maghrébins d'expression française, de fait, ont pris le mythe de la Kahina à modèle dans plusieurs et différents écrits, ce qui confirme que cette héroïne est la «maghrébine» par excellence, puisqu'à l'époque où elle vécut, les frontières des pays de la région n'étaient pas encore bien délimitées²¹. En plus, son histoire l'a menée de la Tunisie au Maroc en passant par l'Algérie et, par conséquent, chacun des peuples des trois pays nord-africains en revendiquent l'appartenance. Encore, symbole de la résistance berbère face au monde arabo-musulman, elle est même le plus souvent utilisée en tant qu'exemple par des écrivains qui défendent la cause berbère²².

C'est ainsi qu'au Maroc l'écrivain Mohamed Khaïr-Eddine, dans ses deux premières publications, *Agadir*²³ et *Corps négatif*²⁴, fait intervenir la Kahina en tant que personnage dans des situations contemporaines. Toutefois ces interventions sont brèves et se présentent sous forme de dialogues, de sorte qu'un message est transmis au travers de ce personnage qui est entré dans la légende.

Dans son premier écrit, l'auteur en fait une femme communiste. Son statut de personnage mythique permet à Khaïr-Eddine de lui faire tenir certains propos qui sont permissifs et relèvent de l'héroïsme légendaire. Elle symbolise la résistance et son objectif est d'attaquer la monarchie dans la personne du monarque qu'elle veut assassiner:

Vos royautés cent fois interdites, vos danses d'éclipsés, vos interruptions dans le galop du sang, vos crimes, vos fastes sans basilic sans vraie fête, le peuple opprimé de faim molesté d'astres intangibles pérégrinant aux confins du néant, vos soldats mandataires vos bistrots et vos corrupteurs nous ont réveillés par leur vaste chahut. Nous connaissons bien ton rôle. Tu devras donc cesser de lutter pour une cause nuisible. Faire venir le peuple ici. Nous lui inculquerons notre vérité et notre angoisse²⁵.

²¹ Cf. Y. Modéran, *Kahena*, in *Encyclopédie berbère*, 27 / 2005, pp. 4102-4111.

²² Cf. M.-S. Zemmouri, *Présence berbère et nostalgie païenne dans la littérature maghrébine de langue française*, Tétouan, Le Club du Livre, 2000,

²³ Cf. M. Khaïr-Eddine, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.

²⁴ Cf. Id., *Corps négatif*, Paris, Seuil, 1968.

²⁵ Id., *Agadir*, Op. cit., p. 59.

Dans son deuxième roman, il est d'abord question d'une femme anonyme, mais ce n'est qu'après la prise de parole que cette dernière se présente en tant que Kahina :

Je m'appelle la brûlée-vive [...], je suis l'aigle femme [...] Je m'appelle la tuée-vive.

[...] de-son-visage-de-sarrasin-et-de-violette
Kahina²⁶.

Or, les extraits de cette citation se répartissent sur plusieurs pages, mais ce n'est qu'à la sixième que la Kahina est enfin nommée.

En Algérie, Nabile Farès, dans le récit *La Mémoire de l'absent*²⁷, fait appel à la Kahina, mais sous forme d'allusions et d'ellipses, qui laissent le flou sur le sens donné par l'écrivain à cette évocation discursive. Cependant, on comprend que la Kahina est l'amante d'un des personnages et, de ce fait, apparaît comme ayant trahi la patrie, car s'étant donnée à l'autre, l'étranger, elle livre en quelque sorte sa terre à tous les envahisseurs possibles. Il s'agit donc d'une interprétation qui ne correspond pas à celles qui sont habituellement associées à l'histoire de la Kahina. En outre, il en donne une description assez péjorative de la reine, décrivant une reine cruelle dénuée de conscience:

La Kahéna
Celle que l'on accuse d'avoir brûlé la terre.
Jeune femme qui ouvre le mari
Exile les fils
Égorge le bélier
Ou
Assassine l'amant²⁸.

Comme on peut le voir dans ce passage, Farès emploie le verbe «accuser» comme s'il voulait se dégager de la responsabilité du portrait qu'il a fait, en citant que des accusations portées contre la reine.

De même, Kateb Yacine, auteur algérien, utilise, différemment, les exploits légendaires de ce personnage. Il n'introduit pas, directement, la

²⁶ Id., *Corps négatif*, Op. cit. pp. 110 - 116.

²⁷ Cf. N. Farès, *La Mémoire de l'absent*, Paris, Seuil. 1974.

²⁸ Ivi, p. 139.

Kahina dans ses romans, mais il le fait symboliquement. Contrairement à son compatriote Nabile Farès, il ne retient d'elle que l'élément qui la caractérise le plus c'est-à-dire sa grande volonté qui la soutient et la pousse à combattre l'ennemi. Dans son premier roman²⁹ *Nedjma*³⁰, à aucun moment n'est évoqué le nom ou le personnage même de la femme résistante; cependant Nedjma, son héroïne, incarne l'Algérie qui ne veut pas se laisser soumettre par l'envahisseur et qui se bat³¹. Ainsi à la lecture du roman on ne peut qu'établir des liens avec cette femme historique et sa légende. En effet, plusieurs correspondances peuvent être établies entre le personnage féminin du roman et la femme mythique, que ce soit du point de vue de leurs personnalités, de leurs entourages ou de la façon dont sont perçues leurs histoires. La nature même de la légende se caractérise par la déformation ou l'amplification due à l'imagination. Cet élément est particulièrement lié au nom de la Kahina³². En effet, dans les différentes histoires du Maghreb qui parlent de cette femme légendaire, aucune information véritablement sécurisée à cause du manque de preuves historiques³³. Il faut remarquer qu'il en est de même dans le roman de Kateb Yacine. Ce ne sont que des suppositions établies à partir de propos rapportés des uns et des autres. Les formules mêmes utilisées soulignent le manque de conviction et d'originalité de ces informations: «Quelqu'un m'a expliqué que c'était sans doute un nom turc³⁴», «Selon l'un des rares ulémas qui connaissent l'histoire de nos tribus dans les détails. [...] Mais d'autres particularités de la gent kebloutienne peuvent indiquer une piste opposée³⁵», «On raconte que...³⁶».

Ces formules de doute, ces pronoms indéfinis montrent combien la légende a pris le pas sur l'histoire et le récit populaire, transmis de génération en génération, sur les faits vérifiés, comme le rappellent les propos

²⁹ À cet égard on renvoie à : M. G. Petrillo, *Kateb Yacine. Riverberi narrativi di un'identità frammentata*, Fasano, Schena, 2007.

³⁰ Cf. K. Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1957.

³¹ Cf. B. Chikhi, A. Douaire-Banny, *Kateb Yacine. Au cœur d'une histoire polygonale*, Rennes, PU Rennes, 2014.

³² Cf. N. Sabri, *La Kahéna. Un mythe à l'image du Maghreb*, Op. cit.

³³ Cf. H. Abdelmajid, *Historiographie et légende au Maghreb : la Kâhina ou la production d'une mémoire*, Op. cit.

³⁴ K. Yacine, *Nedjma*, Op. cit., p. 116.

³⁵ Ivi, p. 117.

³⁶ Ivi, p. 119.

de l'un des protagonistes : «Tout ce que je sais je le tiens de mon père qui le tient de son père et ainsi de suite³⁷».

Cependant, la Kahina comme Nedjma partagent même une caractéristique péjorative³⁸. La Kahina a été qualifiée de devineresse³⁹, ce qui lui donne des pouvoirs surnaturels qui l'éloignent des autres femmes; d'une manière analogue Nedjma est montrée comme une « ogresse », autre personnage légendaire qui la distingue de l'esprit féminin: «Nedjma qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser, Nedjma l'ogresse au sang obscur [...], l'ogresse qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères [...], Nedjma la goutte d'eau trouble qui entraîna Rachid hors de son rocher⁴⁰».

Comme on peut le vérifier, ces appellations donnent un caractère infernal à ces femmes, ce qui permet encore une fois de nourrir la légende, même si Yacine accentue dans ce passage le caractère sexuel du personnage.

Ensuite, en 1974, à l'occasion d'un spectacle intitulé *La Guerre de deux mille ans*⁴¹, Kateb Yacine utilise le personnage de la Kahina; toutefois le texte sera repris, avec d'autres textes concernant d'autres femmes remarquables par les combats qu'elles ont menés. L'écrivain, étant devenu un opposant au pouvoir tel qu'il s'exerce dans l'Algérie indépendante⁴², prête à la reine berbère les revendications du peuple algérien dont les droits sont ridiculisés. De ce point de vue, on pourrait affirmer que la Kahina a engendré la nation algérienne, car elle en incarne la combativité inépuisable. Pour elle, seule compte «la terre libre d'Amazigh⁴³ », les religions ne servent qu'à asservir « aux rois étrangers⁴⁴». Le seul Dieu est «la terre vivante⁴⁵».

³⁷ Ivi, p. 117.

³⁸ Cf. N. Sabri, *La Kahéna. Un mythe à l'image du Maghreb*, Op. cit.

³⁹ Cf. S. Douider, *Deux mythes féminins du Maghreb : la Kahina et Aïcha Kandicha*, in *Recherches & Travaux* [En ligne], 81 | 2012, p. 76, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 12 mai 2020.

⁴⁰ Ivi, p. 180.

⁴¹ Cf. B. Guy, *Kateb Yacine, La Guerre de 2000 ans*, in *Raison présente*, n°147, 3^e trimestre, 2003, Pour un cadrage républicain de la bioéthique. pp. 144-147.

⁴² Cf. B. Chikhi, A. Douaire-Banny, *Kateb Yacine. Au cœur d'une histoire polygonale*, Op. cit.

⁴³ D. Pister, *La Kahina, la reine palimpseste*, Op. cit., p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Autrement dit, le pouvoir centralisateur de l'Algérie indépendante a réveillé les revendications berbères, notamment celles qui concernent la reconnaissance du tamazight comme langue officielle, au même titre que l'arabe, revendication qui ne touchera le bout qu'en 2002⁴⁶.

Quant à la Tunisie, nous envisageons *La Kahina* de Gisèle Halimi⁴⁷, féministe et avocate. L'œuvre est hybride⁴⁸, multipliant les références historiques (renforcées par huit pages de bibliographie, ce qui n'est pas trop usuel pour un roman), mêlées à une aventure totalement romanesque, à savoir d'imaginaire, car on ne perd aucun élément des pensées intimes de l'héroïne dont pourtant rien n'est attesté. D'ailleurs, elle fait de ce roman le troisième volet d'une trilogie⁴⁹ commencée avec *La Cause des Femmes* (1973), puis *Le lait de l'oranger* (1988). En effet, cette œuvre coiffe les récits de ses idées féministes, de sa jeunesse tunisienne, pour les couronner par l'image magnifiée de sa propre personne⁵⁰. Ce qui surprend ce n'est plus la reine qu'on entend, mais la femme engagée dans les combats politiques du XX^e siècle réaffirmant ses positions militantes. De fait, véritable héroïne africaine, objet de multiples légendes, la Kahina nourrit l'imaginaire des Juifs du Maghreb. Symbole de la résistance berbère face à l'envahisseur arabe, elle est même un symbole du mouvement amazigh. Revendiquée par les uns et les autres, sa seule évocation soulève de très violentes polémiques dont les récits se font l'écho, des polémiques encouragées par la difficulté qu'ont les historiens à trancher pour une hypothèse ou l'autre⁵¹. Mais pour Halimi, c'est une héroïne juive et berbère, attachée au sol qui l'a vue naître, rebelle à tout pouvoir étranger. C'est une femme fière, libre,

⁴⁶ Cf. I. Chachou, *Sociolinguistique du Maghreb*, Alger, Hibr Edition, 2018.

⁴⁷ Cf. G. Halimi, *La Kahina*, Paris, Plon, 2006.

⁴⁸ À cet égard, Allouche-Benayoun remarque que: «Est-ce un ouvrage historique? Est-ce un roman? Un roman historique? Le lecteur est désemparé dès qu'il plonge dans l'ouvrage que Gisèle Halimi a consacré à la grande héroïne judéo berbère. Si l'on comprend bien l'intérêt de l'avocate féministe – par ailleurs juive et née en Tunisie – pour cette figure féminine de résistance, la gêne s'installe au fur et à mesure de la lecture, face à l'impossibilité de l'auteur de choisir un genre littéraire et de s'y tenir.». (J. Allouche-Benayoun, *Gisèle HALIMI, La Kahina*, in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p. 265-267, p. 256).

⁴⁹ Cf. *Ibid.*

⁵⁰ Cf. *Ibid.*

⁵¹ Cf. H. Abdelmajid, *Historiographie et légende au Maghreb : la Kâhina ou la production d'une mémoire*, Op. cit.

sûre de ses convictions. En cela, emblématique de ces peuples luttant pour leur indépendance et emblématique aussi des femmes qui combattent pour leur émancipation et leurs droits, à la tête desquelles s'est aussi placée l'écrivain. Symbole d'une double appartenance, d'une double culture, d'une identité plurielle, entre lesquelles le choix est difficile, sinon impossible. À travers un ouvrage qui n'est pas seulement historique, Gisèle Halimi en effet nous parle métaphoriquement, à travers cette guerrière puissante, d'elle-même et de ses combats.

Enfin, parmi les écrits on pourrait citer le cas singulier du roman français *La Kahena*⁵² de Pierre Cardinal⁵³. Publié en 1975, dans cette œuvre la Kahina n'est nullement question d'une femme, mais d'un lieu, une «guelâa⁵⁴», à savoir un grenier fortifié collectif qui, vu de loin, se confond avec la montagne des Aurès

À chaque époque, cette citadelle naturelle, cette tanière de reptiles avait servi de refuge contre le despotisme, défiant depuis des siècles toutes les civilisations. Et d'abord celle des léopards et des lions. Puis la phénicienne. Ensuite, la carthaginoise. Massinissa y avait vécu. Vint la romaine. Juba régna ici. La chrétienne avait suivi. Saint Augustin n'avait pu la convertir. Les Vandales n'avaient osé s'y aventurer. Les Arabes, les Turcs, et maintenant les Français, avaient toujours craint et respecté ce haut lieu berbère⁵⁵.

Cardinal tient à souligner les différentes puissances que la Kahina dut affronter, en mettant l'accent sur le respect et la crainte que suscitait chez l'ennemi. En effet, les rebelles algériens en créent un piège pour faire partir les soldats français qui les poursuivent. On pourrait être tentés de voir dans la vieille femme française qui refuse de quitter la terre que ses aïeux ont fait fructifier une personnification de la reine berbère, d'autant plus qu'elle est accompagnée de trois enfants qu'elle affirme être les siens, bien qu'ils ne soient apparemment pas européens. De toute façon, la fin tragique reste ambiguë puisque cette femme, comme les Algériens qui ont piégé la grotte et réussi à attirer les soldats français à leur poursuite, meurent dans l'explosion de ce lieu. Seulement les enfants survivent, dont on ne sait ce qu'ils deviendront.

