VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XXII, Fasciculus 2
Budapestini, anno Domini MMXXI

Redigit

MÁRTON GERGELY HORVÁTH
(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
DÓRA BAKUCZ	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
GIUSEPPE FRASSO	(Universitas Catholica Sacri Cordis Jesu Mediolani)
ZOLTÁN G. KISS	(Universitas Studiorum de Lorando Eötvös nominata)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Universitas Studiorum Gaditana)
ÉVA MARTONYI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ARMANDO NUZZO	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ELVIRA PATAKI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)

PÁZMÁNY
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Reviewers:

Anikó Ádám	(Pázmány Péter Catholic University)
Dóra Bakucz	(Pázmány Péter Catholic University)
Susana Cerda	(Pázmány Péter Catholic University)
György Domokos	(Pázmány Péter Catholic University)
Katharina Gerhalter	(University of Graz)
María Dolores Gordón-Peral	(University of Sevilla)
Albert Göschl	(University of Graz)
Enrique Gutiérrez Rubio	(Palacký University Olomouc)
Balázs Juhász	(Eötvös Loránd University)
Ádám Kürthy	(Pázmány Péter Catholic University
Claudine Lécrivain	(University of Cádiz)
Margit Lukácsi	(Pázmány Péter Catholic University)
Éva Martonyi	(Pázmány Péter Catholic University)
Norbert Mátyus	(Pázmány Péter Catholic University)
Gabriella Menczel	(Eötvös Loránd University)
Armando Nuzzo	(Pázmány Péter Catholic University)
Elvira Pataki	(Pázmány Péter Catholic University)
Claude Pérez	(Aix-Marseille University)
Ana María Romera Manzanares	(University of Granada)
Gemma Santiago Alonso	(University of Ljubljana)
Réka Tóth	(Eötvös Loránd University)
Judit W. Somogyi	(Pázmány Péter Catholic University)

Editorial correspondence should be addressed to

VERBUM, PPKE BTK Institute of Classical and Romance Languages
H–1088 Budapest, Mikszáth Kálmán tér 1, Hungary
E-mail: horvath.marton.gergely@btk.ppke.hu
verbum.ppke.hu

ISSN 1588-4309

INDEX

ARTES

Valerio Severino

Dall'*Alalà* funebre all'Appello dei morti (Fiume, dicembre 1920–Milano, dicembre 1921). Nota filologica, tra storia e letteratura 179

Armando Nuzzo

Dezső Kosztolányi, *Scarabocchi* 191

CRITICA

Frano Vrančić

Conscience noire et anticoloniale dans l'oeuvre littéraire de Léon-Gontran Damas 205

María Antonia García-Garrido

La *querida y ondrada mujer* frente a la Gran Señora de todos los Deberes: pervivencia de arquetipos y modernas sobreescrituras en *Doña Jimena Díaz de Vivar* (1960), de María Teresa León 231

LINGUISTICA

István Vig

L'ungherese *narancs* 'arancia' – da un'altra prospettiva 257

Mátyás Rosenberg

La investigación y estandarización de los topónimos *boyash* en Hungría 277

IUVENILIA

Velimir Mladenović

« Gary s'en va-t'en guerre ». Le regard sur la Deuxième Guerre mondiale dans les romans de Romain Gary *Éducation européenne* et *Les Cerfs-volants* 301

Bence Matuz

Poésie hors de la littérature – P. Nougé : *La publicité transfigurée* 321

Renato Guizado-Yampi

Javier Sologuren, poeta-abeja 337

Micaela Moya
"Viví más de una vida porque escribí tu cuerpo": el erotismo en la poesía de Josefa Parra 355
Anna Lilla Kéry
I luoghi della memoria. Il racconto come possibilità di elaborazione del trauma collettivo nel romanzo *L'ultima sposa di Palmira* di Giuseppe Lupo 373
Elena Ferrazzi
Lettere dall'Ungheria di Tommaso Daineri a Ercole I d'Este (1501–1503) 385
Renáta Visegrádi
Struttura epistolare di alcune lettere di Stato di Coluccio Salutati 397
Miloš Pržić
Il territorio della penisola balcanica attraverso il prisma della letteratura italiana da Dante all'Ariosto 411

ARTES

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Dall'*Alalà* funebre all'Appello dei morti (Fiume, dicembre 1920–Milano, dicembre 1921). Nota filologica, tra storia e letteratura

Valerio Severino
Sapienza Università di Roma
gvalerio.severino@uniroma1.it

Abstract

The essay aims to examine the links between nationalist literature and political rites in Fascist Italy, by focusing on the poetry of Gabriele D'Annunzio and its exploitation in the aftermath of World War I. As far as the case study of the *Alalà* formula is concerned, the paper addresses the question of its use in the funerary ceremonies of the Italian Fasces of Combat, as well as its substitution for the national rite of the *Appello del caduto*, i.e. the 'Roll Call of the Fallen Soldiers' in 1921 by the newborn Fascist National Party. On the basis of Italian newspapers, mainly *Il Popolo d'Italia*, the journal founded by Mussolini, this study provides specific documentary evidence both for this passage from the *Alalà* to the Roll Call rite and the related political-funerary literature.

A un secolo dalla fondazione del Partito Nazionale Fascista (9 novembre 1921, Roma), questo saggio intende richiamare l'attenzione degli storici sia della letteratura patriottica dei primi decenni del Novecento sia delle religioni secolari, su alcuni dettagli cronologici che si rivelano di notevole interesse per lo studio della trasformazione del fascismo italiano dalla dimensione locale e di movimento popolare a quella nazionale e governativa. Lo studio dei riti politici, in particolare funebri, con la loro narrativa e retorica di genere, costituisce un ambito di ricerca pertinente su cui è opportuno indagare per riconoscere e datare momenti e fasi di passaggio.

Da un'analisi sistematica compiuta sui necrologi delle Camicie nere redatti nei primi tempi della fondazione dei Fasci, si evince che la cerimonia funebre

militare e nazionale dell'Appello del caduto entra nelle pratiche solenni del fascismo italiano non all'esordio, come si crede comunemente, talmente il fascismo stesso ne ha fatto un segno d'identificazione,[1] ma in una fase successiva. Inizialmente è la formula dannunziana luttuosa dell'*Alalà* a essere adoperata, non l'altra, dell'Appello, già diffusa in Italia come anche in altre nazioni dell'Europa o nell'America settentrionale, proveniente da una tradizione militare di matrice napoleonica e sviluppatasi nel corso della Prima Guerra Mondiale.[2] Questo studio intende documentare il passaggio dall'*Alalà* all'Appello, fornendo per la prima volta un'indicazione specifica su quando e come questo rinnovamento si è verificato.

La storia della formula esortativa dell'*Alalà* con funzione di grido di guerra, prima ancora che di lamento funebre, è nota, per quanto dibattuta. D'Annunzio stesso fa risalire il suo "primo alalà" all'agosto 1917, in occasione del bombardamento di Pola.[3] Sulle prime, preceduta dall'interiezione "*heu heu heu*" (il latino

[1] 'Appello Fascista', in PNF (ed.): *Dizionario di Politica*, vol. I, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1940: 146–147: "Fra i riti più notevoli instaurati dalla Rivoluzione fascista è l'appello fatto in determinate occasioni (cerimonie funebri, anniversari e simili) di camerati scomparsi. La risposta "presente" è data ad una voce da tutti gli astanti. Questo rito ha come significato simbolico quello di attestare la continuità spirituale oltre la loro vita fisica di coloro che hanno contribuito con la loro opera alla ricostruzione della vita italiana promossa dal Fascismo. La "presenza" di coloro che si sono sacrificati nella lotta, o che vi hanno dato contributo di azione, permane nella realtà conquistata dalla Rivoluzione. Gli scomparsi non sono assenti poiché vivono nel documento delle loro forze migliori. La risposta "presente" gridata ad una voce dai camerati afferma, oltre che il riconoscimento di tale apporto duraturo alla realtà storica della nazione, la vitalità in tutti gli spiriti dei motivi ideali che hanno mosso all'azione e al sacrificio il camerata scomparso. Il rito dell'appello si inserisce in quel riconoscimento delle forze spirituali oltre la vita fisica che nelle religioni si manifesta col culto dei santi e presso i popoli, nelle diverse fasi della civiltà in forme diverse, col culto degli eroi".

[2] Valerio Severino: 'Reconfiguring Nationalism: The Roll Call of the Fallen Soldiers (1800–2001)', *Journal of Religion in Europe* 10, 2017: 16–43.

[3] Renato Simoni [in realtà un'autointervista di D'Annunzio con interlocutore fittizio]: 'A colloquio con D'Annunzio', *Corriere della Sera*, 15 giugno 1922: 3, testo poi confluito nel *Il libro ascetico della giovane Italia*, Milano: L'olivetana, 1926: "Avevo già rinvenuto nel mio cuore latino l'antico grido guerresco della gente di Enea, l'alalà che fende l'aria senza lacerarla […]. Chi si trovò una volta sopra Pola di notte, sa qual fosse l'inferno delle batterie e dei proiettori. Il comando fu eseguito, con una divina fierezza. L'alalà fu inaugurato al vertice della più bella virtù giovanile". Elementi di quella formula si trovano già in opere dei primi del Novecento quali *La Nave. Tragedia di Gabriele D'Annunzio*, Milano: Fratelli Treves Editori, 1908: 208: "Eia! Mira alla faccia! Mira al collo! Scàgliati! Eia! Sei prode. Prendi campo, prendi campo. Tu vinci". Il recente ritrovamento di un inedito, risalente a un periodo tra il 1893 e il 1897, consentirebbe di retrodatare l'uso di questa espressione adoperata da D'Annunzio in senso giocoso: "In alto i cuori! Eja, alalà, Passa

ahi),[4] la formula dannunziana mette in circolazione nella poesia di guerra la locuzione greca aggiustata, attestata in Eschilo o in Pindaro ("Alalà […] preludio di lance")[5] e mediata dalla tradizione letteraria ottocentesca, segnatamente da Giosué Carducci ("Hallalì […] ad una caccia eterna io con te surgo, poi nel sangue de i popoli mi purgo")[6] o da Giovanni Pascoli ("ti getto allora un alalà di guerra / quale gettavo nella mischia orrenda").[7] Nell'ottobre 1917, l'"Eja! Eja! Eja! Alalà!" è diffuso nell'aviazione italiana, attribuito a D'Annunzio.[8] Per l'attacco-beffa a Buccari, quest'ultimo ne fa il ritornello (*EIA*, […] *Alalà!*) del poema bellico *La canzone del Quarnaro* recante la data dell'11 febbraio 1918; nello stesso contesto, lo include in una litania francescana guerriera che ricalca le *Laudes Creaturarum*: "Per Frate Vento che non ci avverserà, eia eia eia! Alalà!".[9]

Nel 1920, all'epilogo dell'impresa di Fiume, nel cosiddetto 'Natale di sangue', dopo l'ordine dato alle truppe regolari italiane di prendere il controllo della città, Gabriele D'Annunzio redige un discorso intitolato l'*Alalà funebre*. Il testo

---

o Signori! La Nobilità" (il brano citato è trascritto e commentato da Giordano Bruno Guerri: 'Il poema satirico da cui partì il grido "Eja alalà" ', *Il Giornale*, 9 Maggio 2010).

[4] Vincenzo Lioy: 'L'origine vera di "eja alalà" ', *La Patria*, 3 marzo 1923: "[D'Annunzio] non pensava al grido nella forma poi nota"; e F. Pesante: 'L'atto di nascita di eja eja eja alalà', *Il Popolo del Friuli*, 21 dicembre 1937: "il Comandante lo cambiò con eja eja eja alalà, grido dei soldati latini […]. D'Annunzio volle che ognuno imparasse a gridarlo".

[5] Pindaro: *Dithyramborum fragmenta*, S. Lavecchia (ed.), Roma: Edizioni dell'Ateneo, 2000: 92 (fr. 78). Da tenere presente l'obiezione sollevata, per esempio da Lorenzo Braccesi, secondo la quale in quest'appropriazione vi siano state forme di "aggressione" del mondo classico: *L'antichità aggredita: memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006: 3–16. Quanto all'appropriazione di componenti cristiane, si è invece parlato di "arruolamento" (tra i molti studi inerenti, segnalo l'accurato saggio di Alberto Guasco: 'L'uso bellico della Bibbia in Gabriele D'Annunzio', *Schweitzerische Zeitschrift fuer Religions und Kulturgeschichte* 108 [2014]: 339–354, pp. 348–350: § *San Francesco d'Italia (e di Fiume)*).

[6] Giosué Carducci: 'Ninna Nanna di Carlo V', in Id., *Rime nuove*, Bologna: Zanichelli, 1889: 204 (Piano d'Arta, Agosto 1885).

[7] Giovanni Pascoli: 'L'Amore', in Id., *Poemi conviviali*, Bologna: Zanichelli, 1905 [composti tra il 1895 e il 1905]: 80.

[8] [Didascalia, in copertina]: *La Domenica del Corriere* 19, 42 (21–28 Ottobre 1917).

[9] La *Canzone* confluisce poi in D'Annunzio: *Canti della guerra latina*, Milano: Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio, 1933. Faccio riferimento anche a G. D'Annunzio: *Diari di guerra 1914–1918*, Milano: Mondadori, 2002: 536: "Per Frate Vento che non ci avverserà, eia eia eia! Alalà! Per Frate Focu che non ci arderà, eia eia eia! Alalà! Per Suor Acqua che non ci affogherà, eia eia eia! Alalà!".

definisce un modello di cordoglio: "gettiamo stanotte un alalà funebre su la città assassinata".[10] Ne riportiamo qui a seguire la trascrizione del brano pertinente:

> […]
> Noi abbiamo sigillato la nostra fede col miglior sangue.
> E questo soltanto vale.
> E soltanto questo è memorabile.
> O compagni, abbiamo offerto ogni più alto sacrifizio alla città che amiamo e serviamo.
> Questo è il supremo sacrifizio che le offre il nostro coraggio.
> Fra poco quest'anno di dolore e di orrore precipita. Fra poco il nuovo anno incomincia.
> È già nostro. Già ci appartiene. Sarà il nostro anno mirabile.
> Gettiamo stanotte un alalà funebre su la città assassinata.
> E poi restiamo in silenzio, e teniamo gli occhi fissi nel buio.
> […]
> Una testa di morto coronata di lauro serra fra i denti scoperti il pugnale nudo e guarda fisso dalle profonde occhiaie verso l'ignoto.
> Stanotte i morti e i vivi hanno il medesimo aspetto e fanno il medesimo gesto.
> A chi l'ignoto?
> A noi!
>
> 31 dicembre 1920[11]

In precedenza, la formula dannunziana dell''Alalà' era stata usata dai Legionari per l'estremo saluto, combinando la nuova formula rituale a quella dell'appello del nome dei morti sul Carnaro ("O morti della Causa Fiumana […] *Alalà*!").[12]

[10] In varie edizioni, tra cui I. Torsiello (ed.): *Gli ultimi giorni di Fiume dannunziana: cronache e documenti fiumiani*, Bologna: G. Oberosler 1921: 133–136.