⁵² Cf. P. Cardinal, *La Kahena*, Paris, Juillard, 1975.

⁵³ Cf. J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Op. cit.

⁵⁴ P. Cardinal, *La Kahena*, Op. cit.

⁵⁵ Ivi, p. 66.

Remarques pour conclure

Le personnage de la Kahina a été utilisé de différentes manières par plusieurs écrivains francophones. Son évocation contribue davantage à la mythification de cette femme par la mise en évidence de sa bravoure et de ses actions. La tradition populaire et les légendes historiques sont intégrées en effet dans la littérature pour servir la réflexion et faire avancer les peuples en évitant les erreurs précédemment commises par les ancêtres et en faisant référence à une leçon du passé pour construire l'avenir sur des bases plus solides⁵⁶. Ainsi le mythe de la Kahina ne peut que persister puisqu'associé à de nouvelles situations qui ne peuvent que le renouveler. Or, toutes les traces de ce personnage mythique dans différentes expressions écrites montrent l'attachement des populations à cette figure féminine qui fait désormais partie de la mémoire collective de l'Afrique du Nord et qui continue de la nourrir. Bien qu'elle soit très proche des origines des peuples maghrébins, du fait de ses actes historiques, la Kahina a désormais son mythe propre qui a fait son œuvre dans les discours de la mémoire collective. C'est d'ailleurs là l'élément du mythe, comme le souligne Denise Brahimi à son sujet dans une étude qui lui est consacrée⁵⁷: «La Kahina échappe aux hommes et à l'histoire pour entrer dans le mythe: c'est une autre manière de dire qu'elle ne correspond plus à une vérité vécue et observable parmi les femmes de son pays, mais qu'elle survit avec la force d'une idée, d'autant plus indestructible qu'elle est profondément enfouie». Cependant, pour Sabri la Kahina ne peut accéder au statut de mythe, car elle «demeure prisonnière du particulier et du régional, parce que trop ancrée dans l'histoire maghrébine⁵⁸», mais ce qui est sûr, c'est que la Kahina est une femme éternelle qui fonde encore notre esprit.

⁵⁶ Cf. F. Merola, *La Mythocritique e il concetto di 'mito letterario'*, in *TestoeSenso*, 20, 2019, pp. 1-12.

⁵⁷ Cf. D. Brahimi, *Femmes arabes et sœurs musulmanes*, Paris, Tierce, 1984.

⁵⁸ N. Sabri, *La Kahéna. Un mythe à l'image du Maghreb*, Op. cit., p. 261. Toutefois, Noureddine Sabri ajoute finalement que «Son exploitation, voire sa récupération, par les écrivains qui ne cessent de s'emparer de la richesse de son destin, pour le modifier et le transformer, la consacrent mythe littéraire à part entière» (p. 518).

Sezione “Lingua francese”

diretta da GRAZIANO BENELLI

TERMINOLOGIA DELLA PRATICA ASSICURATIVA

di SABRINA AULITTO

From the 18th century onwards, France has been distinguished by a fruitful specialist lexicographic production, which demonstrates a particular interest in defining the lexicon of maritime commerce such as the Dictionnaire universel du commerce by Jacques Savary des Bruslons in 1723, the Encyclopédie méthodique by Charles-Joseph Panckoucke in 1783 and Le langage des marins by Gabriel de La Landelle in 1859. At the beginning of the nineteenth century, interest in lexicographic publications on commerce also flourished in Italy; there is no lack of written evidence in both of these linguistic codes, which confirm the link between the development of maritime commerce and the birth of the idea of insurance. Several headwords present in the main French dictionaries are examined, which testify how insurance practice has made use of terms borrowed from the maritime one.

Secondo Ferdinand Brunot, nella sua opera monumentale *Histoire de la langue française dès origines à nos jours* (1922), l'assicurazione nasce per far fronte agli *accidents de mer*, che nel linguaggio marittimo vengono indicati anche col termine *avaries*.

A partire dal XVIII secolo la Francia si contraddistingue per una proficua produzione lessicografica specialistica, che dimostra un particolare interesse nel definire il lessico del commercio marittimo. Citiamo alcune delle fonti più significative come il *Dictionnaire universel du commerce* di Jacques Savary des Bruslons¹ del 1723,

¹ Tra gli studi sul *Dictionnaire Universel de Commerce* di Jacques Savary des Bruslons ricordiamo quelli condotti da Maria G. Pittaluga: *Une expérience lexicographique du XVIII^e siècle: le "Dictionnaire universel de commerce" de Jacques Savary des Bruslons*, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Magistero, 1979; *Néologismes et valeurs sémantiques dans le "Dictionnaire universel de commerce" de Jacques Savary des Bruslons*, in *Studi di Francesistica*, Università

l'*Encyclopédie méthodique. Marine* di Charles-Joseph Panckoucke² del 1783 e *Le langage des marins* di Gabriel de La Landelle³ del 1859.

In queste opere riscontriamo la presenza di continui riferimenti alla pratica assicurativa; non a caso nella préface al *Dictionnaire Universel de Commerce* (1723), Jacques Savary des Bruslos, ricordando l'importanza del commercio marittimo, segnala alcune voci di rilievo come *Assurance marittime* e *Avaries*.

Nel secolo successivo, anche in Italia fiorisce l'interesse per le pubblicazioni di carattere lessicografico riguardanti il commercio; lo testimonia l'opera di Domenico Alberto Azuni, con il *Dizionario ragionato della giurisprudenza mercantile* (1822), nonché il *Dizionario di giurisprudenza marittima e di commercio* (1810) di Ascanio Baldasseroni.

Come si può notare, non mancano testimonianze scritte in entrambi i codici linguistici in esame, che confermano il legame tra lo sviluppo del commercio marittimo e la nascita dell'idea di assicurazione. Ci sembra utile soffermarci ad analizzare i seguenti lemmi:

- *abbandono/abandon*;
- *avaria/avarie*;
- *fortuna/fortune*;
- *rischio/risque*;
- *sinistro/sinistre*.

Questi lemmi, nonostante appartengano alla terminologia specialistica del commercio marittimo, testimoniano come la pratica assicurativa abbia fatto uso di termini presi in prestito da quella

degli Studi di Genova, Facoltà di Magistero, 1980, pp. 29-52; *L'évolution de la langue commerciale: «Le parfait négociant» et le «Dictionnaire universel de Commerce»*, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Economia, 1983.

² Cf. A. Aruta Stampacchia, *Les Volumes Marine de l'Encyclopédie méthodique de Panckoucke: stratégies linguistiques et typologies textuelles*, in *Lessicologia e lessicografia nella storia degli insegnamenti linguistici*, in N. Minerva (a cura di), Atti delle giornate di studio CIRSIL, CLUEB, Bologna, 2007, pp. 131-146.

³ Cf. A. Aruta Stampacchia, *Le Langage des marins de Gabriel de la Landelle*, in *Orient-Occident. Croisements lexicaux et culturels*, G. Dotoli, C. Diglio, G. Fusco Girard (a cura di), Actes des Journées italiennes des dictionnaires, Schena, Fasano, 2009, pp. 154-171.

marittima; un caso particolare è quello delle «avarie» di cui proponiamo una breve analisi.

Les accidents de mer⁴: le «avarie»

Sull'etimologia del termine «avaria» esistono due ipotesi antitetiche. La prima, avanzata da filologo romanzo Benedek Elemer Vidos⁵, ritiene che derivi dal mondo arabo, nello specifico da *àwariya* derivato da *àwar*, «faute, manque», a sua volta derivato di *àwwar* «endommager, avarier»⁶.

La seconda, sostenuta da Alfredo Ghiselli, filologo e studioso della lingua latina, è orientata verso l'origine greca, dove «*abaria* (con *prn*, *biz.*), composto di *a-* priv. È un der. *Báros* “peso”; all'inizio la voce significava getto di cose in mare per alleggerire la nave, quindi difetto di peso e successivamente danno, contribuzione, tassa; il punto di partenza per l'irradiazione della voce fu Genova, nei cui documenti latini medioevali «avaria» è già attestata nel XII secolo»⁷.

Nel *Dictionnaire* di Savary ci sono diversi lemmi relazionati al concetto di «avaria»; tra questi figurano *allège*, *abordage*, *commissarie*, *commerce de la Rochelle*, *commerce de Cadix*, *commerce de Smirne*, *délaissement*, *déprédé*, *droit*, *escoutilles*.

Risulta particolarmente interessante il lemma consacrato alla voce *allège*, che sostiene l'etimologia greca di «avaria»:

⁴ F. Brunot, *Histoire de la langue française dès origines à nos jours, Le mouvement des idées et les vocabulaires techniques*, Tome VI, Le XVIII^e siècle, Première partie, Colin, Paris, 1922, p. 361.

⁵ «La voce avaria è stata anticamente accattata dall'arabo dai marinai genovesi. Genova propagò la voce all'italiano, al francese, al provenzale, al catalano, allo spagnolo ed al portoghese. L'italiano comune la trasmise al greco moderno, al turco e al serbocroato; l'italiano o il francese o il provenzale all'olandese ed all'inglese; il basso tedesco al danese ed al norvegese e forse lo spagnolo all'arabo moderno. Dunque le vicende della voce araba antica fino all'arabo moderno, sono multiformi, ma organiche e senza salti» (B. E. Vidos, *Storia delle parole marinaresche italiane passate in francese*, Firenze, Olschki, 1939, p. 17).

⁶ TFL informatisé, voce *avarie*.

⁷ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Il nuovo etimologico. Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999, voce *avaria*.

Allège, sont avaries communes, les frais de déchargement pour alléger le navire et entrer dans un port ou dans une rivière [...]. En cas de perte des marchandises mises dans des barques pour alléger le navire entrant dans un port ou une rivière, la répartition en est faite sur un navire et son chargement en entier. Si le navire périt avec le reste de son chargement, il n'est fait aucune répartition sur les marchandises mises dans les allèges, quoiqu'elles arrivent à bon port.⁸

Nel XIII secolo l'uso del lemma tende a consolidarsi nella regione della Catalogna e nella città di Genova; dai mercanti genovesi fu trasmesso alle lingue di tutta Europa e attestato in Francia intorno al XV secolo, come prestito dal genovese.

Nei testi fiorentini e genovesi del XIII secolo è presente il senso di «avaria» come «perdita o danno subito alle navi o al proprio carico», mentre in Catalogna assumeva il senso di *spesa*⁹. Potremmo ipotizzare che, in seguito ai numerosi contatti commerciali tra Genova e la Catalogna, anche nella lingua italiana «avaria» abbia acquisito questa accezione, assumendo un duplice senso: il primo legato al danno sofferto in viaggio da una nave sia in sé stessa sia nel carico, e il secondo legato a un contributo a cui tutto il carico era soggetto, al fine di compensare un danno sofferto in viaggio¹⁰.

I due significati sono entrambi vincolati alla presenza di un danno, nel primo caso già avvenuto, mentre nel secondo sembra si preveda la possibilità di un sinistro; per garantire le merci trasportate, il termine «avaria» assume il significato di una spesa aggiuntiva per le tasse marittime¹¹.

⁸ J. Savary, *Dictionnaire Universel de Commerce*, 1723, voce *allège*.

⁹ «L'avaria, nel senso di 'contribuzione, tassa' o come dice il Du Cange "tributa seu contributiones, quae avaria seu damnis reparandis extraordinariisve sumptibus providendis exiguntur", s'incontra negli *Annali Genuens*. [...] Il Du Cange rileva poi *avaria* nel medesimo senso parecchie volte nel basso latino di Genova nella fonte *Pactum inter Reg. et Genuenses*. [...] Nel basso latino di Catalogna *avaria* 'contribuzione, tassa' si legge nel 1258 nelle *Ordenanzas para la policia de la marina mercantil dek puerto de Barcelona*» (cf. B. E. Vidos, *Storia delle parole marinaresche italiane passate in francese*, cit., p. 220).

¹⁰ O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, versione elettronica consultabile sul sito www.etimo.it.

¹¹ *Tesoro della lingua italiana delle origini*, versione consultabile sul web al seguente indirizzo: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/> – consultazione della voce *avaria*. In seguito sarà utilizzata l'acronimo TLIO.

Questo duplice senso è già espresso da Antoine Furetière nel *Dictionnaire universel: contenant generalmente tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* del 1690:

Avarie [...] C'est le dommage arrivé à un vaisseau ou aux marchandises dont il est chargé, & encore le coût, les dépenses extraordinaires & imprévues faites pendant le voyage, soit pour le vaisseau, soit pour les marchandises, soit pour tous les deux ensemble.

Jacques Savary precisa che l'«avarie» si regola tra l'assicuratore e l'assicurato e la definisce come

Terme de commerce de mer. C'est le dommage qu'éprouve un navire, ou les marchandises dont il est chargé, depuis son départ jusqu'à sa destination. Tous les dommages réputés avaries se règlent entre les assureurs et les assurés à raison de leurs intérêts respectifs.¹²

Inoltre, nell'edizione del 1762, Savary arricchisce l'articolo di ulteriori dettagli, classificando le avarie in tre gruppi: *les avaries grosses ou communes et les avaries simples ou particulières e les menues*. Un ventennio più tardi, l'*Encyclopédie méthodique de la marine* (1783-1786) di Panckouke riprende l'argomento; Ferdinand Brunot la cita specificando le caratteristiche delle avarie: «*les simples* (pertes de câble, ancres, voiles, dommages causés aux marchandises par les irruptions d'eau dues à la mauvaise fermeture des écoutilles etc.), *les grosses* (qui comprennent les dommages causés aux marchandises par leur vice propre, par tempête, prise, naufrage, échouement, les frais faits par sauver, les droits impositions et costume) et *les menues avaries* (qui sont les lamanages, tuages, pilotages)»¹³.

Nel *Trésor de la langue française informatisée* sono registrati anche gli usi in ambito letterario tratti dal corpus FRANTEXT, in cui «avarie» assume i seguenti significati:

1. Incident, de nature souvent mécanique;
2. *P. ext.* Dégât, détérioration;

¹² J. Savary, *Dictionnaire Universel de Commerce*, Op. cit., voce *avarie*.

¹³ F. Brunot, *Histoire de la langue française*, Op. cit., p. 361.

3. *P. métaph., iron., rare.* Trouble, blessure survenant à une personne;

4. *Spéc., fam. et vieilli.* Synon. de *syphilis*;

5. *Au fig.* Accident, dégradation.