[11] *Ibid.*: 135–136.

[12] Federico Pinna Berchet: 'I nostri morti', *La testa di Ferro. Libera voce dei Legionari di Fiume* 2 (8 febbraio 1920): 1: "Ed il mondo lurco e ladro ascolta e non risponde: […] O morti della Causa Fiumana. Tenente Aldo Bini! Tenente Silio Scaffidi! Brigadiere Giovanni Zeppegno! Sergente Enzo Ferri! Soldato Luigi Siviero! O avanguardia gloriosa – o manipoli di cuori che non sanno la menzogna – Alalà!".

Dopo il 'Natale di sangue', già nei primi mesi del 1921, i moduli fascisti di lamento luttuoso iniziano a ricalcare la medesima formulazione dell'"assassinio". Le descrizioni dei funerali degli squadristi 'caduti per la Rivoluzione', divulgate sulle pagine de *Il Popolo d'Italia*, assumono i modi del grido dell'"Alalà funebre".[13] Nell'"austera pietà attorno alle vittime" e "per le vittime", il lamento è eseguito usando una struttura a responsorio corale "eja eja, eja/ ("un urlo possente sale da mille e mille petti") *Alalà*".[14] È l'"*alalà* di rito" per i fascisti "assassinati"; il "triplice *alalà*" gridato nell'estremo saluto rivolto alla salma, prima di essere benedetta dal rito cattolico e deposta in attesa della tumulazione.[15] Nelle camere del Fascio locale allestite a camere ardenti, il saluto all'"assassinato" è dato mentre "tutti i fascisti lanciavano l'*alalà* funebre", prima delle esequie religiose.[16]

Nel corso dei funerali per l'eccidio dei "martiri fascisti" del settembre 1921, nel clima dell'imminente traslazione del Soldato Ignoto sull'Altare della Patria a Roma, al Vittoriano, Mussolini, auto-dichiarando il fascismo "uno dei movimenti [...] più religiosi che conosca la storia italiana ed europea", usa la formula "i nostri alalà" (levati "in questo dolce cielo di settembre"); "il nostro alalà funebre [...] a tutti i nostri martiri".[17] A ottobre è ancora il grido dannunziano a scandire il momento in cui la salma del fascista è "calata nella fossa".[18] Sarà dopo la celebrazione nazionale del Milite Ignoto (4 novembre 1921), che i Fasci di combattimento inizieranno a modificare la pratica dell'Alalà per commemorare la morte violenta dei propri membri.

Durante tutto l'anno 1921, i funerali fascisti, in precedenza privi di caratteristiche formule e comportamenti ritualmente fissati, sono regolati dal cerimo-

[13] 'Dopo l'assassinio del fascista Setti. I funerali', *Il Popolo d'Italia*, 22 marzo 1921: 2.

[14] 'Milano raccolta in atto di austera pietà attorno alle vittime. I funerali', *Il Popolo d'Italia*, 29 marzo 1921: 3 (attentato al Diana).

[15] 'Solenni onoranze al fascista assassinato a Ponte Moriano', *Il Popolo d'Italia*, 29 marzo 1921: 3; 'I funerali del fascista Somensi a Pescia e a Genova', *Il Popolo d'Italia*, 15 settembre 1921: 2; 'I solenni funerali dell'on. Coda a Genova', *Il Popolo d'Italia*, 4 settembre 1921: 1.

[16] 'I funerali di Italo Tedeschi', *Il Popolo d'Italia*, 10 agosto 1921: 2.

[17] 'Luigi Freddi. Ventimila fascisti s'inginocchiano e cinquecento gagliardetti s'inchinano davanti alle bare dei Martiri fascisti di Modena', *Il Popolo d'Italia*, 30 settembre 1921: 1; 'La grande manifestazione nazionale di domenica consacra l'unità infrangibile, ridocumenta la forza intatta del Fascismo', *Il Popolo d'Italia*, 4 ottobre 1921: 3.

[18] 'Funerali del fascista Bellani', *Il Popolo d'Italia*, 23 ottobre 1921: 2; 'Inaugurazione di un monumento a un fascista assassinato', *Il Popolo d'Italia*, 26 ottobre 1921: 2: "Dopo un formidabile *alalà* all'estinto, la cerimonia ebbe termine".

niale fiumano del Natale di sangue. Il cordoglio politico assume lo stereotipo dello spargimento di sangue fraterno, della guerra civile rigeneratrice. Soltanto il 20 dicembre 1921, il rito dell'Appello entra nella ritualità fascista e la rinnova. Questa datazione è ricavata da uno spoglio sistematico de *Il Popolo d'Italia* delle prime annate successive la nascita dei Fasci italiani di combattimento, indirizzato allo studio dei necrologi e degli articoli dedicati ai riti funebri nel movimento fascista al suo esordio. Lo spoglio ha consentito di accertare cambiamenti all'interno delle cerimonie e, nello specifico, il momento esatto in cui l'Appello del caduto è introdotto, nel dicembre 1921. Prima di questa circostanza, dal marzo 1919, nella fase squadrista iniziale, questo rito non trova ancora posto nelle descrizioni dei funerali pubblicate dal quotidiano fondato e diretto da Mussolini. Un documento di eccezionale interesse permette di risalire al momento e al contesto esatto nei quali l'Appello è adottato. Esso viene menzionato per la prima volta e ufficialmente in relazione alla "glorificazione" dei "martiri" squadristi "vittime" degli scontri avvenuti a Roma nel corso del raduno dei Fasci per la nascita del partito nazionale istituito a novembre. A ridosso degli scontri verificatisi a Roma, la procedura funeraria politica seguita nel corso delle prime onoranze è ancora basata sulla formula dell'alalà.[19] A dicembre, a Milano, si compiono i due riti in successione: il "funebre alalà guerriero" pronunciato in prossimità delle tombe, quindi il "rito nuovo" eseguito nell'adunata del corteo in presenza di Mussolini e del Segretario del PNF Michele Bianchi. Si pronuncia l'Appello del caduto succeduto dalla risposta corale "Presente!".[20]

Si riporta qui a seguire un ampio stralcio del resoconto ufficiale:

> Alle tombe dei martiri […] ad un comando secco, i fascisti s'inginocchiarono. Per un minuto la moltitudine di giovani rimase piegata verso la terra, a capo curvo. Dritti sulle schiere dei corpi piegati in religiosa postura, i gagliardetti s'ergevano nel sole. E tremavano alla brezza rigida. Poi i fascisti si rialzarono. Ancora sull'*attenti*. A un tratto, nel silenzio ampio, suggestivo, mistico del cimitero immenso, gridato da mille e mille petti gagliardi di giovani, risuonò alto, superbo, imponente il funebre *alalà* guerriero che l'eco ripercosse lontano, più fioco ma ben distinto […].

[19] 'Milano tributa solenni onoranze funebri al fascista caduto alle porte di Roma. Il solenne e austero rito funebre', *Il Popolo d'Italia*, 15 novembre 1921: 2.

[20] 'L'austero rito dei fascisti milanesi sulle tombe degli assassinati', *Il Popolo d'Italia*, 20 dicembre 1921: 3.

> **Il rito nuovo**. Poi le squadre, a passo di marcia, coi gagliardetti spiegati, sfilarono ai lati del campo che raccoglie i corpi dei morti in seguito a ferite riportate in guerra […]. I fascisti sfilarono dinanzi al monumento lanciando a volta a volta il loro "*a noi!*" solenne e formidabile […]. Poi il corteo attraversò il cimitero salutando le tombe ove riposano le vittime del Diana. Uscì sul piazzale. Si arrestò, assumendo poi la formazione di un quadrato militare. Un quadrato immenso; ai lati, formati dalle squadre, spiccavano i gagliardetti, le divise nere, le decorazioni.
>
> Al centro si posero Mussolini e Bianchi, segretario generale del Partito Fascista, il gonfalone della Direzione del Partito e il gagliardetto del Fascio milanese. Uno squillo. Un silenzio subitaneo e altissimo. Una voce risuonò, ferma e solenne: "Camerata Aldo Sette!".
>
> Dalle schiere dei fascisti come un tuono s'elevò il grido "Presente!".
>
> E i fascisti alzarono la destra, nel saluto romano.
>
> "Camerata Franco Baldini!"
>
> "Presente!" rispose ancora il grido degli adunati.
>
> "Presente!". Tutti presenti, nella memoria dei vivi, i sacrifici dei morti. I superstiti hanno raccolto l'eredità di coloro che s'eternano morendo. La vita di essi non è spezzata. Continua nella vita e nella fede dei camerati rimasti, pronti ancora a combattere, senza disertare alcuna battaglia mai, per la grandezza della Patria.
>
> Per la grandezza d'Italia e per la sua pace eterna, gloriosa, fattiva.[21]

All'adozione del "rito nuovo" il 20 dicembre 1921, corrisponde l'istituzione del PNF il 9 novembre precedente. L'uso funebre dell'Appello entra allora nei riti dei Fasci locali celebrati in presenza di autorità del partito.[22] Ancora nel marzo

[21] *Idem.*

[22] Orlando Danese: 'La commovente commemorazione a Carrara degli assassinati di Bergiola. I morti del Fascismo di Lunigiana rispondono all'Appello', *Il Popolo d'Italia*, 14 febbraio 1922: 3; Id.: 'Un'altra giornata di sangue a La Spezia', *Il Popolo d'Italia*, 21 febbraio 1922: 3. 'Un rito di pietà e di amore. I fascisti triestini commemorano i loro morti', *Il Popolo d'Italia*, 28 febbraio 1922: 4: "l'appello dei morti".

1922, il rito è compiuto nelle due forme,[23] ma presto le tecniche di lamento luttuoso si conformano alla sola formula dell'Appello. Infatti i resoconti diaristici dei funerali politici negli squadrismi locali, per esempio nel movimento veneto, indicano nel novembre 1921 l'uso del "funebre alalà", mentre nel maggio 1922 è praticato l'Appello dei caduti.[24]

Si eseguono raduni delle Camicie nere per la celebrazione in massa dell'"Appello dei martiri".[25] Nel maggio del 1922, in una delle descrizioni riportate sulle pagine de *Il Popolo d'Italia*, l'Appello è definito "rito fascista".[26] Nel periodo in cui l'*Alalà*, nella sua funzione funebre, cade in disuso nel fascismo nazionale, mentre continua a essere pronunciato in funzione esortativa, D'Annunzio critica l'appropriazione della sua formula da parte degli squadristi: "[…] i giovani [fascisti], che oggi" – dichiara nel giugno 1922 – "lo gridano anche sopra la violenza inutile e sopra il castigo ingiusto, sanno essi da quale prova fu riconsacrato la prima volta?".[27] Dieci anni dopo, il passaggio è ormai compiuto: nel lemma *Martiri fascisti* dell'*Enciclopedia Italiana* (1934), è l'"Appello dei caduti" a essere dichiarato il "rito nato dal martirologio fascista".[28]

In conclusione, la sostituzione della formula dannunziana dell'Alalà funebre, dalla fine dell'anno 1921, è da interpretare nel senso di un'emancipazione tanto da una letteratura patriottica legata alla guerra civile, al Natale di Sangue, quanto da un'esperienza squadrista che ci si avviava a rinnovare – nel dicembre 1922 con l'istituzione di una Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale – nella prospettiva ormai statale e di partito di governo del fascismo italiano. Almeno una considerazione generale può essere abbozzata. Essa riguarda il fatto che la nazionalizzazione del fascismo, avviata sotto il profilo di un partito politico,

[23] 'Imponente manifestazione fascista a Pisa. Oltre 4000 fascisti ricordano Tito Menichetti', *Il Popolo d'Italia*, 29 marzo 1922: 3.

[24] Raffaele Vicentini, *Il movimento fascista veneto attraverso il diario di uno squadrista*, Venezia: Soc. Ass. Stamperia Zanetti, 1935: 168, 221.

[25] 'La più grande manifestazione del Fascismo. Trentamila Camicie nere sfilano a Cremona davanti a Mussolini', *Il Popolo d'Italia*, 26 settembre 1922: 1; 'La grandiosa adunata fascista di Ancona. Diecimila Camicie nere celebrano il 62° anniversario della liberazione', *Il Popolo d'Italia*, 30 settembre 1922: 1.

[26] 'I grandiosi funerali del fascista assassinato a Quiliano', *Il Popolo d'Italia*, 5 maggio 1922: 6.

[27] Renato Simoni [intervista (ed.)]: *A colloquio …* [15 giugno 1922], *art. cit.*: 3, poi ne *Il libro ascetico* [1926] … *op.cit.*

[28] Arturo Marpicati [vice-segretario del PNF]: 'Martire. Martiri fascisti', in Treccani / G. Gentile (ed.), *Enciclopedia Italiana*, 22 (1934): 460.

si è presentata con le caratteristiche di una fascistizzazione del patrimonio nazionale, a un grado tale che invece che nazionalizzare elementi peculiari ai Fasci, quali la poesia di guerra dannunziana e fiumana, la quale costituisce uno dei modelli iniziali, il PNF li ha persi (nello specifico, questi elementi cadono in disuso nei funerali politici) o li ha marginalizzati riducendoli a formula di stile (l'*Alalà* esortativo), per acquisire e appropriarsi di componenti del patrimonio militare e civile patriottico (l'Appello del caduto) le quali, fino a quel momento, non appartenevano alla sua letteratura politico-funeraria. Questo studio consente peraltro di illustrare un coordinamento di tradizioni e retoriche parallele nella storia italiana confluite nel fascismo e il processo sincretistico che complessivamente caratterizza questo movimento ancora fino ai primi mesi del 1922 quando i due riti funebri coesistevano.

Figura 1: fotografia tratta da "Il Popolo d'Italia", 20 dicembre 1921: 3 (didascalia: In ginocchio alla tomba di Aldo Sette) (Fot. G. Arrigoni)

Figura 2: fotografia tratta da "Il Popolo d'Italia", 20 dicembre 1921: 3 (didascalia: "La squadra 'Oberdan'") (Fot. G. Arrigoni)

Bibliografie

Braccesi, L. (2006): *L'antichità aggredita: memoria del passato e poesia del nazionalismo*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Carducci G. (1889): *Rime nuove*. Bologna: Zanichelli.