Inoltre il *Trésor* riporta una citazione di «avarie» impiegata nel settore finanziario tratto dal *Dictionnaire de la langue française* (1863-1877) di Emile Littré, in cui il lemma indica una perdita subita da una banca in caso di mancanza di capitali:

Avarie de portefeuille, pertes que subit le portefeuille d'une banque. *Son capital [à la Banque] n'a d'autre objet que de garantir les porteurs de ses billets contre les pertes qu'elle peut éprouver dans ses avances ou dans ses escomptes, en un mot, contre ce qu'on appelle les avaries du portefeuille.* [De Waru, *Enquête sur la Banque*, 1867, p. 72]».

L'uso di «avarie» in quest'accezione è riportato esclusivamente in questa citazione; non sono stati individuati né precedenti né successivi usi del termine in questo contesto d'uso.

«Abbandono» e «Abandon»: tra giurisprudenza mercantile e assicurativa

La parola «abbandono» ha origini nella lingua francese, precisamente nella lingua dei franchi, uno dei dialetti parlati in Franconia, regione tedesca dominata dal popolo Franco. In questo periodo il lemma *bandjan* assunse nell'*ancien français* il significato di *bannir*.

La voce verbale «abandonner» ha origini più antiche rispetto al sostantivo, infatti risale al 1088; il suo primo uso è registrato nella *Chanson de Roland* nel significato di *donner à ban*.

Il sostantivo «abandon» risale alla fine del XII secolo e, come sostiene Alain Rey, «provient de l'ancienne expression *mettre à bandon*, 'mettre au pouvoir de...', d'origine germanique»¹⁴. «Abandon» appartiene alla famiglia etimologica del lemma *ban*, che nella tradizione germanica assume il significato di «loi qui entraîne une peine si elle n'est pas respectée», per il collegamento con il verbo di origine franca «*bannan* commander, 'défendre sous menace de peine',

¹⁴ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, voce *abandon*.

apparenté au latin *fari* ‘parler’ et au grec *phemi* ‘je parle’¹⁵. Da *ban*, termine di origine feudale, gemmarono diversi derivati nella lingua francese tra cui:

- *Banlieue*: étendue d’une *lieue* autour d’une ville dans laquelle l’autorité faisait proclamer les *bans*;
- *Banal*: de la circonscription seigneuriale;
- *Bannière*: enseigne symbolisant le droit de ban;
- *Bannir*: en droit féodal «convoquer [une armée] par ban», est d’origine germanique, comme *arrière-ban*, *aubaine*: droit du seigneur sur les biens de l’étranger [d’un autre ban], enfin *abandon* et *forban*¹⁶ «au sens de pirate»¹⁷.

Il *Dictionnaire universel du commerce* di Jacques Savary des Bruslons riporta la voce *abandon* con la seguente definizione:

Abandon, en anglais Abandonment, est un terme qu’on emploie dans le commerce et la navigation, pour indiquer l’abandon ou la délivrance qu’on fait d’un vaisseau naufragé ou des marchandises qui y ont été chargées aux *assureurs*, d’après la *police d’assurance* et les règlements qui y ont rapport dans différentes circonstances. Suivant les lois de l’Angleterre et de France *l’assuré* a le droit de faire l’abandon de la chose *assurée*, et de contraindre *l’assureur* au paiement, dans les cas où, par l’effet des événements de la mer, l’objet *assuré* contre tout *sinistre* a péri, ou qu’il ne vaut pas la dépense qu’il faudrait faire pour en opérer le sauvetage, ou bien lorsque le sauvetage ne produirait pas une valeur suffisante pour payer le fret et d’autres dépenses; ou lorsque *l’assuré* ne veut pas se charger d’en faire les frais.

Il legame tra l’atto dell’abbandono e la polizza assicurativa è chiaramente espresso dalla definizione proposta da Savary, in cui interagiscono l’assicurato, l’assicuratore e la cosa assicurata. L’*abandon* in questo contesto assume il senso di rinuncia, distacco, separazione in caso di perdita del bene assicurato, causato dagli imprevedibili pericoli del mare. In seguito l’assicurato sceglie di abbandonare il bene all’assicuratore, esigendo l’indennità per perdita totale o per la percentuale sottoscritta dal contratto stipulato.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cf. O. Bloch e W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, voce *abandon*.

Nella lingua italiana si registrano i primi usi di *abbandonare* e *abbandono* nel XIII secolo nella letteratura duecentesca, nell'accezione di «lasciare per sempre persone e cose, lasciar cadere, lasciar andare»¹⁸.

Dalla consultazione del *Tesoro della lingua italiana dalle origini* si evincono quattro macro aree di senso, che si ramificano nei seguenti usi:

1.1. Lasciar la presa, lasciar cadere. 1.2. Lasciare senza cura, senza coltivazione, uso (detto di poderi e altri beni). 1.3. Venir meno a (con sogg. per lo più astratto: vita, virtù, sentimenti, facoltà, il sangue in quanto principio vitale). 1.4. Lasciarsi andare ad azioni o movimenti senza opporre resistenza (in senso proprio e fig.), fare qualcosa senza frenarsi, impegnarsi in un'impresa. 1.5. Concedere o concedersi in potere, affidare, affidarsi (anche fig.).

2. [Con signif. fondamentale di distacco:] allontanarsi da, separarsi da, distaccarsi da (un luogo, un percorso, una persona, un oggetto; anche fig.). 2.1. [Con valore di privazione:] rinunciare a, separarsi da, privarsi o essere privato di. 2.2. Allontanare dai propri sentimenti, dai propri pensieri, mettere in non cale, trascurare (con oggetto astratto). 2.3. Uscire da uno stato, da una condizione, lasciare il servizio, un servizio (anche fig.), venir meno a un dovere.

3. [Con signif. fondamentale di cessazione:] mettere fine a qualcosa, cessare di far qualcosa o di parteciparvi, ritirarsi, rinunciare. 3.1. Assol. Rinunciare, darsi per vinto; [con sogg. astratto:] finire. 3.2. Scoraggiarsi.

4. [Con signif. fondamentale di omissione:] lasciar perdere, non cogliere. 4.1. Tralasciare, omettere di dire, di esporre.¹⁹

Dalla lettura delle seguenti definizioni si notano precisazioni di diversi tratti semici appartenenti al campo semantico della voce verbale *abbandonare*, come il significato di:

- Distacco, anche con valore di privazione;
- Cessazione;
- Omissione.

¹⁸ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Op. cit.*, voce *abbandono*.

¹⁹ *Tesoro della lingua italiana delle origini*. *TLIO on-line*, voce *abbandono*.

Il significato specialistico del sostantivo *abbandono* lo ritroviamo nel *Dizionario universale ragionato della giurisprudenza mercantile* di Azuni, il quale dedica un articolo molto dettagliato alla voce «abbandono di nave merci assicurate», suddiviso in 82 sezioni a cui consacra definizioni separate per *abbandono della vettura*, *abbandono delle merci* e *abbandono dei beni*. Riportiamo di seguito la definizione generale e introduttiva:

Egli è un atto autentico con l'assicurato cede e rilascia ai di lui assicuratori i diritti, nomi ragioni e azioni di proprietà che avea sulla nave o merci assicurate, tosto avuto la notizia della perdita di esse.²⁰

Azuni analizza il lemma non solo dal proprio punto di vista, ma cita anche le opinioni di altri specialisti della giurisprudenza assicurativa come Ascanio Baldasseroni, nonché parecchie fonti descrittive e giuridiche del settore marittimo come il *Guidon de la mer*, *Il consolato del mare*, *Les ordonnances de France*, *i Regolamenti di Amsterdam*. La ricchezza delle informazioni citate testimonia l'originalità di questa opera, ancora oggi punto di riferimento per le leggi del commercio della Comunità Europea.

Dall'analisi del lemma *abbandono* è possibile evidenziare aspetti aggiuntivi del connubio del settore marittimo con quello assicurativo, ma soprattutto individuare ulteriori dinamiche linguistiche che hanno determinato la nascita e gli sviluppi della terminologia specialistica delle assicurazioni.

Periculum maris: *l'analisi dei lemmi fortuna, sinistro e rischio*

I concetti di *fortuna maris* e di *periculum maris* crearono i presupposti per la nascita della pratica assicurativa. La scelta di analizzare la voce *fortuna* parte dall'interessante spunto fornito dall'espressione *fortuna maris*. Essa ha origine nel latino medioevale, nella parola *fōrs*, "caso", che durante l'intensificarsi dei traffici commerciali marittimi assunse il significato di *tempesta*. A questa connotazione del termine *fortuna* è associato il derivato *fortunale*, che

²⁰ D. A. Azuni, *Dizionario universale ragionato della giurisprudenza mercantile*, cit., voce *abbandono*.

nel XIV secolo indicava una «tempesta violentissima con vento», e diverse espressioni marinaresche come «albero di fortuna», «timone della fortuna» per indicare la presenza di una tempesta, di un temporale o di un fortunale²¹.

Nella lingua francese l'espressione *fortune de mer* assunse il significato di *accident*, ove si evidenzia la predominanza del senso di «ce qui arrive du fait du hasard»²².

Approfondendo il senso di *accident* legato al lemma *fortune*, possiamo collegarci alla definizione del lemma *sinistro* nelle sue accezioni di «evento fortuito, dannoso, disgrazia»²³, che presenta tratti semici comuni con il lemma *fortuna*.

Sinistro appartiene alle voci dotte latine, precisamente da *sinīstru*, «differente dal destro». In lingua italiana la valenza polisemica del lemma *sinistro* nasce a partire dal XIV secolo; contrariamente alla lingua francese, non si verifica lo stesso fenomeno linguistico, poiché per esprimere il sinistro come opposto al destro, si utilizza il sostantivo *gauche*, mentre la parola *sinistre* è un prestito dall'italiano (XV secolo), da cui assume il senso di *malheur*, *calamité*, *désastre*.

Le nom désigne un événement catastrophique naturel et, par métonymie, les dommages et pertes qui arrivent aux personnes et aux biens faisant l'objet d'un contrat d'assurance (1783), par extension, drame, une catastrophe.²⁴

Dall'analisi dei lemmi *fortuna* e *sinistro* si avverte in entrambe le dimensioni semantiche la presenza di un pericolo, che nel lessico specialistico delle assicurazioni si identifica con la voce *rischio*. Entrambe le unità linguistiche *pericolo* e *rischio* hanno subito un processo di rideterminazione semantica.

Pericolo, dal latino *pericŭlum*, significava originariamente *esperimento*, *processo giudiziario*, *prova*; in seguito assunse la denotazione di *pericolo*, *rischio*, che si perpetua in tutte le lingue romanze, per influsso del latino *perire*, nel senso di *andare in rovina*.

²¹ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Op. cit.*, voce *fortuna*.

²² A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit., voce *fortune*.

²³ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Op. cit.*, voce *sinistro*.

²⁴ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit., voce *sinistre*.

Come si può notare, tra i lemmi *pericolo* e *rischio* c'è un forte legame semantico, che determina anche il senso primitivo del termine *rischio* prima di indicare il premio pagato da chi vuole assicurare la propria merce nell'ambito del contratto d'assicurazione. *Rischio* in quest'accezione diventa talmente comune nel linguaggio contabile che spesso viene abbreviato con *r*²⁵.

Il termine *rischio* presenta diverse ipotesi di origine etimologica²⁶; in questa sede abbiamo deciso di seguire le osservazioni proposte da Cortelazzo e Zolli nel *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Nel significato generico *rischio* indicava «la possibilità di conseguenze dannose o negative a seguito di circostanze non sempre prevedibili»²⁷.

Continuando la nostra analisi, l'ipotesi più valida e più avvalorata dai filologi è l'origine greca. *Rischio*, dal greco *tò rizikó* nel significato di «sorte e destino», sembra la fonte più accertata, in quanto «estesa ed antica produttività del termine in area grecofona, la priorità nella documentazione e la maggior probabilità che, in quel tempo, fosse più facile che un termine di eventuale origine marinara passasse dalla Grecia in Occidente o non viceversa»²⁸.

In francese *risque* nasce come prestito dell'italiano antico *risco* ed è stato attestato solo nel 1557, nonostante le documentate radici più remote del lemma. Il primo significato assunto è quello di *danger*, *inconvenient*, *plus ou moins prévisible*. «Ils s'emploie spécialement en terme d'assurance (1842) et, en droit, se réfère au fondement de certains cas de responsabilité qui permet à l'individu de se retourner

²⁵ R. Sosnowski, *Origini della lingua dell'economia in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 47.

²⁶ Tra le etimologie attestate da altre fonti consultate abbiamo una derivante dal latino medioevale ove si presenta con il sostantivo *riscus* e *rìsigus*. Infatti il *Dictionnaire étymologique des langues romanes* (1853) di Friederic Diez lo collega al termine spagnolo *riesgo* e all'inglese *risk*, nella sua connotazione di *scoglio*, da cui nasce il senso figurato di *pericolo*, legato particolarmente alla navigazione. Un'altra derivante dal latino *resecàre* nel senso di *tagliare*; l'ultima è tratta dal *Dictionnaire étymologique des mots d'origines orientale* di Marcel Devic (della fine del XIX secolo), in cui *rischio* è collegato all'arabo *rizq* che indica «tutto ciò che viene da Dio, da cui si trae un profitto e tutto ciò che è necessario per vivere».

²⁷ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Op. cit.*, voce *rischio*.

²⁸ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Op. cit.*, voce *rischio*.

contre l'auteur d'un dommage subi sans avoir à prouver la faute de celui-ci (1966)»²⁹.

È nell'ambiente economico del XIV secolo che si afferma un'idea nuova dell'assunzione del rischio altrui come operazione speculativa autonoma, permettendo la nascita dell'assicurazione a premio e della rideterminazione semantica della voce *rischio*. Infatti il contratto di assicurazione si rivela subito quale strumento tipico del commercio ed è caratterizzato da una spiccata connotazione internazionale, che deriva dall'oggetto stesso dell'assicurazione, ossia il rischio, che spesso non è circoscritto territorialmente e non è prevedibile.

²⁹ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit., voce *risque*.

RACCONTI DI SOGNO NELLE NOVELLE DI MAUPASSANT

di CATIA NANNONI

Dreams are very frequent in Maupassant's short stories, both in his fantastic and naturalistic output. We will see how dreams in Maupassant perfectly reflect the various nineteenth-century conceptions of this phenomenon in France and its growing impact in literature. Dreams gradually lose their simple instrumental or allegorical role to become a means of representing characters' psychology and motivating their behavior.

La novellistica di Maupassant presenta una notevole ricorrenza dell'onirico, tanto nella produzione di stampo fantastico, quanto in quella di carattere più strettamente naturalistico, senza che sia possibile istituire netti confini tra questi due *volets*. Le sue novelle costituiscono uno specchio attendibile delle varie concezioni del sogno durante l'Ottocento, secolo che raccoglie e trasforma la plurisecolare eredità delle dottrine in proposito, convogliandola nel percorso di gestazione della rivoluzione freudiana¹. La linea di interpretazione psicofisiologica prima e quella più schiettamente psicologica poi conducono infatti a un graduale ma inesorabile ripiegamento sul soggetto, a una concezione estremamente individualizzante del momento onirico come esperienza immanente e sempre più interiore: «le rêve n'est plus seulement considéré comme le messenger du futur, mais aussi comme le miroir grossissant de la personnalité du dormeur»².

Questa concezione si riflette anche sulla fortuna letteraria del sogno, che nell'Ottocento tende ad affrancarsi dalla funzione ac-

¹ Cf. Y. Ripa, *Histoire du rêve: regards sur l'imaginaire des Français au XIX^e siècle*, Paris, O. Orban, 1988, p. 10.

² Ivi, p. 91.

cessoria e strumentale di «apologo edificante, artificio retorico o fantasia considerata libera per principio dalle leggi della logica e della realtà», diventando «un elemento motore dell'intreccio, che lo complica o lo risolve. Trasforma la psicologia dell'eroe, turba i suoi ragionamenti, modifica la sua condotta»³. Uno spostamento di prospettiva che i racconti di Maupassant che di seguito consideriamo mostrano efficacemente.

Una visione psicologica del sogno come proiezione di paure e stati d'animo emerge innanzitutto in un *conte* di ispirazione fantastica, *La main* (1883), incentrato su un crimine misterioso rimasto impunito, la cui esecuzione materiale può essere imputata, appunto, a una mano che la vittima conservava appesa al muro come trofeo della sopraffazione di un suo acerrimo nemico. Il narratore, che riporta il fatto durante una riunione mondana, sottolinea come, al momento del suo ritrovamento, il cadavere conservasse le tracce di una poderosa stretta intorno al collo e come lui stesso avesse potuto constatare la scomparsa del macabro cimelio. Il dubbio che esista una correlazione, per quanto illogica e rivoltante, tra le due circostanze continua ad attanagliare il narratore, che traspone queste angosce nel proprio notturno:

Or, une nuit, trois mois après le crime, j'eus un affreux cauchemar. Il me sembla que je voyais la main, l'horrible main, courir comme un scorpion ou comme une araignée le long de mes rideaux et de mes murs. Trois fois, je me réveillai, trois fois je me rendormis, trois fois je revis le hideux débris galoper autour de ma chambre en remuant les doigts comme des pattes.⁴

Questo passo riflette le caratteristiche formali e narratologiche riconosciute ai *récits de rêve* come genere⁵: la soglia iniziale è doppiamente segnalata dal termine «cauchemar» – la cui valenza disforica è rincarata dall'aggettivazione («affreux») – e dal verbo

³ R. Callois, *La forza del sogno. Il sogno nella letteratura di tutti i tempi*, Parma, Guanda, 1963, p. XXXI.

⁴ G. de Maupassant, *La main*, in *Contes et nouvelles*, a cura di L. Forestier, vol. I, Paris, Gallimard Pléiade, 1974-1979, p. 1121.

⁵ Cf. C. Nannoni, *La grammatica del "récit de rêve"*, in *Il confronto letterario*, 44, II, 2005, pp. 499-529.

«sembler», vera «pierre de touche du récit de rêve»⁶. In questa breve visione notturna l'attività della mano (fissata all'*infinif*, modo che ne suggerisce l'indeterminatezza temporale) occupa l'intera scena onirica e si ripete per tre volte, numero magico che nella tradizionale oniromanzia esprime la veridicità del sogno. Il ricorso alla comparazione («comme un scorpion ou comme une araignée»; «comme des pattes») e alla metafora («galoper») mostra come il tentativo di appropriazione del vissuto onirico passi attraverso l'analogia con elementi noti nella dimensione diurna che possano far da ponte verso la rappresentazione offerta dal sogno.

Segue a breve distanza il racconto *Le Horla* (1887), considerato tra i capolavori del genere fantastico. La stesura definitiva, sotto forma di diario, concede uno spazio in origine inesistente al sogno e alle sue restituzioni. Queste attestano il progressivo avanzare del misterioso malessere del narratore, che avverte presso di sé una presenza indefinita sempre più incombente e minacciosa, simultaneamente alla comparsa dei primi sintomi fisici, non ascrivibili a una riconosciuta patologia: si tratta dell'*Horla*, appunto, parola che rinvia a un'essenza estranea e inafferrabile, al tempo stesso interna ed esterna al protagonista⁷.

L'incubo rappresentato nell'*Horla* insiste sul tema dell'oppressione connotata all'etimologia di *cauchemar*, un «monstre» la cui presenza è riconoscibile per la sensazione di peso sul petto che avverte il sognatore⁸:

Je dors – longtemps – deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m'étreint. Je sens bien que suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me

⁶ Cf. F. Canovas, *Narratologie du récit de rêve dans la prose française de Charles Nodier à Julien Gracq*, Ann Arbor, MI, UMI, 1992, p. 46.

⁷ Sono state avanzate varie interpretazioni del termine in base alla scissione negli avverbi *hors* e *là*, a indicare un ordine d'espulsione dal proprio corpo, dalla propria vita, o uno stato al di fuori delle normali consuetudini; il vocabolo è anche stato avvicinato a *horsain*, lo «straniero» nei dialetti normanni (cf. P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1982, p. 383).

⁸ Cf. Y. Ripa, *Op. cit.*, p. 149.

prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler.

Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes; je veux crier, – je ne peux pas; – je veux remuer, – je ne peux pas; – j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas!

Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul.

Après cette crise, qui se renouvelle toutes les nuits, je dors enfin, avec calme, jusqu'à l'aurore.⁹

Maupassant mostra di accogliere nella sua concezione dell'incubo tutti quei tratti relativi all'ansia e all'asfissia recepiti dai dizionari ottocenteschi, così come la sensazione di essere vittima di persecuzione da parte di una creatura spaventosa, che si manifesta nella letteratura ottocentesca in una varietà di metamorfosi, da fantasmi e animali notturni a vampiri, fino all'indefinibile *Horla*¹⁰.

Nel groviglio di percezioni del sognatore primeggia in questo passo il registro tattile, utile a descrivere la crisi di soffocamento provocata da «cet être». Altri tratti – il senso di impotenza del sognatore e l'improvviso risveglio di soprassalto – rimandano tanto a una topica onirica, quanto alla comune esperienza. La narrazione tende a suggerire la verosimiglianza degli eventi attraverso l'uso del presente, tempo che da una parte indica il regolare reiterarsi del sogno (come dichiarato alla fine del brano), e dall'altra uniforma la parentesi onirica al testo in cui è integrata, il *journal* del protagonista, facendo, anche formalmente, vacillare i confini tra veglia e sonno.

La seconda sequenza onirica estratta da *Le Horla* nel riproporre la stessa sensazione opprimente segna un aggravarsi della malattia, che sfocerà nella follia, sancendo quel legame tra sogno e disturbo mentale che la medicina contemporanea aveva evidenziato sulla scia delle teorie di Cabanis¹¹:

⁹ G. de Maupassant, *Le Horla*, in *Contes et nouvelles*, Op. cit., vol. II, pp. 915-916.

¹⁰ Cf. Y. Ripa, *Op. cit.*, pp. 82-83.

¹¹ Ivi, p. 133 e ss.

Décidément, je suis repris. Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. Puis, il s'est levé, repu, et moi je me suis réveillé, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer.¹²

Tramite questa scena di vampirismo, motivo del romanzo frenetico che l'autore condensa in un'immagine essenziale, viene istituita una correlazione tra l'ossessionante presenza estranea (paragonata a una sanguisuga) e l'indebolimento fisico del narratore. Questo vissuto *cauchemardesque* è riportato con una canonica scansione dei tempi del racconto, quasi in un tentativo di normalizzare l'esperienza, alternando azioni durative all'*imparfait* ad altre puntuali rette dal passato dell'esperienza ancora viva, il *passé composé*.

Diverso è l'onirico messo in scena nel racconto *La nuit* (1887), che riporta il sottotitolo rematico «Cauchemar», termine che acquisisce nel secondo Ottocento la dignità di denominazione di genere, laddove la letteratura precedente preferiva evitarlo, ricorrendo a sintagmi costruiti su *songe* o *rêve* accompagnati da aggettivi con accezione negativa¹³.

La nuit mostra importanti cambiamenti rispetto al periodo romantico, in cui si concentrano modelli fortemente convenzionali e sclerotizzati intorno all'incubo¹⁴: qui subentra infatti un onirico più prossimo alla realtà, che preferisce l'insolito allo straordinario, tanto negli eventi e nei personaggi che nel contesto d'ambientazione¹⁵.

In questo *conte* il narratore-protagonista racconta l'evento, temporalmente indefinito, che ha determinato il duraturo instaurarsi di un'oscurità irreversibile («Ce doit être hier pourtant, puisque

¹² G. de Maupassant, *Le Horla*, Op. cit., p. 919.

¹³ Cf. C. Nannoni, *Songes, rêves, cauchemars: il lessico francese dell'onirico tra Settecento e Ottocento*, in D. Fadda, C. Saggiomo (a cura di), *Un coup de dés*, Napoli, ESI, 2017, p. 151.

¹⁴ Cf. J. Decottignies, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Thèse, Lille, 1973.

¹⁵ Cf. J. Pierrot, *Le rêve. De Milton aux surréalistes*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972, p. 100.

le jour ne s'est plus levé»¹⁶). Uscito per la consueta passeggiata serale, l'uomo si gode Parigi sotto un cielo in cui gli astri disegnano «ces figures bizarres, qui font tant rêver, qui font tant songer»¹⁷, osservazione che pare innescare il progressivo ingresso nell'universo onirico. Non si tratta quindi di un *récit de rêve* in forma di inclusione narrativa di secondo grado distinguibile dal resto; c'è piuttosto un'insensibile transizione tra due regimi che rivendicano una sostanziale affinità: parallelamente allo scendere della notte, l'atmosfera si tinge gradualmente di sogno, senza che emerga mai alcuna esplicita soglia di addormentamento o di risveglio. L'addentrarsi in questa dimensione è segnalato da indici che, da marginali, tendono a divenire prioritari, annunciati dal presentimento di «quelque chose d'étrange, de nouveau»; in un crescendo inquietante, l'incertezza va a colpire le sensazioni tattili, dalle più banali («il me sembla qu'il faisait froid») alle più improbabili, che già sbilanciano la rappresentazione verso l'incubo, ricordandone l'etimo («la nuit [...] lourde sur mon cœur»):

Pour la première fois je sentis qu'il allait arriver quelque chose d'étrange, de nouveau. Il me sembla qu'il faisait froid, que l'air s'épaississait, que la nuit, que ma nuit bien-aimée, devenait lourde sur mon cœur. L'avenue était déserte, maintenant. Seuls, deux sergents de ville se promenaient auprès de la station des fiacres, et, sur la chaussée à peine éclairée par les becs de gaz qui paraissaient mourants, une file de voitures de légumes allait aux Halles. Elles allaient lentement, chargées de carottes, de navets et de choux. Les conducteurs dormaient, invisibles; les chevaux marchaient d'un pas égal, suivant la voiture précédente, sans bruit, sur le pavé de bois. Devant chaque lumière du trottoir, les carottes s'éclairaient en rouge, les navets s'éclairaient en blanc, les choux s'éclairaient en vert; et elles passaient l'une derrière l'autre, ces voitures, rouges d'un rouge de feu, blanches d'un blanc d'argent, vertes d'un vert d'émeraude.¹⁸

A poco a poco, nelle strade ormai deserte, gli oggetti tendono ad assumere atteggiamenti antropomorfici («les becs de gaz [...] mourants»), prefigurando il fantastico immediatamente successi-

¹⁶ G. de Maupassant, *La nuit*, in *Contes et nouvelles*, Op. cit., vol. II, p. 945.

¹⁷ Ivi, pp. 945-946.

¹⁸ Ivi, p. 946.

vo: le «voitures de légumes» dirette al mercato sembrano procedere per volontà autonoma, mentre i conducenti dormono, «invisibles», e il passo dei cavalli non produce alcun suono; il carico trasportato tende ad astrarsi dalla quotidianità e a comporsi in una vivace fantasmagoria di colori.

Nel seguito del racconto si moltiplicano gli elementi che suggeriscono d'eccezionalità della vicenda e contribuiscono a descrivere un teatro surreale. Progressivamente la città diventa un luogo denso e oscuro da attraversare, quasi boschivo («J'avancais lentement, comme on fait dans un bois»¹⁹), poi uno spazio labirintico e sempre più lugubre in cui cercare di cogliere spie di orientamento («je me perdis; j'errai, puis je reconnus la Bourse»²⁰) e inseguire tracce di vita per sfuggire allo spettro della morte.

Se la qualità onirica del racconto risiede indubbiamente nell'atmosfera creata e nella crescente inverosimiglianza, in quell'«effet oniriste» di cui parla Gollut²¹, è proprio del *récit de rêve* anche il procedere per ritocchi successivi, favorendo movimenti di ripresa e ripetizione, mentre affiorano, sparsi, brani di discorso indiretto libero che traducono il pensiero cangiante del *promeneur*. Inoltre, con quella circolarità non insolita nei *récit de rêve*, all'improvviso il sogno cambia scena e proietta il sognatore al mercato delle Halles, là dove erano dirette le «voitures de légumes»; constatando una tetra immobilità persino lì, in un estremo tentativo di sottrarvisi l'uomo s'immerge nella Senna, che scorre invisibile e muta, avvolgendolo nella sua morsa gelida e fatale. Il racconto termina così, senza sciogliere l'ambiguità circa l'effettiva natura dell'evocazione, consegnando quello che Pierrot definisce «un exemple parfait de l'application de la technique du conte fantastique au récit de rêve»²².

Altre novelle di Maupassant mostrano di obbedire a una concezione più prettamente psicofisiologica del sogno, che, da Cabanis

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ J.-D. Gollut, *Un exercice de style?*, in *Études de Lettres*, 2, 1982, p. 66.

²² J. Pierrot, *Op. cit.*, p. 116.

in poi, riscontra un eccezionale successo per tutto l'Ottocento²³: il sogno è un momento di temporaneo isolamento dalle sensazioni esterne, in cui un'impressione ricevuta dagli organi interni – causa fisica diretta o causa morale – scatena una serie di associazioni.

In racconti di ambientazione naturalistica, il sogno si fa specchio distorto e inquietante delle emozioni del sognatore, e in particolare in due casi è la reazione dettata dal rimorso per un comportamento sbagliato. In *Pierrot* (1883), Mme Lefèvre, dama di campagna dall'animo meschino, per ragioni di convenienza economica ha deciso di disfarsi di un cagnolino, Pierrot appunto, gettandolo in una cava di marna con l'aiuto della sua domestica. La notte stessa incubi spaventosi rinfacciano loro questo gesto:

Leur nuit fut hantée de cauchemars épouvantables.