Danese O. (1922): La commovente commemorazione a Carrara degli assassinati di Bergiola. I morti del Fascismo di Lunigiana rispondono all'Appello. *Il Popolo d'Italia*, 14 febbraio: 3.

Danese O. (1922): Un'altra giornata di sangue a La Spezia. *Il Popolo d'Italia*, 21 febbraio: 3.

D'Annunzio, G. (1908): *La Nave. Tragedia di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Fratelli Treves Editori.

D'Annunzio, G. (1926): *Il libro ascetico della giovane Italia*. Milano: L'olivetana.

Guasco A. (2014): L'uso bellico della Bibbia in Gabriele D'Annunzio. *Schweitzerische Zeitschrift fuer Religions und Kulturgeschichte* 108: 339–354.

Guerri G. B. (2010): Il poema satirico da cui partì il grido "Eja alalà". *Il Giornale*, 9 Maggio.

Lioy V. (1923): L'origine vera di "eja alalà", *La Patria*, 3 marzo.

Marpicati A. (1934): Martire. Martiri fascisti. In Treccani / G. Gentile (ed.), *Enciclopedia Italiana*, 22.

Partito Nazionale Fascista (ed.) (1940): *Dizionario di Politica*, vol. I. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
Pascoli G. (1905): *Poemi conviviali*. Bologna: Zanichelli.
Pesante F. (1937): L'atto di nascita di eja eja eja alalà. *Il Popolo del Friuli*, 21 dicembre.
Pindaro (2000): *Dithyramborum fragmenta*. S. Lavecchia (ed.), Roma: Edizioni dell'Ateneo.
Pinna Berchet F. (1920): I nostri morti. *La testa di Ferro. Libera voce dei Legionari di Fiume* 2 (8 febbraio): 1.
Renato S. (1922): A colloquio con D'Annunzio. *Corriere della Sera*, 15 giugno: 3.
Severino V. (2017): Reconfiguring Nationalism: the Roll Call of the Fallen Soldiers (1800-2001). *Journal of Religion in Europe* 10: 16–43.
Torsiello I. (ed.) (1921): *Gli ultimi giorni di Fiume dannunziana: cronache e documenti fiumiani*. Bologna: G. Oberosler.
Vicentini R. (1935): *Il movimento fascista veneto attraverso il diario di uno squadrista*. Venezia: Soc. Ass. Stamperia Zanetti.

Senza autore (indicati in ordine cronologico)

1917. [Didascalia in copertina]. *La Domenica del Corriere* 19, 42 (21–28 Ottobre).
1921. Dopo l'assassinio del fascista Setti. I funerali. *Il Popolo d'Italia*, 22 marzo: 2.
1921. Milano raccolta in atto di austera pietà attorno alle vittime. I funerali. *Il Popolo d'Italia*, 29 marzo: 3.
1921. Solenni onoranze al fascista assassinato a Ponte Moriano. *Il Popolo d'Italia*, 29 marzo: 3.
1921. I funerali di Italo Tedeschi. *Il Popolo d'Italia*, 10 agosto: 2.
1921. I solenni funerali dell'on. Coda a Genova. *Il Popolo d'Italia*, 4 settembre: 1.
1921. I funerali del fascista Somensi a Pescia e a Genova. *Il Popolo d'Italia*, 15 settembre: 2.
1921. Luigi Freddi. Ventimila fascisti s'inginocchiano e cinquecento gagliardetti s'inchinano davanti alle bare dei Martiri fascisti di Modena. *Il Popolo d'Italia*, 30 settembre: 1.
1921. Inaugurazione di un monumento a un fascista assassinato. *Il Popolo d'Italia*, 26 ottobre: 2.
1921. Milano tributa solenni onoranze funebri al fascista caduto alle porte di Roma. Il solenne e austero rito funebre. *Il Popolo d'Italia*, 15 novembre: 2.

1921. L'austero rito dei fascisti milanesi sulle tombe degli assassinati. *Il Popolo d'Italia*, 20 dicembre: 3.
1922. Un rito di pietà e di amore. I fascisti triestini commemorano i loro morti. *Il Popolo d'Italia*, 28 febbraio: 4.
1922. Imponente manifestazione fascista a Pisa. Oltre 4000 fascisti ricordano Tito Menichetti. *Il Popolo d'Italia*, 29 marzo.
1922. I grandiosi funerali del fascista assassinato a Quiliano. *Il Popolo d'Italia*, 5 maggio: 6.
1922. La più grande manifestazione del Fascismo. Trentamila Camicie nere sfilano a Cremona davanti a Mussolini. *Il Popolo d'Italia*, 26 settembre: 1.
1922. La grandiosa adunata fascista di Ancona. Diecimila Camicie nere celebrano il 62° anniversario della liberazione. *Il Popolo d'Italia*, 30 settembre: 1.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Dezső Kosztolányi, *Scarabocchi*

Armando Nuzzo
Università Cattolica Pázmány Péter
nuzzo.armando@btk.ppke.hu

Abstract

Between 1905 and 1936 Dezső Kosztolányi wrote continuously for Hungarian newspapers and weeklies: fiction columns, chronicles, short stories, poems, translations, reviews, brief notes on aesthetics, linguistics, and literature. Journalism must be understood in a completely original sense, inevitably since most of Kosztolányi's famous novels were also published as serial novels in magazines and newspapers. The short stories are in keeping with Kosztolányi's aesthetic belief that reality is more unlikely than fiction: "Life is unlikely. Life is bold". In the few lines of the newspaper columns, the language is necessarily clear, the rhythm calculated, the conception resolute. Outside Hungary a little anthology in French was published in the early 2000s, but thousands of these superb short "tales" are available only in Hungarian. Italian readers will find in this paper five pieces translated for the first time into Italian.

Tra il 1905 e il 1936 Dezső Kosztolányi scrisse con continuità per quotidiani e settimanali ungheresi. Oltre alle poesie e ai capitoli dei suoi romanzi, vi pubblicava quotidianamente elzeviri, cronache, novelle, racconti, 'bustine', traduzioni, recensioni, brevi note di estetica, linguistica, letteratura. Migliaia di scritti, quasi sempre brevi, talora brevissimi, estremamente varî nel genere e nei soggetti, a volte firmati con uno pseudonimo.[1] Tale varietà riflettono le

[1] Su Kosztolányi giornalista vd. A. Lengyel: 'Kosztolányi-dubiózák [Kosztolányi anonimo]', *Forrás* 11, 2006: 91–113; F. Kiss: *Kosztolányi, az újságíró* [*Kosztolányi giornalista*], *Irodalomtudomány Közlemények* 4, 1974: 436–453 (interessa più l'etica dell'opinionista, che non il prosatore); L. Németh: 'Egy elbeszélés–gyűjtemény elé [Premessa a una raccolta di novelle]' in: L. Németh: *Megmentett gondolatok* [*Pensieri salvati*], Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1975, 483–501 (consultato in forma elettronica: https://mek.oszk.hu/01000/01013/01013.pdf p. 81). Su giornalismo e letteratura nei primi decenni del XX secolo, con ampi riferimenti a Kosztolányi vd. L. Bengi: 'Az irodalom színterei [Gli spazi della letteratura]', *Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben* [*Interrelazioni e sistema tra letteratura e stampa nei primi decenni del XX secolo*], Budapest: Ráció Kiadó, 2016.

sottili distinzioni di genere utilizzate dai redattori del primo catalogo di questi scritti.[2] Numerose le testate che li hanno ospitati. Fra i quotidiani di larga diffusione spicca però il *Pesti Hírlap* (Gazzetta di Pest), cui l'autore collabora dal 1921 fino alla morte (1936), e che dal 1925 ha anche un supplemento culturale della domenica: *A Pesti Hírlap Vasárnapja* (La Domenica della Gazzetta di Pest). Tra i settimanali ricordiamo *A Hét* (La Settimana), fra le riviste letterarie la *Nyugat* (Occidente). Pubblicistica e giornalismo vanno intesi in senso del tutto originale, inevitabilmente: su riviste e quotidiani si forma infatti il Kosztolányi romanziere.[3]

I luoghi delle narrazioni non sono sempre topograficamente identificabili, ma lo spazio, quando esterno, è quello cittadino: marciapiede, mercato, negozio, fermata, ecc. Qui Kosztolányi capta un fatto o un oggetto, di quelli che raramente finiscono nella cronaca dei giornali. E che diventano subito altro dalla cronaca, poiché la realtà è più improbabile del realismo. Tanto che fatti o oggetti realmente esistiti possono apparire al lettore – specialmente cento anni dopo – come novella di pura finzione.[4] In una rubrica del *Pesti Hírlap* Kosztolányi ha scritto che "La vita non è verosimile […] La vita è audace" […] „Lo scrittore che veramente crea, ci mette le cose davanti e scompare dietro di esse. Non spiega niente. È efficace in quanto ciò che egli opera è espressivo. Assomiglia alla natura creante. Che non cavilla o chiacchiera. Semplicemente è. Un torrente non ha note in margine. Né il bosco ha un attributo che lo abbellisce. Il narrante autentico mostra le superfici e la profondità della vita sotto di esse. Sa tutto, ma tace. Anche l'uomo più intelligente narra come un bambino inconsapevole. La magia della narrazione dimora proprio nell'antitesi, in un'abile temperanza".[5]

[2] Zs. Arany (ed.): *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke. A Hét, Nyugat, Pesti Hírlap, A Pesti Hírlap Vasárnapja, Új Idők* [*Catalogo degli scritti di Dezső Kosztolányi pubblicati nei giornali e nelle riviste*], Budapest: Ráció Kiadó, 2008. Un primo catalogo del lascito, oggi in parte superato quello a cura di Gy. Sáfrán: *Kosztolányi Dezső hagyatéka. Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona hagyatéka. Hitel Dénes gyűjteménye (Ms 4612 – Ms 4649)* [*Lascito Dezső Kosztolányi. Lascito Ilona Harmos in Dezső Kosztolányi. Collezione Dénes Hitel. Ms 4612 – Ms 4649*], Budapest: MTAK, 1978.

[3] *Aranysárkány* [*L'aquilone dorato*] venne pubblicato tra il 1924 e il 1925 (il titolo era *Aranysárkány*) nelle prime pagine del *Pesti Hírlap* (sul taglio basso della prima, seconda e terza pagina, in genere), gli altri romanzi nella *Nyugat*. Vd. Zs. Arany: 'Kosztolányi Dezső írásai a Pesti Hírlapban [Scritti di Dezső Kosztolányi nel Pesti Hírlap]', *Nyelv- és Irodalomtudományi közlemények* 1–2, 2007: 77–92, p. 78.

[4] Vd. Zs. Arany: *Kosztolányi Dezső…, op.cit.*: 82–83.

[5] D. Kosztolányi: *Káté az írásról* [*Catechismo della scrittura*], pubblicato nel *Pesti Hírlap*, numero del 14 ottobre 1928, ripubblicato in D. Kosztolányi D.: *Nyelv és lélek* [*Lingua e spirito*], a cura di Pál Réz, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971: 455–457, da cui cito.

Il mendicante, un gatto, una stamberga, un pranzo sull'asfalto, una rotaia, una penna, un pupazzo di neve: l'ossessionante compassione per l'esistente di Kosztolányi suggerisce insospettati abissi, indica mete sconosciute, desta inattesi sorrisi. I micro-scritti non sono i prodromi o i figli dei romanzi di Kosztolányi, ne sono in vero la quintessenza. Nelle poche righe delle colonne del giornale la lingua è necessariamente netta, il ritmo calcolato, la concezione risoluta. Gli eccessi coloristici non intaccano l'etica per così dire 'pura' dell'osservatore-descrittore-narrante. La tendenza secessionista – accumulo di aggettivi, ridondanza, preziosa rarità di forme linguistiche – è una patina limitata a un breve periodo della prosa di Kosztolányi, che mai intacca la transizione di idee e immagini. Patina rimuovibile, con la dovuta cura, nella traduzione, che non è il restauro di un dipinto, di cui si cerca l'immagine fissata nel suo tempo.

Gli scritti sono stati raccolti e pubblicati prima in una serie di volumi curati da Gyula Illyés, negli anni Trenta, poi in una seconda serie di volumi negli anni Settanta, a cura di Pál Réz. Solo recentemente si è cercato di fare ordine, identificando i luoghi originali di pubblicazione nel catalogo sopra ricordato. Non esiste ancora un'edizione critica. Un rilevante contributo nella diffusione di questi scritti è rappresentato da un'antologia a cura di Maurice Regnaut e Péter Ádám, in cui sono stati presentati e tradotti una cinquantina di pezzi.[6] I cinque qui tradotti in italiano sono una prima offerta di un volume antologico in preparazione.[7] Ringrazio Péter Ádám, che mi ha accompagnato fin qui e mi accompagna nell'opera di comprensione e di traduzione dei testi; e László Bengi per avermi aiutato a fare i primi passi nel mondo di Kosztolányi pubblicista.

[6] D. Kosztolányi: *Cinéma muet avec battements de cœur*, Traduit du hongrois pas Maurice Regnaut en collaboration avec Péter Ádám, Paris: Éditions Cambourakis, 2013.

[7] Elenco qui il luogo della prima pubblicazione (sulla base di Zs. Arany (ed.): *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban…, op.cit.*: 1028, 2150, 2153, 2194, 2565) e l'edizione che ho utilizzato. *Il pranzo* in: *A Pesti Hírlap Vasárnapja*, 4 aprile 1926; *Pupazzo di neve* in: *Pesti Hírlap*, 13 febbraio 1935; *Sulla morte della mia stilografica* in: *Pesti Hírlap*, 13 ottobre 1935; *Un mendicante rigoroso* in: *Pesti Hírlap*, 3 dicembre 1922, per tutti l'edizione utilizzata è la seguente: *Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei* [*Opera postuma di Dezső Kosztolányi*], vol. VI, a cura di Gy. Illyés: *Ember és világ* [*Uomo e mondo*], Budapest: Nyugat Kiadó, [1942]: 37–40 (*Un mendicante rigoroso*); 130–131 (*Il pranzo*); 273–275 (*Pupazzo di neve*); 288–291 (*Sulla morte della mia stilografica*). *Il pranzo più lungo del mondo* in: *Pesti Hírlap*, 3 marzo 1935, edizione utilizzata: D. Kosztolányi: *Próza* [*Prosa*], Budapest: Révai, 1937: 113.

Un mendicante rigoroso

Mendicanti per strada.

Uno ha dieci milioni, l'altro solo due milioni, il terzo non ha nemmeno un milione. L'uno è fiero di essere mendicante, l'altro si vergogna di essere mendicante. Però sono tutti mendicanti. Sono accomodanti, bonari, umili. Insomma, sono mendicanti.

Io invece mi ricordo di un mendicante che una volta, in tempo di pace, girava tra noi a testa alta, nelle nuvole di fumo dei caffè letterari. A confronto con l'umanità di oggi lo definirei un vero Catone, che merita di essere ritratto per essere salvato dall'oblio.

Lo riconoscevo facilmente, perché non era mai rasato. Ma non come un qualsiasi mortale. C'è chi ha la barba di due o di dieci giorni. Lui portava sempre una barba di cinque giorni: una barba di cinque giorni ieri e una barba di cinque giorni domani. Come gli riuscisse non lo so. È uno di quei misteri che destava il mio interesse nei suoi confronti.

Portava occhiali spessi – l'unica cosa di valore che indossava –, e un cappello d'artista di larga falda raccattato nella spazzatura, che non metteva mai in testa, ma teneva in mano, estate e inverno. È impossibile ritrarne fedelmente il vestito, la camicia, i polsini, poiché non esiste inchiostro sufficientemente nero. So solo che quando una volta lo presentai a un regista teatrale che stava allestendo *I bassifondi* di Gorkij, questi arrossito ammise di non essere un seguace del naturalismo.

Ad ogni modo ha vissuto per anni negli ospizi notturni e tra l'altro veniva a mendicare nei caffè, ai cosiddetti "tavoli degli artisti". Non si rivolgeva mai ad estranei. Era invece affezionato alle sue vecchie conoscenze. Per lui mendicare era una questione di confidenza.

Si fermava regolarmente davanti al mio tavolo, magro, con la schiena diritta mi fissava con sguardo rigoroso e attendeva con pazienza che finissi di leggere il giornale o di bere il caffè. A quel punto, con tono deciso e perentorio diceva a bassa voce:

– Ottantacinque.

Questo non voleva dire, come crede il lettore del dopoguerra, che in un momento di difficoltà avesse bisogno di ottantacinquemila o ottantacinque corone. A quel tempo i mendicanti erano più ricchi. Chiedevano soltanto ottantacinque centesimi.

La prima volta gli detti con cortesia una corona. Senza dire una parola la mise nella tasca del gilet, mentre dall'altra tasca tirò fuori quindici centesimi. Mi

dette il resto, come un cameriere. Poi, senza ringraziare né salutare, si allontanò. Questo era il suo metodo, cui teneva rigidamente.

Sulla base di un'aliquota ignota, rimasta per sempre segreta, stabiliva con giustizia una tassa per ciascuno di noi, lui, capo di stato della povertà, e noi dovevamo pagare quello che gli spettava. L'elemosina però non l'ha mai accettata.

Conversare con lui era impossibile. Non rispondeva ad alcuna domanda. Ho saputo da altri che prima di diventare mendicante aveva scritto libri, parlava molte lingue. Certi periodi veniva più frequentemente, e avvertendo forse egli stesso la ripetitività della sua richiesta, diceva:

– Sechsundsechzig.

Fossero le tre e mezzo all'alba, le sette e un quarto di mattina o le tre del pomeriggio, sempre uguale compariva al caffè, esaltato, sporco, con lo sguardo infervorato.

– Trente-trois.

Contava, sommava, sottraeva, pagava. Prezzi fissi. Servizio rapido. Una vecchia e affidabile ditta con anche un certo distacco negli affari. L'uso alternato delle lingue straniere era l'unica confidenza che si permetteva, segnalando che si rivolgeva a parenti spirituali, facendo prendere atto a noi – e forse anche a se stesso – chi fosse stato un tempo.

Una volta rientravo lentamente a casa, all'alba incipiente. Lo incontrai in una strada deserta di Buda.

– Twenty-two.

Ormai chiedeva solo ventidue centesimi. Probabilmente tenendo conto di un buon tenore di vita aveva abbassato la tassa dei sudditi. Erano quelli tempi meravigliosi. Gli chiesi cortesemente di spiegarmi quale politica finanziaria seguisse attualmente, ma anche quella volta non si mostrò desideroso di spiegare più dettagliatamente. Alla fine, d'improvviso gli chiesi:

– Lei è uno scrittore?

Mi fissò senza parlare. Poi con voce roca, dal profondo della gola, che fino a ora aveva mormorato solo numeri, le corde vocali arrugginite per l'alcol e per il fumo di sigaretta.

– Sì, lo sono – disse, e dopo aver riflettuto aggiunse: – lo sono stato.

Per un po' ho messo da parte le sue spettanze, ma ormai sono anni che non si fa più vivo. Quale anno di guerra, quale mese di rivoluzione, quale spagnola lo ha fatto fuori? Se non vive, ha vinto. Non terrebbe il ritmo. Infatti, oggi nemmeno i nababbi sono così cavalieri. Certo, questo mondo non fa per lui.

3 dicembre 1922

Il pranzo

A mezzogiorno, all'uscita del traforo a Buda un uomo pranza.

Non ha il pranzo in mano, né sulle ginocchia, né nel piatto, ma sul marciapiede, sulla nuda terra. Qualcuno che lo aveva nel portapranzo deve averlo rovesciato e abbandonato. L'uomo uscito dal traforo, invece, aveva visto all'improvviso il pranzo senza proprietario che, pensò, doveva essere stato depositato da una fata caritatevole. Si era chinato, aveva tirato fuori il coltellino e con la lama portava alla bocca un pezzettino alla volta.

Crema di farina e cavoli con un pezzetto di vitello e spaghettini con ricotta. Purtroppo non c'era il pane. Ma il pranzo era caduto così fortunosamente, che le due portate si erano mescolate solo un poco, formavano come due mucchietti separati e non si erano per nulla infangate sulla strada, che fungeva da tavolo non apparecchiato, a far da piatto naturale ci pensava lo strato inferiore del cavolo. Non era ripugnante, strano piuttosto, infinitamente strano. Sui lunghi filamenti di cavolo riluceva il grasso, la carne di vitello solleticava l'olfatto, gli spaghettini con ricotta fumavano ancora. Era chiaro che molti dei passanti ne erano attratti, mancava però in loro il coraggio e la sincerità di seguire l'istinto, di accovacciarsi e abbuffarsi.

I passanti si fermarono. Avevano fame e li aspettava a casa la minestra fumante, ma guardavano la scena stupiti. Nulla è più meraviglioso che contemplare un uomo che mangia. Mentre muove la bocca, la mandibola, le ossa della fronte, mentre mastica e gli scorre la saliva in bocca anche noi diventiamo parte della gioia quotidiana e sempre interessante del pasto, e nell'animo ne siamo sazi. L'uomo non aveva fretta. Con il coltellino sollevava lentamente mucchietti di cibo, li portava con prudenza verso la luce, li esaminava, nel caso fossero sporchi, e celando ogni cupidigia, li consumava con altrettanta lentezza e prudenza. Quando per terra era rimasto solo uno strato sporco di cavoli, si alzò, pulì il coltellino con un fazzoletto e si avviò attraverso il traforo verso il ponte.

Gli osservatori non si dispersero immediatamente. Guardavano meravigliati il luogo del pranzo raffreddato, la macchia umida. Un signore lo rimestò con il suo bastone, ma disse che ormai era incommestibile. Poi presero a discutere sulle ragioni che avevano potuto condurre l'uomo ad agire così. Poiché nessuno di loro gli aveva parlato, si formarono diverse teorie e punti di vista. Ma l'opinione generale fu che il pranzo doveva essere stato ottimo, in particolare il cavolo, quel cavolo che riluceva per il grasso e che non smettevano di lodare. Alcuni

all'atto di andar via sbirciarono indietro. Sorridevano, scuotevano il capo, come desiderassero il pranzo, erano un po' invidiosi di chi lo aveva consumato e un po', ma solo un poco, erano anche offesi che non gliene avesse offerto.

Certo, alcune persone non hanno proprio alcuna idea del galateo.

4 aprile 1926

Pupazzo di neve

La mattina, uscito in strada, c'è un pupazzo di neve sul ciglio del marciapiede. Ieri non c'era. È nato questa notte, quando il gonfio piumino d'oca delle nuvole è scoppiato e tutto è diventato bianco.

Mi guarda fissamente con la sua faccia goffa, ha in testa un berretto storto fatto con la busta di carta, stringe i suoi piccoli occhi neri: due pezzi di carbone. Ha anche i baffi, neri, fatti col carbone. Dalla bocca pende approssimata una pipa, un legnetto da ardere. Accanto, il suo cane di neve. Un cane bianco, con gli occhi neri e il naso nero.

Il pupazzo di neve porta un saluto da lontano, dagli atavici tempi dell'infanzia, da quelle mattine innevate, in cui mi destavo all'improvviso e con stupore innocente e paura in fondo all'animo mi accorgevo di quell'idolo, fuori, bizzarro e gioviale. Chi ha dato alla luce l'uomo? Mistero. E chi ha dato alla luce il pupazzo di neve? Mistero ancora più grande.

Guardo il pupazzo di neve, che probabilmente è stato impastato dai vicini, giovani carbonai, con la neve appiccicosa, per divertimento e tra grandi risate, imprimendovi tutta la sfrenatezza pagana, l'irriverenza giocosa della gioventù. Si vede però che deve la sua vita al buon umore e non a un ordine o alla costrizione. Autentico capolavoro. Avrei voglia di mettermici davanti e spiegare a un nutrito manipolo di ascoltatori l'istinto e l'ispirazione che raccoglie. Con una bacchetta in mano ne mostrerei le proporzioni, come è uso nelle lezioni di storia dell'arte, l'enorme addome, le spalle rotonde, il torace tisico, il nasino all'insù, gli occhi storti, poi l'idea precisa dell'artista e la sua realizzazione coraggiosamente arrabattata, che fa l'effetto della scultura africana, anzi è maestosa come il Buddha dei giapponesi. Temo però che la mia lezione durerebbe fino a primavera, sbucherebbe il sole e il capolavoro spiegato si scioglierebbe.

E quanto disinteressato l'artista che non nel marmo di Carrara o nella pietra plasma le sue creazioni, bensì nella neve! A chi assomiglia? Solo al poeta che scrive nella sabbia, al pittore che disegna sulla mano, al predicatore che grida nel deserto, all'attore che recita soltanto per sé nella sua stanza.

Torno a casa la sera, al tramonto. Nella semioscurità mi accosto a tentoni al pupazzo di neve, ma ne trovo soltanto l'irriconoscibile cadavere. Giace a terra come la vittima di un terribile omicidio. I due occhi, i due pezzi di carbone sono stati rubati, perché oggigiorno se non stiamo attenti ci tolgono anche gli occhi per piangere, gli hanno portato via anche i baffi di carbone, la busta di carta sulla testa e il legnetto da pipa, evidentemente qualcuno ne aveva bisogno per accendere nella fredda notte un focherello su cui cuocere una magra minestra. Il suo cane, senza occhi, giace morto accanto lui.

Viviamo tempi difficili. Ho letto una statistica in cui si dice che l'aumento dei decessi è in relazione con la diffusa povertà, e che la vita dell'uomo si è accorciata. Anche quella del pupazzo di neve. Nei tempi antichi questi nostri lontani parenti vivevano fino alla fine il loro tempo, almeno fino a marzo, e morivano decrepiti, con gli occhi liquefatti, sudati, per un colpo di sole il primo giorno di caldo. Oggi la fervente miseria li fa fuori già da neonati, li dissolve completamente. A quanto pare, nel 1935 non vale la pena di nascere nemmeno come pupazzo di neve.

13 febbraio 1935

Sulla morte della mia stilografica

La comprai un giorno di agosto, ancora in tempo di pace, esattamente trentuno anni fa.

Ricordo, portavo allora un vestito estivo bianco, una cravatta color ruggine e mentre andavo a casa al tramonto, la mia ombra indistinta fluttuava sull'asfalto dinanzi a me nel vapore violaceo. Nella mia tasca stava la nuova stilografica, nella scatola di cartone, avvolta nell'ovatta come un neonato in culla.

Appena arrivato a casa, la scartai, la adagiai bene tra il pollice e l'indice della mano destra, sul callo, unica decorazione, memento e difetto corporeo della mia professione. Facemmo conoscenza. Tracciavo linee, scarabocchiai più volte di seguito il mio nome, quelle tredici lettere, il cui numero sfortunato mi ha caratterizzato, di fronte a me stesso e agli altri, e mi ha portato fortuna dalla nascita. Fu come una semplice presentazione. La penna stilografica prese atto

del mio nome e disegnò docile il simbolo della mia persona, con lettere sottili e al tempo stesso raffinate. Mi abituavo alla penna e la penna si abituava a me. Erano momenti felici. Fu allora che stringemmo amicizia.

Presto dovetti ammettere che nessuna fabbrica aveva mai fabbricato una stilografica così in armonia con il mio carattere, con il ritmo del mio cuore, con il mio respiro. Nel cassetto tenevo sempre una buona dozzina di stilografiche, nel timore che se mi fossi stancato con l'una potessi prenderne un'altra e, come con una coppia di cavalli riposati, giungere a destinazione. Ma delle altre oramai non mi occupavo più. Usavo sempre lei. Con lei ho scritto cinque romanzi, centinaia di poesie, racconti, articoli e migliaia di lettere, e sempre lei prendevo in mano quando un premuroso lettore mi chiedeva un autografo o quando il meno premuroso postino portava una lettera di ingiunzione. Eravamo talmente uno, che non sapevamo più chi lavorasse, se lei o io.

Una notte d'inverno – sarà stato dieci anni fa – mi accorsi che il lavoro non andava. Mi alzai, passeggiai avanti e indietro davanti alla scrivania, misurai il polso, la temperatura, credevo di avere la febbre. Scoprii che il malato non ero io, ma la stilografica. Deragliava, si impuntava nel foglio, agitata come non mai. Il giorno dopo la portai da uno specialista. La pose sul tavolo dinanzi a sé, agli intensi raggi di una lampada elettrica, poi, con l'audacia con cui i chirurgi senza esitazione aprono il nostro corpo, ne smontò l'apparato circolatorio, svitò la pompetta di gomma, che come un cuore pompa l'inchiostro in tutto il suo organismo, aggiustò ancora qualcosa qui e là e con un sorriso me la porse. Mi tranquillizzò, tutto a posto. In seguito, dovette sostituire ancora un paio di volte il pennino, poiché l'iridio si era logorato. Si raccomandò molto che da quel momento in poi la risparmiassi un poco, la tenessi da conto e, visto che la povera non riposa quasi mai, di sciacquarla una volta a settimana con acqua tiepida.