Mme Lefèvre rêva qu'elle s'asseyait à table pour manger la soupe, mais, quand elle découvrait la soupière, Pierrot était dedans. Il s'élançait et la mordait au nez.

Elle se réveilla et crut l'entendre japper encore. Elle écouta; elle s'était trompée.

Elle s'endormit de nouveau et se trouva sur une grande route, une route interminable, qu'elle suivait. Tout à coup, au milieu du chemin, elle aperçut un panier, un grand panier de fermier, abandonné; et ce panier lui faisait peur.

Elle finissait cependant par l'ouvrir, et Pierrot, blotti dedans, lui saisissait la main, ne la lâchait plus; et elle se sauvait éperdue, portant ainsi au bout du bras le chien suspendu, la gueule serrée.

Au petit jour, elle se leva, presque folle, et courut à la marnière.²⁴

Annunciati dalla catafora iniziale («cauchemars épouvantables»), i due micro-racconti di sogno ritrovano la loro grammatica riconoscibile, il primo servendosi di chiari segnali di apertura («rêva que») e chiusura («Elle se réveilla»), che il secondo, essendo già stabilito il regime di narrazione onirica, può limitarsi a trattare invece in maniera ellittica («Elle s'endormit de nouveau et se

²³ I *Rapports du physique et du moral* di Cabanis (1802) restano «tout au long du siècle, une référence obligée: les physiologistes le citent comme leur Bible, les spiritualistes retiennent ce qui sert leur théorie» (Y. Ripa, *Op. cit.*, p. 133).

²⁴ G. de Maupassant, *Pierrot*, in *Contes et nouvelles*, *Op. cit.*, vol. I, pp. 573-574.

trouva»; «Au petit jour, elle se leva»). Entrambi i frammenti si basano su una sintassi additiva scevra di vere concatenazioni logico-causali e presentano diverse occorrenze di *imparfait onirique*, che crea quel registro dilatato e sospeso che è proprio dell'evenemenzialità del sogno²⁵. Tra le risorse atte a offrire una conclusione icastica spicca il *participe présent* («portant [...] le chien suspendu»), che per la sua natura aspettuale può contribuire a fissare un'immagine con notevole efficacia.

Similmente, il protagonista di *Un fils* (1883), stimato membro dell'Académie française, dorme sonni tormentati dopo aver scoperto di avere, in gioventù, generato un essere brutale e ignobile, nel quale trova al tempo stesso inevitabile e repellente riconoscersi, come manifestano le sue notturne «visions insupportables»:

Je ne pus dîner et je me retirai dans ma chambre. Je fus longtemps sans parvenir à dormir; puis le sommeil vint, un sommeil hanté de visions insupportables. Je voyais ce goujat qui me riait au nez, m'appelait «papa»; puis il se changeait en chien et me mordait les mollets, et, j'avais beau me sauver, il me suivait toujours, et, au lieu d'aboyer, il parlait, m'injurait; puis il comparaisait devant mes collègues de l'Académie réunis pour décider si j'étais bien son père; et l'un d'eux s'écriait: «C'est indubitable! Regardez donc comme il lui ressemble». Et en effet je m'apercevais que ce monstre me ressemblait. Et je me réveillai avec cette idée plantée dans le crâne et avec le désir fou de revoir l'homme pour décider si, oui ou non, nous avions des traits communs.²⁶

Anche in questo caso il *récit de rêve* è facilmente identificabile, tanto per la cura nel segnalarne i margini che per l'uso dei tempi verbali tipici; la dimensione visiva, sempre dominante nel sogno, diventa qui particolarmente pregnante perché è proprio il riscontro visivo a inquietare il sognatore.

Questa concezione organicistica del fenomeno onirico è rispecchiata in un altro racconto contenente un'esperienza di sogno, *Sur les chats* (1886). Sviluppando alcune iniziali considerazioni sul suo rapporto con i gatti, avvicinati a certe donne per il loro fascino

²⁵ Cf. J.-D. Gollut, *Conter le rêve*, José Corti, Paris, 1993, pp. 267-291.

²⁶ G. de Maupassant, *Un fils*, in *Contes et nouvelles*, Op. cit., vol. I, pp. 422-423.

inaffidabile, il protagonista narra un episodio occorsogli in un'antica locanda:

Je fermai ma porte, je me couchai et je m'endormis.

Et je rêvai; on rêve toujours un peu de ce qui s'est passé dans la journée. Je voyageais; j'entrais dans une auberge où je voyais attablés devant le feu un domestique en grande livrée et un maçon, bizarre société dont je ne m'étonnais pas. Ces gens parlaient de Victor Hugo, qui venait de mourir, et je prenais part à leur causerie. Enfin j'allais me coucher dans une chambre dont la porte ne fermait point, et tout à coup j'apercevais le domestique et le maçon, armés de briques, qui venaient doucement vers mon lit.

Je me réveillai brusquement, et il me fallut quelques instants pour me reconnaître.²⁷

Come spesso succede nei *récits de rêve*, il racconto ci introduce subito *in medias res*, presentandoci il soggetto colto in un'azione prolungata («je voyageais»), che prelude alle successive operazioni descritte in un *imparfait* in cui si intrecciano accezioni oniriche, durative e descrittive. Proprie del sogno sono la stravaganza dei dati oggettivi (la «bizarre société» del domestico e del muratore), che tuttavia non suscita sorpresa nel protagonista («je ne m'étonnais pas»), come pure la stentata concatenazione degli eventi e l'indicazione di particolari a prima vista gratuiti, ma che, alla luce del successivo svolgimento, assumono pieno significato indiziale: la porta che non chiude anticipa le considerazioni finali dell'uomo, una volta definitivamente sveglio, sulle modalità con cui può essersi introdotto l'inaspettato ospite, il gatto (il proprietario gli rivelerà la presenza di una gattaiola nel muro della sua camera).

Analoga funzione di *amorce*²⁸ è svolta dalla segnalazione, successiva al primo risveglio, della presenza di «deux yeux de feu»²⁹ che fissano il protagonista, indizio surreale che potrebbe prestarsi a sviluppi tinti di fantastico e che, viceversa, viene spiegato banalmente a posteriori con la scoperta dell'animale; altrettanto si può dire di un rumore percepito al buio e paragonato alla «chute

²⁷ G. de Maupassant, *Sur les chats*, in *Contes et nouvelles*, Op. cit., vol. II, p. 694.

²⁸ Ovvero un'indicazione che resta sospesa per ricevere un senso retrospettivamente (cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 112).

²⁹ G. de Maupassant, *Sur les chats*, Op. cit., p. 697.

d'un linge humide et roulé»³⁰, aggettivo, quest'ultimo, che ricompare poco prima dello scioglimento per qualificare il «gros chat» arrotolato, appunto, sul guanciale dell'uomo³¹.

Dopo aver verificato di essere solo nella camera, il protagonista riprende a sognare, ritrovandosi in viaggio in uno spazio esotico estremamente vago:

Je rêvai de nouveau. Cette fois je voyageais encore, mais en Orient. [...]

Puis un petit nègre me conduisait à ma chambre – tous mes rêves finissaient donc ainsi – une chambre bleu ciel, parfumée, avec des peaux de bêtes par terre, et, devant le feu – l'idée de feu me poursuivait jusqu'au désert – sur une chaise basse, une femme, à peine vêtue, qui m'attendait.

Elle avait le type oriental le plus pur, des étoiles sur les joues, le front et le menton, des yeux immenses, un corps admirable, un peu brun, mais d'un brun chaud et capiteux. [...]

Je m'approchai d'elle et je lui parlai, mais elle me répondit par signes, ne sachant pas un mot de ma langue que mon Turc, son maître, savait si bien.

D'autant plus heureux qu'elle serait silencieuse, je la pris par la main et je la conduisis vers ma couche où je m'étendis à ses côtés... Mais on se réveille toujours en ces moments-là! Donc je me réveillai et je ne fus pas trop surpris de sentir sous ma main quelque chose de chaud et de doux que je caressais amoureusement.³²

Come si rende conto il narratore stesso, la scena onirica torna a focalizzare la sua camera, attraverso percezioni visive, olfattive, tattili che convergono sul turbamento sensuale alla vista della «femme à peine vêtue». Questa vertigine dei sensi è il punto nodale (freudianamente, l'ombelico) del sogno, in quanto contiene la descrizione della fonte di tale emozione, una presenza fisica conturbante i cui attributi, a una retro-lettura, appariranno applicabili tanto alla donna sognata quanto all'intruso felino.

La transizione tra stato di riposo e stato di veglia mantiene ancora per qualche istante l'inganno, proponendo alla crescente consapevolezza del sognatore una sensazione tattile che si pone in

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 698.

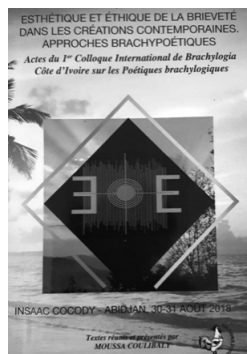
³² G. de Maupassant, *Sur les chats*, Op. cit., pp. 697-698.

continuità con l'esperienza onirica là dove si era interrotta. Tornato alla realtà, il protagonista riconosce un comunissimo gatto nel suo compagno di letto, la cui accidentale vicinanza ha scatenato il suo immaginario erotico, dandovi espressione attraverso il sogno.

Nei casi che abbiamo illustrato emerge come l'attenzione di Maupassant per l'onirico si traduca in un investimento formale, spaziando dai contorni vaghi del fantastico, in cui il sogno si fa strumento dell'alienazione e del soprannaturale, alle più mirate inserzioni in novelle di stampo realistico, dove la cellula onirica assolve la funzione di *mise en abyme*, concentrando in un solo punto la significazione di tutto il testo. Ci sembra che proprio nell'economia dei racconti di quest'ultima categoria, condotti sul filo di una vicenda di per sé compiuta, il sogno rappresenti davvero uno snodo strutturale e un fulcro di espressione semantica e psicologica di grande modernità, oltre che la manifestazione più pura dello stile incisivo ed essenziale dell'autore.

Sezione “Recensioni”

diretta da CAROLINA DIGLIO



Moussa Coulibaly (textes réunis et présentés par), *Esthétique et éthique de la brièveté dans les créations contemporaines. Approches brachypoétiques*. Actes du 1^{er} Colloque International de Brachylogia Côte d'Ivoire sur les Poétiques brachylogiques, Insaac Cocody-Abidjan, 30-31 août 2018, Abidjan, Éditions Didiga, 2019, pp. 268, sans prix

Dans le volume *Esthétique et éthique de la brièveté dans les créations contemporaines. Approches brachypoétiques*, Moussa Coulibaly (Université F.H.B) réunit et présente de manière magistrale les contributions du 1^{er} Colloque International de Brachylogia Côte d'Ivoire sur les Poétiques brachylogiques, qui s'est tenu à Abidjan les 30 et 31 août 2018. Le volume s'ouvre avec la présentation de Jean-Marie Kouakou (Université F.H.B de Cocody), qui bien argumente sur la liaison entre la dimension interprétative au-delà du sens (dénotation) et la brachylogie dans l'analyse des reflets et des absences des énoncés. Les contributions, toutes très bien argumentées, visent à encadrer la nouveauté du concept de brachylogie comme un champ de pensée; comme le ponctue la précieuse ouverture signée par Mansour M'henni, Président de la CIREB (Coordination Internationale des Recherches et des Études Brachylogiques), qui renforce tout de suite l'idée que la brachylogie ne doit pas être simplement identifiée avec la notion de brièveté en introduisant ainsi le concept fondamental de «Nouvelle Brachylogie» et, par la suite, celui de «brachypoétique» et de «brachylogie générale».

Le volume est divisé en quatre axes. Le premier axe, consacré à la brachylogie et la poétique, s'ouvre avec la contribution de Coulibaly lui-même qui montre remarquablement comment les formes brèves composant le roman *La rue 171* de Kangannou laissent percevoir une esthétique et une éthique de notre monde contemporain.

Par la suite, Diouf (Université Assane Seck – Ziguinchor) analyse le concept de la nouvelle brachylogie dans les œuvres d'Harriet Beecher Stowe et Ngũgĩ wa Thiong'o, en s'attardant, en particulier, sur la pratique citationnelle et la conversation intertextuelle. Aboubakar (Université F.H.B. Abidjan-Cocody), quant à lui, interroge l'écriture théâtrale avec son caractère discontinu et fragmenté qui, comme bien le soutient l'auteur, reflète la complexité du monde réel. Enfin, Koukounnon (Université F.H.B. Cocody-Abidjan) s'occupe d'analyser la subversion genrologique dans *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking, œuvre qui se présente justement comme un mélange de genres, où chaque élément est à sa place, et surtout comme un discours brachylogique.

Le deuxième axe, «Brachylogie, Arts et Science», démontre comment la Nouvelle Brachylogie engage aussi les champs non littéraires. En particulier, le lecteur peut constater, grâce à la contribution de Cissoko Saran (Université de Man), les reflets brachylogiques dans la photographie ou encore, à travers les considérations de Fahet Tcheouhin Faustin (Université F.H.B. Abidjan-Cocody), comment il est possible de saisir les représentations brachylogiques dans la peinture et la sculpture.

Dans le troisième axe, «Brachylogie et Littérature», les auteurs étudient le rapport entre les microstructures et l'esprit conversationnel. En particulier, Koné (Université Alassane Ouattara, Bouaké) observe ce lien en se concentrant sur le personnage de Bride dans l'ouvrage *God Help the Child* de Toni Morrison; très intéressantes ainsi les considérations de Zebié sur les notions de brièveté et intertextualité dans le roman de Jean-Marie Adiaffi et les observations de Houessou (Université Alassane Ouattara) sur le style litotique de la brièveté dans *Les quatrains du dégoût* de Bernard Zadi Zaourou, mettant en relation la laconicité apparente du quatrain et l'excessivité discursive dans le style concis de ce genre.