– È uno strumento eccellente – mi rassicurò – seppellirà la più vecchia delle stilografiche.

La malattia seria è cominciata quest'anno. Un giorno improvvisamente ha cominciato a lacrimare. Stavo giusto scrivendo una storia allegra, ma la stilografica, come i vecchi divenuti invalidi precocemente e che piangono senza alcuna ragione, disprezzando il mio umore, lasciò cadere una grossa lacrima sul foglio, poi ancora un'altra. A quel punto mi spaventai. Un indebolimento dovuto alla vecchiaia? Per qualche settimana sperai fosse così. Non molto tempo dopo, mentre scrivevo una poesia la udii emettere una serie di sospetti e subdoli rumori, scricchiolare, sospirare e tossire dal profondo dei polmoni catarrosi.

Salii immediatamente in macchina e filai dallo specialista. Mi accolse ossequioso in camice bianco. La esaminò con la lente di ingrandimento, a lungo, in

silenzio. Nel frattempo tentavo di spiegargli che evidentemente si trattava di una cosa insignificante, catarro o raffreddore. La custodia era infatti ancora intatta, poco consumata e anche il cappuccio era appena scheggiato, e solo su un lato. Lui però taceva. E nemmeno sorrideva. Mi guardò come ai parenti preoccupati guarda il primario che a un novantenne ha diagnosticato arteriosclerosi, scompenso delle valvole cardiache e polmonite doppia. Mi chiese con tristezza e compassione, ma anche con certa severità, non senza ironia maliziosa e petulante, quando l'avessi acquistata.

– Ah, certo – scosse il capo –, certo. Prego –. E me la restituì.

Ci lavorai ancora tre giorni. A un certo punto, mentre la incitavo a un lungo trattato, emise un rantolo e cominciò a vomitare davanti ai miei occhi sangue d'inchiostro verde, lo vomitò tutto, fece ancora un clic e fu la fine. La guardai concitato. Era una macchina, ma era anche un'anima sensibile, era un'operaia dell'intelletto. Le ho reso gli ultimi onori, l'ho avvolta nel mio manoscritto, come in un sudario, l'ho riposta nella scatola di cartone in cui a suo tempo l'avevo portata a casa e ho ordinato alla cameriera che il mattino dopo la consegnasse con garbo al netturbino.

Ora non c'è più.

Ma ogni volta che scrivo penso a lei. Sono rispuntate le penne di scorta, che da tempo giacevano inoperose e che d'ora in poi mi serviranno per lavori più lunghi. Anche queste si adattano alle mie dita, si adoperano per compiere il loro dovere. Arano alacremente la carta. Talvolta, in rari e fortunati momenti, voliamo insieme in estasi. Eppure, non c'è giorno in cui non mi torni in mente la vecchia stilografica: deposta nella sua scatola che le fa da bara, giace da qualche parte nella discarica. In questi attimi le penne che le sono subentrate si arrestano improvvisamente nel mezzo della frase. Stazionano, come i treni che commemorano un celebre defunto e nell'anniversario della sua morte in tutto il paese si fermano tutti allo stesso minuto, non importa dove si trovino: nei pressi di un casolare sonnolento, vicino a un bosco o a un porcile, fra i muri delle metropoli assordanti, per ricordarci con il loro silenzio e la loro immobilità la persona scomparsa.

Sarà così per un po' di tempo. Più tardi certamente dimenticherò anche lei, come tante altre cose a questo mondo.

13 ottobre 1935

Il pranzo più lungo del mondo

Il ragazzo, che pedalava dietro la carrozza del tram, non si sa come, ha perso l'equilibrio, si è capovolto e il tram ha trascinato lui e la bicicletta per un tratto di strada. Per fortuna, a parte il grande spavento, non è successo niente di grave. O meglio: si sono rotte le stoviglie in cui portava da mangiare a qualcuno. Il pranzo, schizzato fra le due rotaie, sgocciolando si è sparso lungo la strada. Giunti rapidamente sul luogo per esaminare l'incidente, gli uomini della scientifica hanno notato una lunga e sottile striscia rossa, la traccia della zuppa di pomodoro, poi una linea verde ancora più lunga, la traccia della crema di spinaci, infine una striscia gialla intermittente, la traccia punteggiata del *kaiserschmarrn*. Gli inquirenti vi si orientano come su una mappa militare rosso–verde–gialla. Quel che poco fa era ancora un fenomeno temporale, si trasformava ora in spazialità. Il pranzo è stato misurato. Era lungo trentaquattro metri e mezzo circa. I membri della commissione, loro che avevano fatto tanti lunghi pranzi, stabilirono con stupore che non avevano mai visto un pranzo così lungo.

1937

CRITICA

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Conscience noire et anticoloniale dans l'oeuvre littéraire de Léon-Gontran Damas

Frano Vrančić
Université de Zadar
fvrancic@unizd.hr

Abstract

This study thematises a surge of Black identity and anti-colonial consciousness in the literary work of one of the founding fathers of the Afro-Caribbean letters, Léon-Gontran Damas (1912–1978), whose works are still much less known than those of the poet-president, Senghor or the poet-mayor of Fort-de-France, Aimé Césaire. Starting from the very first cry of Black revolt against the French presence in the colonies (*Pigments*, 1937), we will try to explain the originality of this multi-form writer whose positions against the assimilationist policies of the Third Republic and the harmful consequences of the colonial enterprise are more virulent than those which can be read in Césairo-Senghorian poetry.

SUR LA TERRE DES PARIAS
un premier homme vint
sur la Terre des Parias
un second homme vint
sur la Terre des Parias
un troisième homme vint
Depuis
Trois Fleuves
trois fleuves coulent
trois fleuves coulent dans mes veines.
Damas (2011 : 11)

Figure phare des études postcoloniales, conférencier dans les universités les plus renommés des USA, l'un des pères fondateurs de la Négritude et de l'Antillanité, chantre de la guyanité, Léon-Gontran Damas était presque tombé dans

l'oubli malgré le récent regain d'intérêt pour ses ouvrages en Métropole. Plusieurs questions se posent donc d'emblée : comment se fait-il que le nombre d'études consacrées à l'oeuvre césairo-senghorienne dépasse largement celui du plus noir des trois mousquetaires de la Négritude ? Que sait-on vraiment de Damas ? Quelles étaient ses idées politico-religieuses ? Quelle est son influence sur ses frères d'armes Senghor et Césaire ? Pourquoi est-ce que sa poésie et ses écrits anticolonialistes continuent à choquer les nostalgiques des empires coloniaux ? Quel était son rôle dans la genèse de la Négritude, mouvement qui a permis aux Noirs du monde entier d'entrer sur la grande scène de l'histoire ? Autrement dit, notre travail cherche à expliquer les raisons de cet oubli et de rendre ainsi à Damas ce qui est à Damas, non seulement pour son extraordinaire travail littéraire, mais aussi et surtout pour son apport à la lutte pour la liberté des peuples de couleur à travers le monde. Qui plus est, la montée en puissance des attaques racistes et discriminatoires, de toutes sortes et de toutes natures, aussi bien que l'extrémisation du discours de nombreux hommes politiques occidentaux font que l'oeuvre littéraire du patriarche des lettres antillo-guyanaises n'a jamais été autant d'actualité puisque elle constitue toujours un rempart contre la résurrection de la pensée coloniale européenne et de ses dérives impérialistes. Après tout, son antiracisme foncier nous convie à résister farouchement à une logique de bouc-émissarisation des minorités dans les sociétés multiculturelles, notamment dans les pays anciennement colonisateurs et esclavagistes où les adeptes de l'exploitation de l'homme par l'homme occupent le devant de la scène médiatique et dont les discours haineux à l'encontre des classes socialement défavorisés portent une grave atteinte au vivre-ensemble. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet il nous faut expliciter le contexte historique, culturel et social dans lequel Damas a baigné et l'impact que celui-ci avait sur sa fierté d'appartenir à la race « des damnés de la terre », pour reprendre la très belle formule de Jacques Roumain de son « Nouveau sermon nègre » (Roumain 2003 : 69) et le titre éponyme du dernier essai fanonien.

1 Damas, pionnier de la négritude

Née dans les années 1930, la Négritude est un courant littéraire et politique qui rassemble des écrivains noirs francophones pour revendiquer l'identité noire et la culture négro-africaine. Ce mouvement de libération des chaînes mentales dans lesquelles étaient enfermées les Noirs à cause de l'esclavage et

de la colonisation prend son départ du procès fait au roman *Batouala* (1921) du premier Goncourt noir René Maran, de la découverte de l'art nègre (Apollinaire, Cendrars, Picasso), du jazz ainsi que des auteurs de la Négro-Renaissance de New York avec lesquels des jeunes intellectuels colonisés venus faire leurs études supérieures en France partageaient une même ascendance commune et le même désir d'en finir une bonne fois pour toute avec la domination civique, politique et littéraire de la classe possédante blanche. La Négritude reste au même titre tributaire des enseignements ethnologiques sur le monde noir du célèbre ethnologue allemand Leo Frobenius et de son homologue français Maurice Delafosse mais aussi des retombées du premier conflit mondial et du brassage d'idées que suscitent en Europe l'avenèment du dadaïsme, du surréalisme, du communisme et du nazi-fascisme. Les étudiants de couleur, réunis autour de Damas, Césaire et Senghor, se découvrent alors deux causes communes : en l'occurrence le refus de la discrimination des indigènes et la dénonciation de la politique d'assimilation. Ressortissants coloniaux, ils connaissent de première main toute la nocivité de l'ethnocentrisme occidental, indissociablement lié à la hiérarchisation des races et à la toute puissance des intérêts économiques des pays exploitateurs. Tout en refusant d'être de simples consommateurs de la civilisation européenne, le trio fondateur de la Négritude s'élèvera contre le racisme inhérent à la doxa coloniale, mais aussi contre les valeurs du capitalisme débridé qui ont cautionné la traite atlantique et la colonisation. Comme l'a dit très justement Buata Malela, « l'assimilation est négative pour le Nègre car elle conduit à la violence. En imitant le Blanc, le Nègre assimilé s'attire le mépris du Blanc qui préfère le modèle à la copie. Le Nègre, ne saisissant pas la cause du mépris, se met à son tour à haïr le modèle. C'est ainsi que le Nègre et Blanc entrent alors en conflit » (Malela 2008 : 129). Cela sera notamment le cas de L.-G. Damas puisque le jeune étudiant nécessiteux doit faire face au racisme décomplexé dès son arrivée en Île-de-France en 1928. C'est à Meaux qu'il s'érige pour la première fois en défenseur de sa race opprimée car, à la question que lui posait le Principal de l'établissement, à savoir si Damas était le fils d'un bagnard, celui-ci lui répondait que si cela était le cas, il ne serait pas Noir, mais aussi blanc qu'un Français de souche. Cette expérience traumatisante le hantera tout au long de son séjour parisien et se reproduira à l'École des langues orientales, qu'il abandonne à son tour à cause des propos racistes de ses professeurs. En vivant dans une société puissamment hiérarchisée et inégalitaire, le jeune Cayennais se rend mieux compte de la négation de l'histoire des peuples noires, ce qui le pousse à la résistance contre le modèle assimilationniste français, symbole d'acculturation des populations ultramarines de

l'empire. Nullement surprenant donc si Damas fréquente les cercles littéraires parisiens, notamment celui des surréalistes (Desnos, Soupault, Breton, Aragon) et de la secrétaire de *La Revue du Monde Noir* – Paulette Nardal. La revue de la grande oubliée de la négritude avait pour but non seulement de défendre et d'illustrer les valeurs de la civilisation africaine face à la fascisation galopante et les discours racialisants d'une frange de la population française, mais aussi de donner aux élites intellectuelles noires un organe officiel où ils peuvent faire publier leurs oeuvres littéraires et artistiques en toute sérénité, sans peur d'être caricaturé ou traité de sectaires par les adeptes de l'ordre colonial. Parmi ses collaborateurs on trouve les hommes de plume afro-américains de la génération de Harlem (MacKay, Hughes, Brown, Locke), dont les ouvrages les plus connus vont durablement marquer les premières générations d'écrivains négro-africains. Néanmoins, cette revue d'inspiration bourgeoise cesse de paraître après son sixième numéro, ce qui pousse Damas à chercher d'autres voies pour exprimer son malaise existentiel. Et il les trouve temporairement dans *Légitime défense*, une revue de tendance marxisante dont la grande idée a été de dire qu'il fallait abandonner l'imitation servile des littératures occidentales au profit d'une littérature des Antilles où les Noirs pourraient assumer pleinement leur identité africaine. Outre cela, le socialisme scientifique lui paraît comme un moyen puissant dans son combat contre le colonialisme et le racisme, comme il espère que l'armée du prolétariat, une fois arrivée aux affaires, abolira les frontières des classes et et des races. Et lorsqu'en mars 1935 paraît le premier et le dernier numéro de *L'Etudiant noir*, organe des étudiants antillais dont Damas était le secrétaire de rédaction et dont le but était la fin du système clanique parmi les étudiants de couleur, la négritude apparaît au grand jour avec la parution d'un texte césairien *Nègreries: Jeunesse noire et assimilation*. À cet égard Césaire précise qu'« il ne faut pas oublier que le mot négritude a d'abord été une riposte. Comme le mot 'nègre' nous était jeté comme une injure, nous en avons ramassé et nous en avons fait une parure » (Alliot 2010 : 40). Au cours de leurs interminables discussions Damas, Césaire et Senghor se fixent alors un double objectif, à savoir la libération de l'homme de couleur par une lente descente aux enfers de l'oppression raciale afin de retrouver la fierté d'être noir et restaurer sa dignité humaine, ainsi que la lutte pour libération des Noirs et par extension de tous les peuples dominés du joug colonial. Il n'empêche que leur vision de la négritude n'était pas carcérale car, en suivant l'exemple de Hegel et de Gide, Damas et ses frères de combat cherchent toujours davantage à approfondir la connaissance du particulier afin d'atteindre l'universel. Puisque, souligne Senghor, « malgré la passion des débuts, il n'a pas été question, chez