Dans le quatrième axe, «Brachylogie et Société», Eyenga Onana (Université de Yaoundé I) démontre comment l'esprit brachylogique réside dans la capacité des énoncés sentencieux en provoquant «un échange avec». Ensuite, K. Coulibaly souligne comment les «fragments» d'Ayi Kwei Armah sont en harmonie avec l'esthétique africaine selon laquelle les actions des êtres vivants et des ancêtres consti-

tuent la totalité sociale. Le travail de Touré Cissé (Université F.H.B.) est remarquable: l'auteur illustre, d'un côté, la capacité des êtres humains de comprendre les énoncés «coupés» grâce à des repères communs ; de l'autre, le caractère concis et serré du langage populaire ivoirien. Une quatrième contribution de cet axe, par Kignaman-Soro Y.K. Ouattara (Université F.H.B.), aborde les questions délicates concernant l'altérité, le stéréotype et la race par rapport à *Americanah* d'Adichie Chimamanda Ngozi, en soulignant une essence conversationnelle pas seulement dans le texte mais aussi en dehors. Enfin, le micro-dimensionnel ainsi que l'esprit de conversation caractérisent le travail de S. Soumahoro (Université F.H.B.) qui bien démontre comment *The Old Man and the Sea* de Hemingway constitue une critique du capitalisme américain qui pousse à la recherche de la grandeur envers et contre tous, alors que le héros doit opter pour l'esprit de conversation s'il veut une meilleure équité sociale.

Ce recueil parvient à présenter de manière rigoureuse le concept de Nouvelle Brachylogie et constitue une lecture précieuse en ouvrant pour tous ceux qui sont intéressés à cette nouvelle science de nouvelles pistes de recherche.

Antonio Leo



Christa et Jean-Paul Delahaye (dir.), «Hector Malot, l'écrivain instituteur», *Cahiers Robinson*, n° 45, 2019, pp. 199, 16,00 €

Le numéro des *Cahiers Robinson*, «Hector Malot, l'écrivain instituteur», recueille les contributions de douze auteurs qui ont participé à la Journée d'étude qui s'est tenue au Musée national de l'éducation de Rouen le 10 mars 2017.

Comme le titre l'indique, les articles présentés se focalisent sur la question de l'éducation, question centrale dans l'œuvre d'Hector Malot. Les multiples approches témoignent de la volonté commune de documenter, à travers différents points de vue et divers sujets d'analyse, les réflexions de Malot sur l'éducation dans ses propres œuvres et dans sa vie, mais aussi de les mettre en perspective avec la tradition scolaire de son époque ou avec les utilisations didactiques de ses textes.

L'ouvrage s'ouvre avec l'intéressante contribution de Claude Lelièvre qui analyse le contexte historique de l'école au temps de Malot. L'auteur clarifie les diverses modalités d'enseignement, le milieu d'appartenance des professeurs et leur engagement dans les institutions. Il démontre aussi les liens étroits entre l'enseignement public et l'enseignement privé durant la première moitié du Second Empire.

Jean-Paul Delahaye nous fait découvrir, à propos du roman *Séduction* de Malot, un récit très bien documenté sur les premiers moments d'une institutrice laïque. Il souligne la collocation prioritaire du roman publié en 1881 qui paraît être bien plus précis et informé sur la vie des premières institutrices laïques que la description fournie par le roman de Leon Frapié, *L'Institutrice de province*, paru en 1897. Il montre aussi le rôle essentiel de Malot dans la tentative des républicains pour laïciser l'école en la libérant de la mainmise de l'Église.

En restant sur le thème de l'enseignement laïc, Guillemette Tison propose une étude sur l'éducation des filles. Elle décrit les différents personnages féminins présents dans les œuvres de Malot pour montrer l'intérêt de cet auteur pour l'instruction des filles. Elle nous donne ainsi une peinture précieuse des personnages féminins de Malot qui, comme le démontre Tison, réussit à dessiner au fil de ses romans le portrait d'une jeune fille moderne et indépendante qui s'épanouit grâce au contact avec la nature, l'aide des parents, l'essor de ses qualités personnelles et qui s'oppose à la négativité des institutions et de l'éducation collective.

Francis Marcoin nous plonge lui aussi dans un univers extrêmement intéressant concernant l'éducation dans la famille et notamment sur Hector Malot en tant que père. Il prouve, avec sa contribution, que Malot se fait l'instituteur de sa fille Lucie en rédigeant pour elle trois manuels. Malot suit aussi l'éducation de sa petite-fille Perrine qui fréquente l'école publique. Marcoin nous montre une image inédite de Malot, qui s'intéresse aussi à la pédiatrie, et à travers ses lettres, on comprend qu'il conseille à sa fille de se faire guider pendant sa grossesse mais plus encore, il rédige un carnet où il a conservé les premiers gestes et mots de sa petite-fille. Francis Marcoin nous fait cadeau de ce carnet dans sa contribution.

L'article de Bénédicte Duthion nous montre, avec une attention particulière aux données historiques, le visage d'un Malot élève au Collège Royal de Rouen. À travers la perspective architecturale d'un établissement héritier des constructions jésuites, elle nous présente les intérêts et la discipline préférée de Malot, qui se synthétisent surtout à travers la passion pour l'histoire.

La contribution, très intéressante elle aussi, de Christa Delahaye s'attache à décrire les aspects négatifs de l'instruction de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle propose une réflexion sur le roman de Malot *Jacques Chevalier*, où il dénonce un type d'enseignement véritablement peu efficace de cette période, en critiquant la soumission, la répétition, l'enfermement, qui incarnent le modèle d'instruction auquel lui-même a été soumis.

Le texte de Christine Chaumartin étudie les usages scolaires de l'œuvre d'Hector Malot en montrant que les adaptations faites en Angleterre puis en France sont conformes aux valeurs de la III^e République, raison pour laquelle elles ont eu un grand succès. Ces manuels englobent

plusieurs disciplines. Christine Chaumartin montre aussi des adaptations scolaires de la deuxième moitié du XX^e siècle, en présentant plusieurs exemples significatifs.

En guise de postface sont proposés de larges extraits de trois textes de Jean Queval conservés aux archives de l'IMEC. Ce sont des textes inédits d'un poète oulipien qui s'intéresse à Hector Malot et surtout à ses œuvres. Dans le premier texte, il réfléchit sur le terme « instituteur » dans le roman *Sans Famille*. Le deuxième texte est un argumentaire en vue d'une adaptation (jamais réalisée) à la télévision de *L'Auberge du monde*. Le troisième texte se configure comme une note de lecture. À ce propos, Francis Marcoin avec une note sur les manuscrits de Jean Queval explique les intentions de l'auteur.

Dans la section «Varia», on trouve les textes de quatre auteurs liés par un sujet commun: les livres et la presse pour la jeunesse.

Dans le premier article, Christian Connan-Pintado s'interroge sur le poids de la mémoire de l'école dans la littérature de jeunesse et sur cette prédilection qui peut évoquer une nostalgie ou encore contribuer à une véritable mythographie.

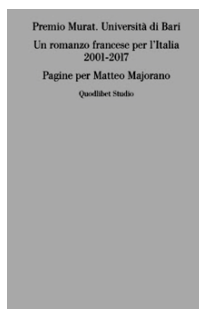
Dans la deuxième contribution, Jolanda Ługowska présente la figure de Janusz Korczak et sa tentative de rendre la presse capable de répondre aux besoins des jeunes destinataires.

Patrick Tournon et Leni Roman nous plongent dans les labyrinthes de Georges Bayard et de ses hypotextes et hypertextes.

Le dernier article de Jean Perrot réfléchit sur les «labyrinthes» de la recherche, sur le binôme littérature comparée et littérature de jeunesse, à partir de son propre parcours intellectuel et de ses engagements et actions.

Les considérations proposées dans ce numéro des *Cahiers Robinson*, utiles en premier lieu à tous ceux qui s'intéressent à l'étude de l'œuvre d'Hector Malot, se configurent comme des occasions de réflexion individuelle et collective très enrichissantes également pour les non-spécialistes sur un thème aussi actuel que celui de l'éducation.

Claudia Mignola



AA.VV., *Premio Murat. Università di Bari. Un romanzo francese per l'Italia 2001-2017. Pagine per Matteo Majorano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019, pp. 208, 22,00 €

Le Prix Murat fait partie des activités du Groupe de recherche sur l'Extrême contemporain (GREC), fondé et dirigé par le professeur Matteo Majorano dont il est le Président, avec la collaboration de Valeria Gramigna, Marie Thérèse Jacquet et Marinella Termite. Le Prix a été créé en 1999 en tant que prix littéraire italien pour un auteur français de l'extrême contemporain. L'esprit du Prix est en quelque sorte révolutionnaire et prend pour modèle la personnalité de Joachim Murat, Roi de Naples à partir de 1808, qui a modernisé le sud de l'Italie avec un caractère d'avant-garde et un grand zèle. Par conséquent, le décernement du Prix se tient à l'Université de Bari, dans l'une des villes les plus importantes de l'ancien Royaume de Naples.

En 2017, le Prix atteint sa dixième édition, qui voit la participation non seulement d'écrivains, mais aussi d'enseignants, d'étudiants et de responsables d'établissements scolaires. Parmi une sélection d'environ trois cents romans français, publiés les années paires, trois volumes finalistes sont choisis. Pour la dixième édition, le Jury a sélectionné une palette de trois romans: *Monsieur Origami* de Jean-Marc Ceci, *La femme au colt 45* de Marie Redonnet et *Marche droit, tourner en rond* d'Emmanuel Venet. Le Prix Murat 2017 a été finalement décerné à Jean-Marc Ceci pour son roman *Monsieur Origami*, publié en Italie par Salani en 2017.

Ce volume est très intéressant puisqu'il résume les différentes histoires, réflexions et impressions des écrivains qui ont participé au Prix Murat. L'originalité de ce recueil réside dans la profondeur des contenus et dans l'élégance stylistique avec laquelle les histoires sont présentées,

qui plongent le lecteur dans une spirale d'émotions et de sentiments qui en viennent à être un véritable florilège de l'âme humaine fait d'histoires, de tragédies, d'enlèvements, d'attentes et de regrets. Pourtant, elle est aussi pleine de joie, de contentement, de bonheur retrouvé et de sentiment d'accomplissement. Une panoplie de sensations qui se succèdent dans un tourbillon au point d'être, avec le non-dit, le témoignage le plus authentique de ces âmes perdues, déchues, solitaires mais aussi renaissantes. Ce volume est également utile car il explore en détail tous les aspects de l'âme humaine qui, avec une rigueur minutieuse, en viennent à se briser contre une réalité parfois injuste, qui plie les émotions aux besoins du vrai, à la mort d'un être cher, au détachement, au regret d'un amour manqué, à l'enlèvement débordant de haine et de tristesse, à la recherche d'une identité niée et réduite au silence. Et pourtant, presque pour compenser ce déni de bonheur, voici émerger de la plume habile des écrivains des histoires simples et sincères qui font référence à l'émotion de voir deux chats se battre, à la joie de trouver l'amour dans un lieu froid et inhospitalier, au souvenir vivace de la rencontre avec Matteo Majorano et son équipe et au témoignage d'une rencontre entre savants. Tout cela est parfaitement repris dans les pages de ce volume qui, en guise d'appel, font la volonté du GREC non seulement de récompenser le lauréat, mais surtout de parcourir avec le non-dit toutes les «perturbations» et réflexions des auteurs actuels de l'extrême contemporain.

Le volume en question, qui rassemble quelques réflexions sur le travail effectué par le GREC ainsi que des pages tirées des romans français sélectionnés pour le Prix ou rédigées à l'occasion de la parution du volume, est composé de quatre sections distinctes intitulées respectivement *Partition*, *Ouverture*, *Quatre solos pour Matteo Majorano* et *Le chœur des finalistes*. Le volume se termine par un *Envoi* en remerciement à Matteo Majorano. Chaque section suit un parcours précis qui résume les écrits ou les remerciements adressés au GREC et à ses travaux.

Dans la première section, *Partition*, on suit l'itinéraire logistique, où le règlement du Prix Murat est présenté, accompagné d'un aperçu historique des participants et des lauréats. Des photographies du *Manifesto* du Prix Murat sont également illustrées. Dans la deuxième section, *Ouverture*, on trouve trois écrits d'Antonio Felice Uricchio, Stefano Bronzini et Marie Thérèse Jacquet. Dans «Premio Murat. Un romanzo francese per l'Italia 2001-2017», Uricchio met l'accent sur l'esprit et

l'initiative du Prix Murat, dont le but est d'accueillir une humanité perdue qui migre loin en quête d'elle-même. L'Université de Bari devient ainsi le lieu matériel et métaphysique où une âme hospitalière peut engendrer cette «noble vertu» de l'accueil. Stefano Bronzini, directeur du Dipartimento di Lettere, Lingue, Arti. Italianistica e Culture Compare, ramène les lecteurs aux dialogues avec Matteo Majorano et à son désir de construire un nouveau bateau pour éliminer les distances entre les facultés, les cours et les différentes branches universitaires en tant qu'un hymne à la multidisciplinarité. «Non è mai troppo tardi» est le titre de sa contribution, qui prend la forme d'un souvenir qui porte en lui l'enseignement de Majorano. Selon Marie Thérèse Jacquet («In nome della letteratura»), le Prix Murat devient la meilleure expression pour renforcer l'esprit d'accueil et d'ouverture souhaitée par Majorano grâce à la littérature, qu'il faut aimer et faire aimer pour la comprendre. Jacquet s'attarde sur le travail accompli par le GREC et les défis relevés chaque année, toujours avec engagement et esprit de dévouement. Tous les membres ont travaillé avec passion pour déclarer le lauréat sur une sélection de nombreux romans français. Dans le sillage de l'amour constant pour la littérature, la contribution se termine par un remerciement particulier à la «chaleur» du peuple italien.

La troisième section, intitulée *Quatre solos pour Matteo Majorano*, s'ouvre avec une contribution de l'écrivain français Pierre Bergounioux. «Il professore magnifico» est un hommage sincère et reconnaissant à Majorano à travers quelques souvenirs de la relation amicale entre les deux savants dont Bergounioux retrace aussi de façon fantastique leur première rencontre à Uxellodunum (le Puy d'Issolud dans le département du Lot), rappelant comment leurs cultures respectives étaient unies depuis l'époque romaine, lorsque le latin parlé par Majorano et celui parlé par Bergounioux étaient plus compréhensibles, bien que leurs différences respectives soient déjà présentes. Ce pont historique imaginaire était donc l'endroit idéal pour l'écrivain français pour connaître Majorano.

L'écrivain italien Antonio Moresco retrace avec émotion sa première rencontre avec Majorano, en s'appuyant sur la sagesse prophétique du professeur italien, qui lui a prédit un succès immédiat grâce à la traduction en français de son roman *La lucina*, qui a connu un tel succès en France. «Per Matteo Majorano» s'avère être une véritable lettre de

remerciement à un professeur qui a su voir dans un jeune écrivain des compétences et un talent inné, en prophétisant un avenir littéraire glorieux et satisfaisant.