nous, de s'isoler des autres civilisations, de les ignorer, de les haïr ou mépriser, mais plutôt, en symbiose avec elles, d'aider à la construction d'un humanisme qui fût authentiquement parce que totalement humain. Totalement humain parce que formé de tous les apports de tous les peuples de la planète Terre » (Senghor 1967 : 4). Et si la négritude devait conduire à la décolonisation et à une meilleure compréhension des civilisations différentes, c'est que les pères négritudiens, imprégnés des grands principes droitlhommistes, ont réussi à retenir le meilleur de la civilisation occidentale et à se pénétrer de son rationalisme grâce à la recherche ethnographique et psychanalytique (Freud), qui, rappelons-le, était très en vogue à cette époque. S'y ajoute la pratique du surréalisme, dont Damas se fait surtout le champion, qui paraît aux jeunes auteurs en colère comme le plus puissant frein contre les ravages de l'assimilation coloniale et dont l'écriture automatique représente à leurs yeux le moyen le plus puissant de libération des carcans de pensée unique occidentale et de désaliénation de l'esprit. Cela dit, l'esthétique surréaliste leur permet de revendiquer une liberté totale ainsi que la mise au jour du subconscient le plus refoulé, « eux qui rêvaient de tout détruire et de tout recommencer » (Ombga 2004 : 211). Plus influencé que ses confrères par la mise en accusation de la société bourgeoise des surréalistes, le rôle de Damas dans la paternité de la Négritude a donc été décisif bien que l'auteur franco-guyanais tienne à préciser qu'il « s'agit d'une question dont nous ne nous sommes jamais préoccupés. Nous ne nous sommes jamais demandés qui était le père ou la mère de qui ou de quoi et encore moins n'avons jamais essayé de définir la véritable fonction de chacun » et qu'au sein de cette triple paternité « il y avait le rôle du Père, celui du Fils et le mien avait été celui du Saint-Esprit » (Racine 1983 : 194). Même si Césaire revendique la paternité du concept de la négritude et si Senghor l'a élaboré comme idéologie, en particulier après la sortie de la préface sartrienne *Orphée noir* de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) du poète sénégalais, notons cependant qu'en dépit de son souhait de rester « en marge des théories » (Damas 2018 : 60) Damas a été le premier à avoir illustré ce concept dans sa poésie (*Pigments*, 1937) et que la publication de son premier recueil et de son essai incendiaire *Retour de Guyane* (1938) marquent l'avènement des littératures noires d'expression française. En attestent plusieurs pièces senghoriennes *(Chants d'ombre, Hosties noires)* aussi bien que l'idée du retour et les nombreux sujets empruntés par Césaire dans son long poème surréaliste *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) devenu l'hymne de la diaspora noire au pic des guerres coloniales (1945–1962). Enfin et surtout, *Pigments* et *Retour de Guyane* seront interdits et saisis pour atteinte à la sûreté de la République

après l'échec du Front populaire en 1938, une décision stratégique des autorités coloniales qui veulent exploiter au maximum toutes les richesses naturelles et humaines de la France d'Outre-mer pour mieux financer l'effort de guerre de la Mère-patrie. L'exemple le plus parlant de la subversion du langage damassien et de son appel à la lutte révolutionnaire est incontestablement son poème « Et Caetera » *(Pigments)* où l'écrivain guyanais demande aux tirailleurs sénégalais « de taire le besoin qu'ils ressentent de souiller à nouveau les bords antiques du Rhin » et « de commencer par envahir le Sénégal » (Damas 2018 : 80). D'ailleurs, cette exhortation, en totale opposition avec les positions de Senghor glorifiant le sacrifice des Africains morts pour la République dans *Hosties noires* (« Au Guélowâr », « Au Gouverneur Eboué »), n'est pas resté sans suite en Côte d'Ivoire à la veille de la guerre, pays où la traduction de *Pigments* en baoulé avait un plus grand retentissement qu'en France hexagonale, lorsque les Ivoiriens refusaient d'être enrôlés dans l'armée française comme chair à canon.

2 La prise de conscience noire dans la poésie damassienne

Tous les commentateurs s'accordent à dire que *Pigments* est son livre de poésie le plus connu dont la parution a attiré beaucoup d'attention auprès du public lettré grâce à la nouveauté des sujets développés. Encore que Damas n'y fait pas un exposé théorique et n'emploie pas le terme « négritude », le titre même du premier manifeste de cette poésie révolutionnaire en dit long sur l'importance de la place qu'occupe le thème de l'identité dans son esprit. Cependant, nous prévient le biographe du poète Daniel Racine, « ce qui ressort de l'ensemble de ce recueil, c'est l'attitude révoltée d'un jeune contestataire noir qui découvre son identité après s'être demandé qui il est et ce qu'on voudrait qu'il fût » (Racine 1983 : 58). Outre cette quête dramatique des origines, les poèmes de *Pigments* nous parlent des effets néfastes du colonialisme sur le psyché des peuples dominés. De ce fait, tout au long des vers les lecteurs assistent à une confrontation de deux univers antagonistes, celui du monde occidental et de son antipode antillo-guyanais, de l'Occident et de l'Afrique, des békés et des colonisés, du maître et de son esclave, du « je » et des « ils ». Cet avis est partagé par la grande pionnière des études africaines Lilyan Kesteloot qui stipule que la poésie damassienne naît du sentiment racial et du rejet de « tout ce que l'Europe lui avait fait ingurgiter de force, à lui et à ces ancêtres » (Kesteloot 2004 : 113). Le poème liminaire du recueil (« Ils sont venus ce soir ») est très révélateur

à cet égard, car l'auteur y décrit remarquablement bien toute inhumanité des esclavagistes et de leur razzias, lesquelles ont entraîné la mort et la zombification des centaines de milliers de Noirs dans le Nouveau Monde. D'origine guyanaise, Damas est parfaitement dans son rôle lorsqu'il dénonce les méfaits de la « tâche de l'homme blanc », comme il sait par expérience personnelle que le péché originel du colonialisme ne fut pas tellement l'esclavage mais la traite transatlantique, c'est-à-dire cet arrachement du continent noir des hommes, des femmes et des enfants, jetés dans les navires négriers et transportés depuis les ports occidentaux (Nantes, Bordeaux, etc.) aux Amériques pour en faire des objets. C'est ce qui lui permet de dresser son glaçant constat contre cette mission dé-civilisatrice et le scandaleux devoir des races supérieures à civiliser les races inférieures : « DEPUIS/combien de MOI MOI MOI/sont morts/depuis qu'ils sont venus ce soir où le/tam/tam/roulait de/rythme/en rythme/la frénésie » (Damas 2018 : 13). Il va de soi que le rôle néfaste de la civilisation occidentale dans la sujétion psychologique des Noirs et l'acculturation des sociétés indigènes ne sera pas sans impact sur l'instigateur de la négritude, puisque les thèmes de la question raciale et du combat contre les valeurs blanches seront toujours ses sujets de prédilection. Pour dire la vérité, Damas ne voit que le bien dans l'être noir pendant ses années estudiantines. Ce phénomène, que Sartre définit comme « racisme antiraciste » dans son *Orphée noir*, est sans doute une réponse aux siècles de racisme des puissances coloniales et de leur littératures respectives. Certes, Damas n'est pas conscient de son racisme de jeunesse. La meilleure preuve en est son poème « Limbé » (en langue bantoue « chagrin amoureux ») où sa glorification de la beauté de la femme noire est basée exclusivement sur la couleur de sa peau, ce qui condamne implicitement la peau blanche des Françaises. Bien plus, il ressent un tel désir de se venger des humiliations subies par les femmes de sa race qu'il traite les femmes françaises avec le plus grand dédain. Raison pour laquelle il oppose ses « poupées noires » (Damas 2018 : 43) aux prostituées parisiennes parce que seule une femme générique est capable de chasser les images obsédantes de celles-ci et de lui apporter une consolation dans son exil. En établissant une telle hiérarchie raciale Damas s'inscrit dans le mouvement de ses illustres prédécesseurs de la Harlem Renaissance qui plaçaient eux aussi le noir au sommet de la vie. En ce sens, il n'est pas inutile de rappeler que cette vision de la femme africaine a grandement inspiré Senghor pour la rédaction de sa célèbre « Femme noire » (*Chants d'ombre*, 1945), poème qui reste le plus bel hommage à la beauté intemporelle des femmes africaines à ce jour. C'est ce que le préfacier de *Pigments* Robert Desnos a très bien vu en soulignant le fait que « Damas est nègre » et qu'il « tient bien à sa qualité de

nègre » (Desnos 1937 : 1). Et s'il rejette en bloc les vêtements d'emprunt imposés par la civilisation occidentale, c'est pour mieux les substituer avec ceux de la culture afro-guyanaise. D'où son refus catégorique de l'assimilation, quel soit de nature éthique, éducative, religieuse, vestimentaire ou alimentaire. Ainsi, dans « Hoquet », poème le plus commenté de *Pigments*, Damas ridiculise cette assimilation culturelle qui consiste à imiter le modèle français jusqu'au moindre détail, de telle sorte qu'un écolier indigène doive assimiler même la nourriture à la façon occidentale :

> Ma mère voulant d'un fils très bonnes manières à table
> Les mains sur la table
> le pain ne se coupe pas
> le pain se rompt
> le pain ne se gaspille pas
> le pain de Dieu
> le pain de la sueur du front de votre Père
> le pain du pain.
>
> (Damas 2018 : 35)

Le titre même du poème renvoie aux troubles mentaux des colonisés qui ressentent du dégoût face aux règles étouffantes de la culture dominante et aux complexes d'infériorité que les maîtres blancs essaient de leur inculquer. Ce hoquet serait donc une maladie incurable, un fardeau que chaque indigène doit porter sa vie durant. Car rien ne peut le soulager, vu la complexité et la profondeur du problème. Or le poète se révolte contre l'éducation très autoritaire de sa propre mère qui, en prônant le mépris contre son peuple et ses valeurs culturelles, devient idiote utile des colonisateurs et instrument puissant de son avilissement. Selon Marielle Ledy, « l'évocation de son enfance et des valeurs éducatives transmises s'effectue dans une atmosphère de malaise, d'étouffement et de frustration. Son être est complètement broyé au profit d'une fabrication identitaire. Le portrait de Mam Gabi se dresse ici comme une îcone de la complicité des Noirs dans le processus d'assimilation. Les femmes apparaissent ainsi comme comme des entités négatives et des véhicules de valeurs occidentales » (14 : 18, 2012). Inspiré par la lecture du roman *Banjo* (1929) du romancier afro-américain Claude MacKay, l'étudiant marxisant et futur député socialiste (S.F.I.O.) refuse également la religion chrétienne et l'Église catholique

de France, comme il croit qu'elles ont depuis bien trop longtemps justifié l'exploitation coloniale et la dépersonnalisation des descendants d'anciens esclaves qui s'en est suivie. La faute en reviendrait aux missionnaires ayant appliqués à la règle le « Code noir » de Colbert dont le véritable but selon lui était de christianiser les Noirs pour qu'ils perdent envie de se révolter et acceptent finalement leur triste sort avec résignation. Conséquemment, on ne doit pas être surpris si Damas n'a pas envie d'aller à la messe le dimanche et de faire des signe de croix après ses repas de midi :

> et puis au nom du Père
> du Fils
> du Saint-Esprit
> à la fin de chaque repas
> Et puis et puis
> et puis désastre
> parlez-moi du désastre
> parlez-m'en.
>
> (Damas 2018 : 36)

Néanmoins, sa liste des griefs contre sa mère ne s'arrête pas ici, puisqu'elle insistait à ce qu'il parlait la langue de Molière comme les enfants français. S'ajoute à cela le choix de ses fréquentations, histoire d'éviter les non-baptisés, aussi bien que le choix des instruments musicaux européens (violon) au détriment du banjo et de la guitare qui sont considérés comme des instruments authentiquement nègres dans les milieux bourgeois guyanais :

> Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas
> à votre leçon de vi-o-lon
> Un banjo
> vous dîtes un banjo
> comment dîtes-vous
> un banjo
> vous dîtes bien
> un banjo
> Non monsieur
> vous saurez qu'on ne souffre chez nous
> ni ban

ni jo
ni gui
ni tare
les *mulâtres* ne font pas ça
laissez donc ça aux *nègres*.

(Damas 2018 : 38)

Comme l'a bien vu le romancier franco-guadeloupéen Daniel Maximin, « ainsi, dès l'origine, Damas est CONTRE. Contre la colonisation, les préjugés raciaux, l'exil inhospitalier, l'acculturation, l'assimilation, mais aussi la soumission, le mimétisme, les faux-semblants, l'aliénation complaisante, les masques blancs de lui-même et des siens. Contre EUX » (Damas 2014 : 19). C'est ce que Damas démontre à merveille dans son poème « Solde », pièce phare de *Pigments* où le jeune révolté réfractaire à toute forme de paternalisme bourgeois caricature son propre aliénation ainsi que la servilité honteuse de ses frères de couleur auxquels il reproche de s'être vendus au rabais aux colonisateurs. En refusant toute compromission avec le projet assimilationniste républicain, il décrit notamment comment il se sent mal à l'aise dans « leurs souliers, leur smoking, leur monocle et leur melon » (Damas 2018 : 41) avant de se moquer du mode alimentaire des Occidentaux et de son régime diététique, qui suscite selon lui la perte des valeurs naturelles inhérentes à sa race. Pour sensibiliser davantage les Noirs à la dangerosité du mimétisme des modèles européens, Damas énumère tout ce qui les ridiculise dans la vie de tous les jours et les somme une nouvelle fois de refuser le système de valeurs imposé par les siècles de la colonisation, car, faut-il le rappeler, en acceptant celui-ci ils légitiment cette entreprise déshumanisante et deviennent des complices des crimes commis au nom de la supériorité raciale. Enfin, il conviendrait de souligner ici que la hargne tenace avec laquelle il dénonce les adeptes du pact colonial et les séquelles psychiques qu'ont laissées les siècles de la traite et de l'esclavage dans le subconscient des Antillo-Guyanais n'a pas d'égal dans l'histoire de la littérature noire de langue française, sauf peut-être, celle exprimée envers l'impérialisme français par son admirateur martiniquais et révolutionnaire algérien Franz Fanon (1925–1961) dans son ouvrage dénonciateur *Peau noire, masques blancs* (1952). Voici ce qu'en dit Damas dans « Solde » :

J'ai l'impression d'être ridicule
parmi eux complice
parmi eux souteneur
parmi eux égorgeur
les mains effroyablement rouges
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion.

(Damas 2018 : 42)

Le thème de l'identité est toujours omniprésent dans son chef-d'oeuvre poétique *Black Label* (1956), petit poème en quatre parties publié chez Gallimard et dont le titre renvoie non seulement à une marque de whisky que l'écrivain boit pour soulager sa peine mais aussi à la couleur de sa race opprimée. Damas y évoque son mal du pays, responsable en partie pour son isolement social, et parle de sa Guyane natale avec beaucoup de nostalgie et de fierté. Ainsi, dans son esprit cette « Terre des Parias » n'est pas un bagne, mais un royaume d'enfance où le poète-député cayennais retrouve ses repères perdus pour mieux combattre le spleen et la domination idéologico-culturelle de l'Occident. Dès lors, il revendique haut et fort sa guyanité en mettant en valeur surtout le fait que le brassage des races et des cultures différentes (Noirs, Blancs, Amérindiens) coule dans ses veines, comme trois fleuves. Encore une fois, comme à son habitude, Damas n'est pas tendre avec ses compatriotes, qui partagent eux aussi une grande part de responsabilité pour leurs propres malheurs. Car en acceptant la théorie de la « table rase » et de la « tâche civilisatrice » ils trahissent la culture de leurs ancêtres et se contentent de vivre dans le mensonge et l'humiliation permanente. C'en est de même des victimes de la traite que l'auteur prend à partie pour leur manque de combativité et une si facile acceptation de traverser l'océan dans « des conditions inhumaines après avoir été marquées au fer rouge et parquées dans des embarcations sordides. Il en veut également aux femmes qui se sont non seulement prostituées avec leurs bourreaux mais ont encore dénoncé ceux des leurs qui ont tenté de se révolter » (Racine 1983 : 118). D'où la virulence de son appel à la révolte de « ces martyrs qui ne témoignent pas » (Césaire 2008 : 8) :

Qu'attendons-nous
les gueux
les peu
les rien
les chiens
les maigres
les nègres
pour jouer aux fous
pisser un coup
tout à l'envi
contre la vie
stupide et bête
qui nous est faite.

(Damas 2011 : 50)

Né du déracinement culturel et de l'assimilation outrancière à la culture française, son amertume contre l'éducation bourgeoise des élites guyanaises éclate ici de nouveau à grand jour car, à la différence de ses cousins de Rémire qui « parlaient si librement patois/sans crainte d'être jamais mis au pain sec/ni jetés au cachot » (Damas 2011 : 63), le poète continue à vociférer avec la même virulence contre le maître et l'école pour mieux exalter « les rebelles/les réfractaires/les cul-terreux/les insoumis/les vagabonds/les bons absents/les propres à rien » (Damas 2011 : 67), bref, tous ceux et celles qui refusent toute idée de chosification de la personnalité noire. Encore faudrait-il que nous prêtions attention à cet égard sur un sujet passionnant de *Black-Label*, aujourd'hui quelque peu tombé aux oubliettes mais qui reste d'une actualité brûlante dans les sociétés créoles où les mariages mixtes ne sont toujours pas vus d'un bon oeil, à savoir l'amour interracial et ses funestes séquelles pour les Noirs. Puisque ces liaisons dangereuses se terminent le plus souvent par une pendaison du malheureux Noir :

IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN À L'AUBE
UN NÈGRE COUPABLE D'AVOIR VOULU
FRANCHIR LA LIGNE.

(Damas 2011 : 58)

Et si, des trois fondateurs de la négritude, Damas a été le premier à avoir brisé le tabou des rapports prohibés entre les hommes de couleur et les femmes blanches aux Amériques, c'est qu'il assumait pleinement sa qualité d'homme métissé et qu'il n'envisageait pas seulement la négritude en terme de classe et de race. Il ne faut donc pas s'étonner que le thème de l'amour tragique entre un Noir et une femme d'origine européenne traverse aussi bien *Black-Label* que ses pièces de jeunesse, notamment « La Complainte du nègre » *(Pigments)* où Damas décrit le lynchage d'un Noir dont la « chair morte » et les « bras brisés » (Damas 2018 : 47) illustrent bien la violence perpétrée à l'encontre de tous ceux qui ont osé commencer une telle liaison. Signalons néanmoins que sa foi en le renouveau de la race noire reste intacte malgré le pessimisme ambiant de *Black-Label*. Et s'il croit pouvoir soutenir que la victoire de la race des parias est à portée de main, c'est que les Blancs se mettent « à l'École du nègre » (Damas 2011 : 53), comme en témoigne l'engouement des milieux artistiques parisiens de l'époque pour la danse et la musique des pays africains. Raison pour laquelle Damas rend un vibrant hommage au continent noir et à la grande civilisation africaine avant de conclure que jamais les Blancs ne seront en mesure d'assimiler les attributs inhérents aux peuples de couleur, attributs qui doivent devenir une source de fierté pour les Noires s'ils veulent recouvrer leur identité. C'est ce qui apparente étroitement *Black-Label* aux grands thèmes de la négritude senghorienne développés dans son article *Ce que l'Homme noir apporte* (1939) et dans son recueil *Chants d'ombre* (1945), où il est question des qualités innées des Africains que ces deux mastodontes de la poésie francophone dénient systématiquement aux Européens :

> Jamais le Blanc ne sera nègre
> car la beauté est nègre
> et nègre la sagesse
> car l'endurance est nègre
> et nègre le courage
> car la patience est nègre
> et nègre l'ironie
> car le charme est nègre
> et nègre la magie
> car l'amour est nègre
> et nègre le déchantement
> car la danse est nègre
> et nègre le rythme

car l'art est nègre
et nègre le mouvement.
[…]
ET BLACK-LABEL À BOIRE
pour ne pas changer
Black-Label à boire
à quoi bon changer

(Damas 2011 : 51–68)

3 La prise de conscience noire et anticoloniale dans la prose damassienne

Contrairement aux idées reçues, Damas n'était pas seulement un grand poète, mais aussi un conteur et essayiste talentueux, comme l'atteste admirablement son fameux essai *Retour de Guyane* ainsi que son recueil de contes populaires *Veillées noires* (1943). Cependant, pour bien expliquer toute originalité de sa prose, il nous faut remonter en 1934, année pendant laquelle le jeune étudiant à l'Institut de l'Ethnologie (Musée du Trocadero devenu Musée de l'Homme) se voit confier d'une mission ethnographique sur les survivances des cultures africaines en Guyane par ses professeurs Edmond Mauss et Paul Rivet. En effet, Damas profite pleinement de son retour au pays natal (juin-août) car il y recueille et transcrit en français les récits créoles appartenant à la culture orale afro-guyanaise. C'est du reste ce qu'il tient à souligner dans la toute première édition de l'ouvrage, parue à Paris, où il indique le lieu (Organobo) et la date de sa rédaction (1935). Ce qui nous interpelle d'emblée à leur lecture, c'est qu'à l'opposé de *Pigments*, où la nostalgie africaine déclanche l'écriture, ses *Veillées noires* se rattachent aux terres d'expiation et au monde créole. Le personnage principal de ses contes est Tètèche, une robuste Guyanaise ridée qui réunit au crépuscule tous les enfants du village et dont la figure se confond avec les fleuves et les forêts vierges amazoniennes. Le fait que son auditoire soit composé exclusivement d'enfants en bas âges démontre une nouvelle fois l'importance de la place qu'occupe l'héritage africain dans l'imaginaire damassien et la cohérence de ses idées politico-littéraires. Et ces valeurs culturelles du monde noir, Damas les veut graver dans l'esprit des enfants de sa terre natale afin qu'ils puissent assumer leur humanité et participer ainsi « au rendez-vous

du donner et du recevoir » (Senghor 1980 : 336), pour employer la belle formule césairienne. Les contes eux-mêmes se divisent en deux groupes : ceux dont les protagonistes sont des animaux et ceux dont les héros sont des êtres surnaturels ou bien des hommes. Damas utilise ici les mêmes procédés qu'ont déjà utilisés le plus connu romancier conteur français Jean de La Fontaine et l'écrivain de contes traditionnels de l'Afrique subsaharienne le Sénégalais Birago Diop, auteur notamment des *Contes d'Amadou Koumba* (1947) dont l'oralité et l'esprit nègre ont profondément marquées la poésie de Senghor. Mais, contrairement à eux, Damas refuse de donner des leçons de morale d'une façon ouverte et laisse aux lecteurs la charge de s'en occuper. Il insiste en fait à ce que Tètèche joue le rôle d'interprète et qu'elle donne une sagesse authentiquement noire à ces contes pour qu'elles puissent atteindre l'audience la plus large possible et ainsi être utile aux enfants du monde entier. Comme l'a si bien observé Daniel Racine, « dans la plupart de ses contes, on assiste au triomphe de la ruse et de l'intelligence du faible contre la force brutale et l'autorité du fort, ce qui peut signifier la victoire de l'esclave ou du colonisé noir sur le maître blanc » (Racine 1983 : 142). C'est pourquoi le Noir, représenté normalement par un animal faible mais rusé, remporte toujours la victoire sur le colon blanc malgré toutes sortes de discriminations auxquelles il a dû faire face. C'est envers lui que vont les sympathies des lecteurs, ce qui inscrit *Veillées noires* dans les traditions orales des littératures africaines. De cette manière, dans son conte « Astuce » un petit lapin tremblant parvient à défaire un tigre affamé, tandis que dans « Echec-et-mat » une tortue se venge des méfaits que lui ont infligés des personnages fourbes comme Crabier ou Chien. Toutefois, il convient de signaler que Damas évoque ici le fléau de la misère dans le contexte guyanais et que la nourriture demeure le sujet majeur dans la plupart de ces contes et la ruse le seul moyen d'y échapper. C'est ce qu'il souligne par le biais de l'un de ses personnages en disant que « la première peine ici-bas, c'est d'avoir le ventre vide » (Damas 1972 : 103). Jacques Chévrier voit à son tour dans cette hantise de la faim un leitmotiv fréquent « qui a pour corollaire l'évocation des repas pantagruéliques auxquels s'adonnent les personnages animaliers des contes » (Damas 2014 : 168) avant de nous amener à dire que derrière les masques animaux Damas nous parle du bourbier économique et moral de la société créole. Et ses capacités d'analyse sociale et politique, observe René Piquion, on ne les « retrouve que dans de rares ouvrages d'écrivains noirs, qui, avec ou sans Marx, ont su interpréter avec clairvoyance leur condition et exprimer leur idéal » (Piquion 1979 : 69). Il est intéressent également de noter que la satire de la religion catholique demeure l'une des préoccupations principales de *Veillées noires*. Comme dans la poésie

damassienne, elle consiste en effet à dénoncer la coopération étroite entre les représentants de l'Église et ceux de l'administration coloniale, entre les curés et les gros propriétaires terriens, ce dont il est particulièrement question dans son conte « Sur un air de guitare » où ils sont représentés respectivement par les personnages paternalistes et autoritaires de Rat et de Poule. De plus, le combat contre les injustices sociales du capitalisme colonialiste occupe une place de choix dans *Veillées noires*. Il est donc naturel que le vagabond nègre Ravet triomphe de Poule, son employeur hypocrite qui croyait l'exploiter éternellement en échange de la nourriture qu'il lui donnait après son labeur dur sur les plantations. C'est dire que Damas se livre dans ses contes à toutes sortes de réflexions sur les problèmes d'ordre moral et sociétal des habitants de sa Guyane natale, problèmes auxquels il s'attaquera avec ardeur comme député sur les bancs de l'Assemblée nationale où il siégeait à la place de René Jadfard suite à son accident d'avion. Dans la même veine, il importe d'attirer encore l'attention du lecteur sur le fond animiste du conte « Grain de sel » puisque « pour sauver sa filleule, Clontine, du Diable, sa marraine a recours à un rite ou à une prière où s'entremêlent catholicisme (saint Michel) et vaudou (Papa Legba), magie et religion populaire » (Damas 2014 : 155) :

> Oh grand Saint-Michel
> prends l'épée flamboyante,
> appelle Legba, ton allié,
> qu'il m'aide à réveiller
> Saint-Batontélé,
> Seigneur des grands chemins et des sentiers,
> pour que celui-ci, de sa massue,
> chasse le Malin.
>
> (Damas 1972 : 148)

Et Modenesi de conclure que « le syncrétisme religieux est avant tout le témoignage des effets de la colonisation qui a engendré une contamination qui affecte, entre autres, la dimension religieuse des cultures, une contamination qui se manifeste encore une fois comme l'une des conséquences du 'pouvoir hétérophage de la civilisation occidentale' » (Damas 2014 : 157). En dépit du caractère universel de ces contes, il convient de souligner que tous les éléments, même le merveilleux, sont puisés dans la nature et dans les croyances des populations locales. Ainsi, Damas nous familiarise avec la flore et la faune, les

proverbes et les chansons créoles, les danses venues d'Afrique occidentale, la variété de la gastronomie locale, ce qui fait de *Veillées noirs* un documentaire incontournable sur les moeurs des Noirs guyanais. L'influence de Jean Price-Mars et de son essai de référence *Ainsi parla l'Oncle (1928)* pour la rédaction du recueil ne fait aucun doute, car tout comme le père du nationalisme culturel haïtien Damas convie les littérateurs noirs à utiliser davantage le créole et d'autres éléments de leur culture afin de prouver aux métropolitains que les Guyanais ne sont pas de Français colorés et de les sensibiliser à la survivance de l'héritage africain dans la culture populaire des Guyanes. Enfin, en donnant à ces contes une dimension littéraire, Damas serait non seulement le précurseur de la Négritude, mais aussi le devancier « de la réécriture d'une certaine oralité prônée par l'Antillanité ». Puisque, renchérit Lilian Pestre de Almeida, « de la même façon que Manuel Bandeira au Brésil a pu être salué comme le Jean Baptiste du modérnisme brésilien, Damas occupe dans la Caraïbe francophone une place et une fonction semblables » (Damas 2014 : 209–210). Preuve, s'il en était encore besoin, que *Veillées noirs* a longuement servi de repère identitaire aussi bien aux enfants du pays qu'aux jeunes générations des auteurs créoles (Tirolien, Fanon, Glissant, Barnabé, Depestre) qui y ont puisé l'inspiration nécessaire pour mieux affirmer les spécificités culturelles et linguistiques des Antilles françaises.