Akira Mizubayashi a écrit «Trois manuscrits anonymes sur *Don Giovanni*». C'est une contribution intéressante, car elle a été écrite avec les yeux du futur, là où le souvenir du *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart avait presque disparu et où le compositeur lui-même était oublié. Il s'agit d'un manuscrit provenant du futur, précisément de 2284, dans lequel Mille-Ans Molievski, directeur d'une revue intitulée *Témoins du passé*, dit avoir trouvé ces trois manuscrits anonymes sur cet opéra de Mozart dont il n'avait jamais entendu parler. Les trois manuscrits sont placés chronologiquement dans le passé (1820), dans un présent assez récent (2012) et dans un futur lointain (2184). Dans le premier manuscrit, on peut voir la passion d'une personne qui écoute pour la première fois un opéra aussi majestueux et qui est émue par les compétences musicales du compositeur autrichien. Dans le second manuscrit, plus proche de la contemporanéité, l'atmosphère générale dégage une modernité proche de nous, entre smartphones, tablettes, trains et métro. L'auditeur est finalement certain que tous sont, d'une manière ou d'une autre, des descendants de Don Giovanni. Le dernier manuscrit entraîne dans un avenir dystopique, mais pas trop, dans lequel l'Opéra national de Paris est fermé par manque de fonds et notamment par le manque général d'intérêt du public pour l'opéra. Le texte se poursuit avec la numérisation des pièces musicales de *Don Giovanni*, disant aux lecteurs que le réalisateur a voulu représenter le héros mozartien comme un diable d'argent, devenant ainsi la représentation du prétendant par excellence féminin ainsi que du maître riche et avide d'argent. En conclusion, sortant de la fiction littéraire dans un authentique vertige métatextuel, Mizubayashi explique dans une brève note finale l'invitation de Marie Thérèse Jacquet à participer au volume en question. Mizubayashi rappelle sa visite à Bari en 2015 à l'occasion d'un Colloque organisé par le GREC et s'attarde ensuite sur quelques réflexions qui l'ont amené à écrire ces «Trois Manuscrits anonymes sur *Don Giovanni*» en raison de sa grande passion pour l'opéra et pour le personnage de Don Giovanni en particulier.

La dernière contribution de la troisième section est intitulée «Diario di Ciutadella (29 luglio – 5 agosto 2018)», rédigée par Fabio Scotto.

L'auteur nous emmène par la main dans son intimité, dans sa relation partiellement voilée, esquissée mais très intuitive avec son père. Au cours de son voyage, d'abord en avion, il observe la Sardaigne d'en haut, sa terre natale. Il est en route pour Minorque. Une fois sur l'île, lors de ses promenades vers Ciutadella, ses souvenirs avec son père s'intensifient et le parallélisme avec l'île natale de son père, La Maddalena, devient une raison de combat entre le passé et le présent. Dans ce présent, le père n'est plus là, et tous les souvenirs profonds émergent nostalgiques et mélancoliques dans la remarque finale : «Ti ridivento, padre, tu mi rinasci, figlio».

La dernière section, *Le chœur des finalistes*, résume les pages des auteurs qui ont participé au Prix Murat. Il s'agit de 18 contributions d'auteurs français présentant des histoires, des expériences et des impressions imprimées sur papier. Sylvie Aymard ouvre le recueil et nous raconte dans *La panne* un geste de violence dans une scène invisible, une trahison d'amour presque cachée. En raison d'une panne de voiture, un couple d'amoureux se retrouve coincé dans une forêt, secouru par un autre couple. Dans ces courtes pages, Aymard condense un microcosme de non-dit qui sous-tend l'intimité d'un geste qui peut raviver les flammes d'un amour désormais en sommeil.

La courte page de Jeanne Benameur est un hymne à l'écriture et à la liberté, à «sauver la peau» à l'aide de l'écriture, qui rend libres dans le monde extérieur, qui doit traverser notre être et nous transformer en un poème, en un bien précieux qui peut être partagé avec l'humanité entière.

Arno Bertina présente un extrait d'un texte en cours d'écriture intitulé *L'Âge de la première passe. Nous nous parlions en français* qui est le témoignage d'un séjour au Congo avec quelques jeunes femmes pauvres avec lesquelles le français devient la langue véhiculaire par excellence, reliant deux mondes très différents et presque opposés. C'est une histoire de décrochage scolaire, où les difficultés sociales deviennent aussi l'expression d'un double usage de la langue, où le lari ou le kituba est la langue des «caresses», tandis que le français est la langue de l'école, de la police et de l'administration. Le défi de l'utilisation du pronom «je», de pouvoir parler en français des violences subies ou des difficultés quotidiennes est un véritable tabou pour ces jeunes femmes, accoutumées à

associer l'intimité à la phonétique et à la morphosyntaxe de leurs langues locales.

«La femme au homard» de Lucile Bordes est une page d'apparente légèreté, dans laquelle une femme d'une quarantaine d'années profite d'un jour de congé, sans aucun engagement de manger un homard, assise seule à la table d'un restaurant. Cependant, le sentiment de faux bonheur est brisé avec une grande émotion à la fin de l'histoire, où la femme voudrait partager cette expérience avec son homme, qui n'est plus là. Le geste extrême de lui envoyer un message avec son téléphone portable est le signe intime du non-dit qui conduit l'écrivaine à omettre les émotions et le dialogue spirituel de la protagoniste avec son homme.

Jean-Marc Ceci nous plonge dans un conte quasiment intemporel où le jeune Martus, poussé par sa mère, avoue à son grand-père Remano son désir de devenir ébéniste. Ce qui conditionne ces pages emblématiques, c'est le rire de Remano qui éclate et qui décourage et terrifie à la fois le jeune Martus, qui se sent coupable d'avoir avoué son désir. Une page de littérature pure imprégnée d'une certaine atmosphère gothique et étouffante qui regarde pourtant plus loin, vers un sentiment de satisfaction inconnu qui suit une confession «presque» amoureuse.

Dans «La Mort de Jean-Jacques», Aurélien Delsaux présente un extrait de *L'enfance du héros*. Après une courte épigraphe tirée de *La Chanson de Roland*, l'auteur s'essaie à une série de pièces sous forme de chant médiéval, divisé en deux parties : «Enfance du héros», composée de 11 stances, «Paix et prospérité !», qui comprend 9 stances, et une troisième partie de 13. Delsaux chante la naissance, la vie et la mort de Jean-Jacques, un héros moderne et de longue vie, ainsi que l'incarnation du célèbre philosophe genevois. «Jacques avait 307 ans» récite un vers en raison de la mémoire impérissable et des enseignements du célèbre philosophe-écrivain. Delsaux chante ses louanges comme un troubadour médiéval. L'auteur ne tarit pas d'éloges sur Jean-Jacques en racontant son histoire avec des vers judicieux grâce à l'usage ponctuel de métonymies, de métaphores et d'enjambements.

L'extrait de *UnPur* d'Isabelle Desesquelles est une page qui joue sur le non-dit, sur un enlèvement qui a eu lieu à Bari, raconté par Benjamin. «Le Gargouilleur» est le nom inventé et donné au ravisseur de Benjamin, qui s'en prend à celui-ci, alimentant sa voracité sexuelle par le viol et la violence. Devant le tribunal, Benjamin raconte l'enlèvement du

mois d'août 1976 et n'oublie aucun détail, mais retrace avec un caractère sensible et presque catatonique les violences subies. Isabelle Desesquelles, lauréate du Prix Murat en 2013 avec le roman *Un homme perdu* et du Prix Femina des lycéens en 2018 avec *Je voudrais que la nuit me prenne*, est très habile pour peindre une fresque sombre et ténébreuse, mettant en évidence les sentiments et les émotions tragiques d'un événement passé douloureux, revécu avec la conscience de l'âge adulte.

Sybille Grimbart consacre quelques pages à la reconstitution de sa première publication pour le Prix Murat : *Birth Days*. L'écrivaine décrit une vision d'un monde contemporain où la disparition des bibliothèques dans les catalogues de meubles est peut-être un signe évident d'un manque général d'intérêt pour la littérature. Pourtant, le XX^e siècle représentait la longue période des grands romanciers et des courants littéraires les plus innovants, tandis que le XXI^e siècle s'est ouvert avec la perte progressive de lecteurs, de plus en plus désintéressés par les histoires racontées au détriment des ventes. Mais il n'est pas encore «trop tard». Reprenant les mots de Jean Rhys, l'auteure espère un regain d'intérêt pour les lettres.

«Menuet au menu» d'Emmanuelle Guattari est une courte composition poétique qui joue sur les allitérations, les métaphores et les comparaisons pour décrire une bagarre entre deux «combattants aveugles» qui font très probablement référence à deux chats vus lors d'une promenade nocturne à Tokyo.

Sophie Jabès, lauréate du Prix Murat en 2005 avec le roman *Caroline assassine*, revisite l'histoire d'Esther, personnage biblique connu pour sa piété. Dans son récit, Jabès décrit une Esther belle et perverse, qui devient en quelque sorte une maîtresse des illusions sentimentales. Sur les onze maris, tous personnages de la tradition biblique, seul Noé semble être le plus pauvre et pourtant le favori, non sans mépriser les dix autres, les invitant tous à une table dressée. *Il vaut mieux faire envie que pitié* est le titre de l'histoire, dans laquelle Jabès semble déformer la tradition biblique pour montrer une héroïne moderne et renouvelée, célèbre pour sa piété et, néanmoins, elle est ici parfaitement consciente de sa capacité de séductrice à rendre ses villageois envieux.

«L'extrême contemporain, terra incognita» est une page consacrée au Prix Murat et à l'expérience de Maylis de Kerangal, lauréate du Prix

Murat en 2009 avec l'œuvre *Corniche Kennedy*. Divisée en trois actes, comme une pièce de théâtre, l'écrivaine retrace sa connaissance du Prix Murat, l'invitation à participer, l'enthousiasme et la joie de travailler avec le GREC pour renforcer, d'une manière ou d'une autre, le solide pont culturel et éternel entre la France et l'Italie, pour consolider le dialogue entre les deux pays qui de génération en génération est proposé avec de nouveaux défis, de nouvelles perspectives et de nouvelles plongées littéraires.

Pauline Klein, lauréate du Prix Murat en 2011 avec le roman *Alice Kahn*, dans «La Montagne» raconte l'histoire d'Abi, un jeune garçon né et élevé dans un paysage blanc par nature, froid par excellence, car il est presque toujours couvert de neige. Cette blancheur reflète son apparence et aussi l'âme d'Abi, qui est connu pour son teint blanchâtre. La rencontre avec Elsa est décisive, puisqu'elle l'amènera peu à peu à prendre conscience de sa nature, dégelant et réchauffant ce cœur qui, tel un glacier qui s'élève majestueusement et fièrement, est devenu le lieu de «souvenirs camouflés» prêts à être redécouverts.

«La chanteuse aux yeux verts» de Pierre Lepère est la trace indélébile d'un homme enfermé dans une petite pièce qui lui rappelle un monastère de frères franciscains. L'homme se souvient de la jeune fille aux yeux verts, Myriam El Farad, chanteuse et plus tard actrice orientale probablement séduite par le général De Gaulle. Enfermé dans ce qui ressemble à un vieux monastère, le vieil homme se souvient avec regret de la belle femme sur l'affiche en noir et blanc accrochée au mur ; un mélange de nostalgie et de joie bondit dans son cœur.

Douna Loup écrit un poème consacré à Elle, la Femme, à travers un parcours qui s'articule avec la reprise constante du pronom «Elle». Elle, qui est dévorante et dévorée par un homme effrayé par sa voracité. Elle, qui crie ses formes au monde et qui, d'une voix faible, se transforme en une rivière en crue pour en déborder les rives. Elle, un arbre, un être sans nom dont il a besoin pour être libre ; une langue qui mâche des mots doux et tranchants ; une femme-autre, celle qui est en même temps une fenêtre sur le monde, un symbole de frontières brisées où coule sa vitalité. Loup est très habile dans l'utilisation de la langue française, qui se moule dans un vortex traînant de néologismes, d'assonances et d'allitérations qui se mêlent pour donner vie à un cheminement existentiel, une

panoplie d'images, de scènes, de visions farouches qui culminent avec la naissance d'Elle.

«L'affaire Mjlvd» d'Emmanuel Venet est un court texte sous la forme d'une lettre à la Commission de contrôle. Un clochard est accueilli dans une petite communauté cantonale avec honneur et respect. Cependant, l'agressivité et les mauvaises habitudes de l'homme ont forcé la communauté à lui infliger la peine de mort pour être ensuite enterré dans le cimetière fédéral. L'histoire de Venet semble être projetée vers un présent dystopique, qui résume la vision d'un monde violent qui nie la liberté d'expression en la réprimant avec la loi de l'insubordination et de la peine extrême qui prévaut... comme dans les régimes les plus rigoureux.

Christian Viguié, lauréat du Prix Murat en 2015 avec le roman *Baptiste l'idiot*, nous livre une page de guerre, où une jeune femme enceinte est détournée de son homme, qui est forcé de partir au front pour mener une guerre ingrate et impitoyable dont il n'y a toujours pas de retour. La femme, avec son non-dit, pleure le manque de son homme et doute que son petit garçon dans son ventre puisse un jour voir le visage de son père. Et pourtant, à la fin du récit, pendant une nuit, qui donne son nom à l'histoire, le non-dit devient encore plus insistant : le jeune homme est-il mort ? Le fils qu'ils attendaient est-il maintenant souillé par un «soleil rouge» qui est entré hardiment dans le ventre de la femme ?

«Comme un rêve» est le titre de l'avant-dernière histoire du Prix Murat. Écrite par Thomas Vinau, elle nous raconte un rêve fait par le narrateur du texte. À la première personne, il nous raconte son rêve qui l'a conduit à se réveiller hébété et confus. Était-ce un rêve ou un souvenir ? Peut-être, nous dit le narrateur, y a-t-il des rêves qui deviennent des souvenirs et des souvenirs qui se confondent avec des rêves ? Dans l'esprit, la frontière entre le réel et l'irréel devient plus floue et l'expérience onirique peut conduire à confondre le rêveur. D'autre part, les rêves ne sont pas faits «pour nous offrir des réponses», et encore moins des questions. Ils ne peuvent que donner des émotions et des sentiments. Toutefois, les rêves peuvent affecter la vie quotidienne, tout comme le narrateur s'est réveillé avec un grand désir de sauver quelqu'un, puisque, dans son «rêve-souvenir», il avait libéré une pauvre «bestiole» d'un piège.

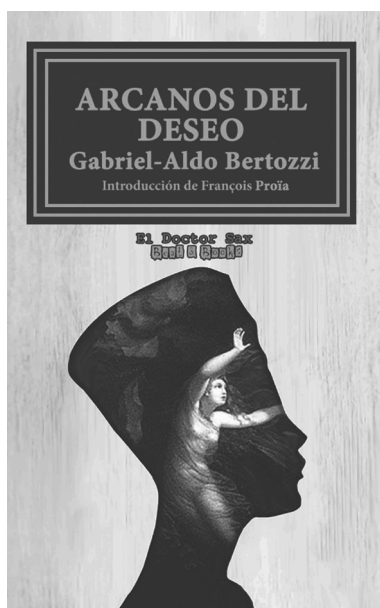
La dernière contribution, intitulée «Entre imaginaire et pouvoir», est un hommage au pouvoir des mots, au pouvoir de toucher le lecteur et

donc l'imaginaire, qui lutte de façon fantastique contre la réalité dont il se nourrit. Carole Zalberg parle de la représentation dichotomique de l'imaginaire et du pouvoir considérés comme complémentaires. À travers ses expériences lors d'un atelier d'écriture, elle a pu constater par elle-même que l'observation de la réalité par les jeunes pour produire un travail écrit les a vraiment motivés. Cet espace libre où l'imaginaire et la réalité, au lieu de se battre, se rencontrent pour donner vie à de précieux témoignages écrits, devient un véritable hymne à la créativité.

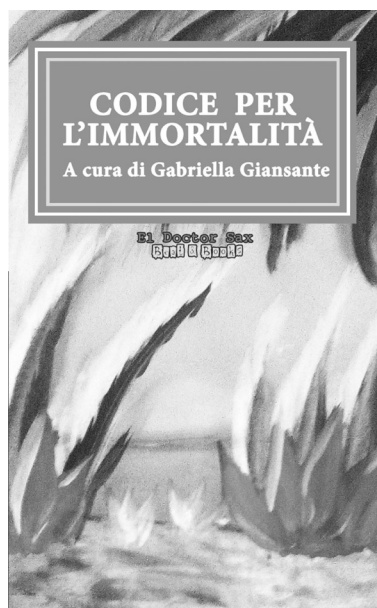
Le volume se termine par un *Envoi* dans lequel le GREC remercie vivement le professeur Majorano pour avoir imaginé et conçu le Prix Murat, un prix qui pourrait créer un pont entre la France et l'Italie sur le terrain fertile de la littérature. Le Groupe espère que le professeur pourra poursuivre avec enthousiasme et passion ce chemin commencé en 1999 et que, encore aujourd'hui, il est un véritable *corollarium*, au sens étymologique du terme, donné aux écrivains qui, en tant qu'acteurs de la Rome antique, attendent leur couronne en or et en argent placée sur leur tête par leur mentor: Matteo Majorano.

Sergio Piscopo

Sezione “Inediti & attualità”



G.-A. Bertozzi, *Arcanos del deseo*, Introducción de F. Proña, Traducción de S. Cañas Gómez, Valencia, El doctor Sax.



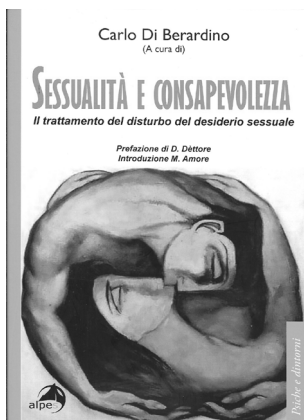
Codice per l'immortalità, A cura di G. Giansante, Valencia, El doctor Sax.



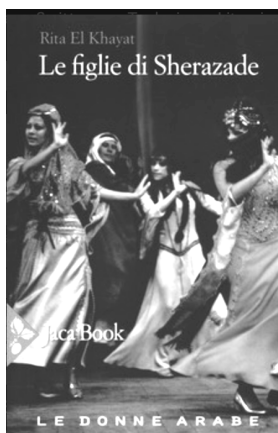
U. Bultrighini et al., *La città che parla*, Quaderno di Bérénice n. 14.



Manifesti programmatici teorici, tecnici, polemici, A cura di M. D'Ambrosio – Nuovi Archivi del Futurismo, Roma, De Luca.



Carlo Di Berardino, *Sessualità e consapevolezza. Il trattamento del disturbo del desiderio sessuale*, Prefazione di D. Dettore, Introduzione di M. Amore, Roma, Alpes («Psiche e dintorni»).



R. El Khayat, *Le figlie di Sherazade*, Milano, Joca Book.

Descrizione

“Le donne, l’ho detto e scritto a più riprese, sono le madri che hanno generato le «bombe umane» che si fanno esplodere in seguito all’esplosione demografica, all’esplosione dei problemi insolubili delle società arabo-islamiche, all’esplosione della dittatura e della repressione esplosiva operata sulle ragazze che diventano le madri schiacciate da un sistema che le obbliga a esplodere attraverso la loro unica utilità umana: fare figli. Il futuro ci spinge inesorabilmente verso la trasformazione delle società rimaste consegnate al patriarcato e alle ingiustizie che questo genera, privilegiando l’uomo rispetto alla donna. La prova lampante che le donne arabe sono le più repressate del mondo; c’è molto da fare per trasformare società arcaiche in nazioni forti e rispettate nel mondo. Il mondo si farà con le donne o non si farà”.



R. El Khayat, *Psychiatrie, culture et politique*, Paris, L’Harmattan.

Livre de ce qui ne se dit pas et n’existe pas: le monde du “malade mental”, ou du “fou”, vocable le plus vraisemblable pour le rejeter et l’écraser au sein des systèmes les plus forts. Tout le monde mental ordinaire se vit dans une culture, même pour les personnes saines. Or sur toutes les sociétés pèse une politique. Les rapports inextricables entre les trois paramètres font apparaître un problème majeur, celui du pouvoir: pouvoir de la culture, pouvoir politique, pouvoir scientifique.

Sezione “Iconografia”



Busto di regina tolemaica. La regina che indossa tre urei sulla fronte è forse Berenice II, che annesse Cirene, come dote nuziale, ai possedimenti egizi.



Moneta emessa durante il regno di Tolomeo III raffigurante Berenice



Berenice di Bernardo Strozzi.
El Paso Museum of Art, El Paso,
Texas, 1640



ROLAND SABATIER ŒUVRES DE CINÉMA 1963-2013

Catalogue raisonné

Préface d'Erik Bullot: *Discrétion du Lettrisme*

Catalogue raisonné de 174 films réalisés de 1963 à 2013

358 pages couleur et noir et blanc. Format 21 x 29,7 cm

5 exemplaires de tête numérotés et signés par l'auteur comportant une œuvre originale sous la forme d'une photographie rehaussée de collages à la mine de plomb.

Publications Psi 2019. Prix de vente: 120 euros. Exemplaire de tête: 400 euros

En dehors de quelques films encore inscrits sur la pellicule, comme *Le Songe d'une nudité* (1968), *Évolutions (encore un peu) dans le cinéma et la création* (1972), *Pour-Venise-Quoi ?* (1994), ou encore *Propriétés d'une approche* (2008), la plupart des réalisations de Roland Sabatier renoncent aux supports filmiques traditionnels pour se présenter comme des films parfois sonores, souvent sans image et, plus fréquemment encore, comme des productions destinées, non plus à être projetées dans la pénombre, mais à être exposées en pleine lumière. A des titres divers, toutes sont représentatives de cette démarche purificatrice explorée jusque dans ses conséquences les plus extrêmes vers les limites au-delà desquelles un film ne ressemble plus à un film.

Rejoignant la modernité atteinte avant lui par la peinture, la poésie, la musique ou le roman, ce mode cinématographique finit par ne plus être qu'une réflexion sur le cinéma avant de s'achever dans la moquerie grossière de ce que ce dernier avait été. Comme dans un musée, « il se fait du simple déballage des éléments qui, autrefois, servaient à faire le cinéma ». Ainsi, dans le but de se jouer du cinéma, l'auteur « redevient l'enfant qui joue au cinéma et devient l'ancien cinéaste qui regarde nostalgiquement son passé et celui de son art ».

Comme expressions de l'achèvement et de l'anéantissement du cinéma ciselant, hypergraphique, infinitésimal et supertemporel, ces œuvres s'imposent comme des entités autonomes. Comme telles, elles existent déjà dès l'instant où elles sont décrites et publiées. Leur matérialisation éventuelle, secondaire — possible ou non —, peut dès lors être entreprise de différentes manières selon le lieu et le contexte où elles seront portées à la connaissance du public: salle de cinéma, d'exposition, distribution dans la rue ou autres. Ces mises en œuvre potentielles n'apportant que des enrichissements secondaires, propres aux mécaniques ou cadres ponctuellement sélectionnés pour des circonstances données, sans altérer ni modifier la substance formelle intrinsèque des faits esthétiques.

Cette disposition justifiant la réalisation pour chacun de ces films d'un certain nombre de variantes ou de modifications qui ne sont que des adaptations possibles de leurs fondements premiers, seuls essentiels.

Dit autrement: Le cinéma de Roland Sabatier n'existe pas. Il n'est qu'une idée qui n'existe que dans les livres, des plans, ou des maquettes et, plus souvent encore, seulement dans la tête de ses spectateurs.

En vente à la **librairie Lecoindre Drouet / 9 rue de Tournon 75006 Paris**

00 33 (0)1 43 26 02 92 / info@lecoindredrouet.com

(Légende: Photo extraite de "A côté du cinéma", film de Roland Sabatier, 1969, Micheline Hachette et l'auteur à proximité de l'église Saint Germain des Prés.)

RICORDO DI GIOVANNI BOGLIOLO

di GRAZIANO BENELLI

An educated and refined intellectual, full professor at the University of Urbino of which he was also Rector, Giovanni Bogliolo was born in Laigueglia in 1938 and died in Urbino in October 2019. Collaborator of the newspaper «La Stampa» and «Tuttolibri», he has worked with the most prestigious Italian publishers. His studies range from the seventeenth century to the present day, with particular attention to the poetry of Corbière, of which he has grasped the profound meaning, to the work of Flaubert and Proust, without neglecting Hugo, Baudelaire, Zola and Maupassant, the critics of the fifties of the twentieth century. He was also interested in literary translation, leaving us about forty books, always translated with great skill.

Intellettuale colto e raffinato, prestigioso esponente della Francesistica italiana, Giovanni Bogliolo (Tino per gli amici) è nato a Laigueglia (Savona) il 29 giugno 1938. Si è spento nella sua casa di Urbino il 30 ottobre 2019.

Conseguita la maturità classica, il giovane Bogliolo sceglie di proseguire gli studi nella piccola Università di Urbino, resa però prestigiosa dalla figura di Carlo Bo, di cui Bogliolo diventerà l'allievo prediletto.

Nel 1961 si laurea in Lettere e Filosofia con una tesi su Giovanni Boine, ma non abbandonerà la cittadina marchigiana, dal momento che il Rettore Bo lo inizia alla carriera universitaria, affidandogli a vario titolo alcune lezioni all'interno della cattedra di Lingua e Letteratura Francese, fino al conseguimento del posto di assistente di ruolo.

Bogliolo proseguirà la propria carriera universitaria sempre a Urbino, dove nel 1961 insegnerà come professore incaricato di Lingua e Letteratura Francese presso la Facoltà di Magistero. Nel

1981 vincerà il concorso nazionale per professore ordinario; sarà tra i promotori della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, di cui nel 2000 sarà eletto Preside, non prima di aver ricoperto numerose cariche all'interno dello stesso Ateneo. Nominato Vicerettore da Carlo Bo, alla morte del Maestro verrà eletto Rettore (2001), carica che ricoprirà fino al 2009.

In quanto Rettore, Giovanni Bogliolo si è fatto artefice, con risoluta intelligenza e grande lungimiranza, di una politica universitaria che ha risollevato finanziariamente l'Ateneo urbinato, riuscendo a ottenere la sua statalizzazione. In quiescenza per raggiunti limiti di età, nel 2011 è stato nominato professore emerito, a conclusione del suo straordinario percorso universitario.

Nonostante l'intensa attività di docente e di amministratore, Bogliolo non ha mai trascurato la ricerca scientifica, collaborando con gli editori italiani più prestigiosi. I suoi studi vanno dal Seicento ai nostri giorni, con particolare riguardo alla poesia di Corbière, di cui ha colto il senso profondo, all'opera di Flaubert e di Proust, senza trascurare Hugo, Baudelaire, Zola e Maupassant.

Ha indagato anche sulla critica degli anni Cinquanta del Novecento, con saggi sulla *Nouvelle Critique*, su Georges Poulet, su Roland Barthes, Marcel Raymond e altri importanti intellettuali. Molte sono le sue introduzioni, veri e propri saggi di grande spessore, che fanno parte del peritesto di edizioni italiane di opere di autori francesi.

Tra le tante riviste che hanno ospitato i suoi saggi, sempre ricchi di nuove suggestioni, non possiamo non ricordare *Berenice*, che nel n. 16 del marzo 1986 ha pubblicato un suo contributo sul *Tempo soppresso* ne «*La Route de Flandres*» di Claude Simon, uno tra i primi lavori italiani sul Premio Nobel del 1985. Di Giovanni Bogliolo è anche la cura del n. 27 del 1989, dedicato completamente a *Carlo Bo e la letteratura francese*; oltre alla curatela, Bogliolo presenta una serie di illuminanti riflessioni intorno a «*Il dialogo con André Gide*» di Carlo Bo, sottolineando come il cattolico Bo abbia difeso strenuamente lo scomunicato Gide.

L'ultimo suo libro (*Memoria di Carlo Bo*, con nove illustrazioni di Sandro Pazzi e due foto di Bo, Casette d'Ete, 2019)

è stato un affettuoso omaggio al suo Maestro, un atto di pubblica riconoscenza che ancora una volta dimostra l'umanità e la grandezza d'animo di Giovanni Bogliolo.

Importante è stata anche la sua collaborazione al quotidiano «La Stampa», iniziata nel lontano 1971, nonché a «Tuttolibri», dove ha pubblicato numerosi articoli e recensioni su scrittori non solo francesi.

Bogliolo è stato il francesista italiano che più di ogni altro si è interessato alla «traduzione propriamente detta» (Eco), lasciandoci una quarantina di libri, tradotti con la perizia del filologo e con una competenza derivante dalla sua immensa cultura.

Tra le case editrici che hanno ospitato le sue traduzioni, spicca l'editore Rizzoli, col quale ha iniziato a collaborare fin dal 1969, con la versione di *La creazione della forma* di Jean-Pierre Richard. Se con Rizzoli ha pubblicato una ventina di libri, non manca la frequentazione di altri qualificati editori, come Guanda (Jan Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, 1990), Einaudi (Claude Simon, *L'acacia*, 1994), Mondadori (Flaubert, *L'educazione sentimentale*, 2000) e altri ancora.

Negli ultimi anni stava traducendo per l'editore Neri Pozza, per il quale ha firmato sei libri; nel 2019, l'anno in cui Bogliolo ci ha lasciato, sono usciti *Fratelli d'anima* di David Diop (vincitore del Premio Strega Europeo 2019), nonché *Gli uccelli vanno a morire in Perù* di Romain Gary. La morte lo ha colto mentre era intento a una nuova traduzione, la prima passione della sua vita.