Et si Damas n'est pas encore suffisamment bien connu du grand public métropolitain, c'est que ses prises de position étaient toujours à contre-courant de l'opinion publique et qu'il portait toujours un regard acéré sur les tristes réalités des pays anciennement colonisés. Il suffit pour s'en rendre compte de lire les premières pages de son *Retour de Guyane*, essai incisif dont les propos subversifs ont choqué l'administration coloniale de Guyane française à tel point que celle-ci a brûlée la presque totalité des exemplaires suite à son parution chez José Corti en 1938. Mais ce que la postérité a surtout retenu de son voyage sur le Maroni, c'est le fait que la virulence de sa négritude et de sa pensée anticoloniale y dépasse largement celle du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire et de son célèbre *Discours sur le colonialisme* (1950), ouvrage fondateur des études postcoloniales dans lequel le poète franco-martiniquais compare les conséquences néfastes de la colonisation avec l'hitlérisme. À l'instar de tous les écrits de Damas, cette philippique virulente contre la mission civilisatrice occidentale s'inscrit dans le renouveau de la philosophie de la négritude, notamment grâce à une forte présence des éléments culturels noirs. La véritable mission du jeune étudiant étant d'étudier l'organisation sociale et matérielle des Nègres Bosch, descendants des Noirs Marrons qui vivent depuis le XVIIe

siècle dans les jungles perdues de l'Amazonie, en partageant leur quotidien Damas a été profondément bouleversé par le drame économique et social qui s'y joue. C'est pourquoi, dès le début, Damas pose la question sur les raisons du sous-développement du pays qui possède tant de richesses naturelles. Le grand coupable en est pour lui le système du bagne, crée par les autorités coloniales afin de remplacer la main d'oeuvre noire après la proclamation de la fin de l'esclavage (1848) et de « déplacer outre-mer les risques de récidives des libérés » (Emina 2018 : 15). L'essayiste fustige surtout la cupidité de son administration pénitentiaire qui utilise les services des prisonniers à des fins personnelles et qui pille quotidiennement les provisions qui leur sont destinées. Dénoués de tous droits civiques, rien d'étonnant donc à ce que « les transportés » affamés deviennent de vrais dangers publics après leur remise en liberté. Laissés à eux-mêmes et obligés de rester en Guyane un temps égal à la durée de leur condamnation (la loi sur le doublage de la peine), ils se déplacent partout et implantent leurs mœurs dans la société, ce qui revient à dire que le vrai bagne ne commence qu'après leur libération et que l'industrie du tourisme, qui pourrait rapporter une fortune colossale à la seule possession française en Amérique du Sud, « sera ce qu'il a toujours été : un beau fiasco, tant que le bagne sera maintenu » (Damas 2003 : 59).

En s'adonnant à son habituelle hargne, dans la suite du texte, Damas règle ses comptes avec l'administration de Cayenne, capitale tropicale de la plus veille colonie française qu'il désigne comme « cul-du-monde » (Damas 2003 : 25), et avec l'éducation nationale et ses projets assimilationnistes qui ne font que renforcer l'aliénation grandissante des indigènes et la création d'esprits conformistes. Toutefois, l'originalité des passages consacrés aux bienfaits intellectuels et moraux de l'école laïque et républicaine pour l'instruction des Guyanais réside dans le fait que le chantre noir n'y remet pas en cause seulement la domination économique et politique des puissances colonisatrices, comme le faisaient tous les penseurs marxistes de son temps, mais également leur domination culturelle. Car, dans son esprit, l'impérialisme culturel occidental jouerait un rôle de premier plan dans la perpétuation des inégalités économiques, sociales et raciales dans les outre-mer. Et si la culture joue un rôle majeur dans le maintien de l'ordre colonial, l'émancipation ne peut se produire que si les populations autochtones rompent avec la relation de subordination dans laquelle les tiennent les élites bourgeoises métropolitaines. De là à dire que l'enseignement ainsi dispensé serait responsable du déséquilibre de la pensée et du verbe des jeunes Guyanais il n'y a qu'un pas. Damas n'hésite pas à le franchir et d'observer qu'« il ne saurait être question de donner au Guyanais, ni

une conscience de soi-même, ni des possibilités de se développer dans un sens propre à ses tendances, à son milieu social, à sa race. Il est question bien au contraire de subjuguer son cœur, son libre arbitre, son esprit » (Damas 2003 : 86). Il en est de même des ouvriers guyanais, qui sont surexploités par les gros patrons békés et dont les conditions de travail relèvent de l'esclavage moderne. Les organisations syndicales étant inexistantes ou embryonnaires en Guyane, Damas n'est point surpris du fait que les travailleurs ne soient pas protégés par une seule loi sociale face aux désirs immodérés des représentants de la classe dominante. Menacés du licenciement et du chômage de longue durée, ces travailleurs sans défense sont contraints d'accepter les salaires qui ne peuvent pas subvenir à leurs besoins. Comme l'a fait remarquer Damas avec beaucoup de perspicacité,

> cette masse ouvrière ne dispose d'aucun moyen de résistance quoiqu'en butte aux risques du travail, aux dangers qui la menacent dans l'exécution même des ouvrages entrepris. Les responsabilités d'un accident quelconque n'incombent pas au patron. La victime fût-elle vouée à l'invadilité, il ne lui est accordé aucune indemnité. Ses ayant droit n'ont rien en cas de décès. L'économie guyanaise se désintéresse totalement des malheurs qui guettent l'ouvrier et des moyens de les atténuer.
> (Damas 2003 : 107)

Faisant sienne la célèbre phrase hugolienne selon laquelle le paradis des riches serait fait de l'enfer des pauvres (*L'Homme qui rit*, 1869), Damas constate aussi que l'inspection du travail est quasi inexistante et qu'il n'y a pas de congés de maternité pour les salariés féminins, tandis que les enfants sont contraints de travailler dès l'âge de huit ans et ce dans un pays où le taux de mortalité infantile reste très élevé par rapport à la moyenne mondiale de l'époque. Il est par conséquent en droit de soutenir que rien n'a changé depuis l'abolition de l'esclavage :

> L'enfant, en Guyane, est une plante sauvage qui doit se suffire à elle-même, croître sur elle-même, se développer par ses propres moyens, sans qu'elle soit à l'abri des intempéries. L'enfant en Guyane n'est pas protégé, secouru. Son cas n'éveille aucun intérêt. Il ne suscite aucune attention, bien qu'il soit le sel et l'os des générations à venir. Il n'a pas huit ans qu'il lui faut gagner sa vie,

> ce qui n'est pas sans compromettre son développement physique, occasionner des maladies, favoriser la mortalité, entretenir cette misère dont la Guyane est le théâtre.
> (Damas 2003 : 110)

Dans les passages suivants la rancune damassienne envers l'administration coloniale n'est toujours pas prête à disparaître. Et il en veut pour preuve l'isolement le plus complet des treize pauvres communes rurales dans lesquelles les visites des médicins de Cayenne se font de plus en plus rare. La pénurie des médicaments s'y aggrave de jour en jour et les maladies liées au problème de manque d'hygiène sévissent. Et même si quelques malades graves sont sauvés *in extremis*, cela est dû exclusivement au dévouement des infirmiers sous-payés qui font des déplacements périlleux dans les pirogues des Nègres Bosch ! C'est ainsi que les populations de l'hinterland guyanais « retournent à l'isolement et à la barbarie médiévale, sous la protection de la République troisième » (Damas 2003 : 114). Mais ce qui le choque le plus, c'est l'existence de la léproserie de l'Acaouany, qu'il qualifie de « l'antichambre du tombeau » (Damas 2003 : 115) et dont les malades « se plaignent, quand ils ont la force de parler, d'être mal nourris, d'être mal logés » et « d'être traités comme des bêtes » (Damas 2003 : 117). Leur seul lueur d'espoir demeurent les trois religieuses, qui au péril de leur vie, s'occupent des malades convaincus que le gouverneur « ne fait rien pour les sortir de leur martyre » (Damas 2003 : 115). Et l'ancien enfant de choeur de rendre un vibrant hommage au sacrifice des sœurs religieuses et à leur soutien maternel en ces termes :

> Sans les Religieuses qui se sont établies à la léproserie et dont le nombre n'a pas changé depuis un siècle – elles ne sont que trois! – on devine quel tableau plus sombre il faudrait brosser. Tous les malades sont unanimes à rendre hommage à l'abnégation de ces femmes dont la sollicitude est plus que maternelle.
> (Damas 2003 : 118)

Après avoir critiqué les défaillances du système de la santé et de l'enseignement donné dans les écoles guyanaises ainsi que l'état catastrophique de leurs finances respectives, « Damas en vient ensuite à parler de l'assimilation proprement dite, qu'il rejette parce que, d'après lui, les députés qui proposent de départmentaliser la Guyane et la Martinique ignorent tout de la situation de ces vieilles colonies » (Malela 2008 : 184). Fidèle à ses idéaux socialo-communistes de jeunesse, Damas se prononce plutôt pour l'intégration économique, qui constitue dans son esprit le seul moyen d'éradiquer les inégalités

sociales entre les élites blanches et mulâtres d'un côté, et les populations rurales de l'autre. Et il en donne pour preuve les USA où les Noirs ont été assimilés politiquement sans que cela ait entraîné une amélioration de leur niveau de vie ou enlevé quoi que ce soit de leur négritude :

> Que s'est-il passé en Amérique ? En gros, sous l'influence d'une grande générosité, l'Amérique a voulu digérer un morceau d'Afrique qu'elle avait d'excellentes raisons de supposer américanisé. Or, si effectivement le noir américain est américain, il n'en est pas moins resté africain. Une assimilation, auprès de laquelle celle que l'on tente à l'heure actuelle n'est qu'une expérience de laboratoire, a simplement fait coexister deux Amériques qui sont à la fois dans l'impossibilité de se souder ou de cohabiter dans des appartements voisins – mais séparés.
> (Damas 2003 : 126–127)

Pour appuyer son propos, il cite de nombreuses personnalités noires des USA, qui ne doivent rien à l'intégrale assimilation américaine, tels Langston Hughes, Alain Locke, Booker Washington, Paul Robeson, Marian Anderson, Cab Galloway ou Duke Ellington. À partir de ces constats Damas en vient à la conclusion que l'assimilation serait foncièrement incompatible avec les réalités ethniques et géographiques des Guyano-Antillais et que, « si une assimilation devait être tentée, elle consisterait à ouvrir largement les portes de l'Afrique noire à des colons antillais » (Damas 2003 : 141). Précisons toutefois que malgré le pessimisme foncier de la personnalité damassienne, cette attaque en règle contre les autorités coloniales est empreinte d'une note optimiste. Puisque le baobab de la négritude ne perd pas complètement l'espoir de voir un sursaut de sa communauté martyrisée, laquelle n'accepte plus avec résignation et sans contestation les discriminations salariales et raciales de la minorité privilégiée. Cela est surtout le cas des Nègres Bosch et de la population rurale de la banlieue Sud, qui n'ont pas rompu le cordon ombilical avec la Mère Afrique. C'est ce qui lui permet d'avancer que seules ces deux catégories de la population soient capable de transformer en profondeur le pays. C'est d'eux que Damas attend beaucoup car, contrairement aux citadins et aux petits bourgeois qui opposent une résistance acharnée à tout ce qui pourrait améliorer l'état matériel et social des indigènes, ils travaillent dur sur la terre ou dans les usines cayennaises. Dernier point, mais non le moindre, il conviendrait d'attirer ici l'attention des lecteurs sur le fait que dans les pages de son *Retour* Damas ne critique pas

seulement la situation coloniale, mais qu'il fait en même temps des propositions afin d'améliorer le quotidien des autochtones. Et s'il croit tellement en un bel avenir de son pays, c'est qu'il est persuadé que la Guyane a trop de ressources mal exploités pour s'en sortir de la nuit coloniale. Ainsi, pour en finir avec l'assistanat, il préconise le combat contre les effets destructeurs des politiques du gouverneur ainsi que la libération et le travail de la terre, laquelle regorge de l'essence, du diamant, de l'or et d'autres essences précieuses susceptibles d'entraîner le développement économique du pays. C'est ce qu'il résume parfaitement par sa très célèbre formule « Tout pour l'or et l'or pour tout » (Damas 2003 : 148). Il ne faut pas s'étonner donc si dans sa vision lutte des classes Damas convie le gouvernement français à ce qu'il prenne enfin ses responsabilités en matière de politique sociale, puisque « ce qui tentera le plus Uncle Sam ce sera moins les hommes que le sol […] de la Guyane » (Damas 2003 : 155). Cela dit, le problème colonial et le problème des travailleurs, opprimés par le capitalisme mondialisé, sont étroitement liés dans sa grille de lecture marxiste du monde social. Tout comme Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*, à la toute fin de son *Retour de Guyane* Damas vilipende vivement le monde de la finance, ses pratiques déloyales et frauduleuses, ainsi que les prétentions économiques des USA (l'application de la doctrine Monroe), ce qui ne signifie pas pour autant qu'il préconise l'indépendance des Antilles. Bien au contraire. Malgré son anticolonialisme virulent et son amertume contre les politiques assimilationnistes, il insiste à ce que la Guyane reste sous le giron français sous condition, bien sûr, que la Troisième République change de cap et améliore le quotidien des habitants de ses possessions d'outre-mer. Sinon la France resterait sans soutiens sur le plan international et sa capitulation serait sans excuses. Et s'il la met devant le dilemme de développer ou de quitter la Guyane, c'est qu'en bon marxiste républicain Damas veut éviter que les Antilles se jettent « littéralement dans la gorge de l'Amérique » (Damas 2003 : 155) car, a-t-il averti, l'agonie de « la poubelle de la Métropole » (Damas 2003 : 155) risque de commencer l'effondrement de son vaste empire colonial.

4 En guise de conclusion

En conclusion de notre travail nous pouvons dire que le rôle de L.-G. Damas dans la prise de conscience raciale et anticoloniale de la diaspora noire francophone a été primordial. Outre le fait qu'il s'est lié d'amitié avec les surréalistes

et les chefs historiques de la Renaissance de Harlem avant Césaire et Senghor, ce qui lui a permis de réfléchir sur le fléau du racisme à l'échelle internationale et de trouver une forme d'écriture dans la langue de l'oppresseur qui puisse le libérer des contraintes de pensée occidentale, ses prises de position contre le projet assimilationniste républicain et contre l'exploitation coloniale ont annoncé la grande soir de la décolonisation et ont largement irrigué la pensée des grands penseurs anticoloniaux aux pires moments de la Guerre froide et l'avènement des pays non-alignés. Écartelé entre deux cultures et victime des comportements discriminatoires lors de son exil parisien, le poète cayennais connaît une quête dramatique de la composante africaine de son identité et porte toujours un jugement négatif sur les valeurs de l'Occident ne retenant que le concept de l'assimilation sur lequel il s'appuie pour coloniser. Et si les thèmes du déracinement dominent sa poésie, c'est que Damas est un déraciné qui veut reprendre racine car, croit-il, seule une meilleure revalorisation de la culture africaine puisse combattre certains complexes coloniaux que la traite négrière et l'esclavage ont durablement imprimé à la conscience antillo-guyanaise. Réhabiliter le Guyanais, ses valeurs culturelles, revendiquer son droit à la différence, réécrire son histoire occultée par les tenants du « fardeau de l'homme blanc », promouvoir les qualités partagées par tous les Noirs indépendamment de leur origine, resserrer les liens entre les ouvriers indigènes et ceux de la Métropole, tels étaient les objectifs de la lutte anticoloniale de sa négritude. Cette hantise identitaire semble indissociable des ses convictions socialistes, vu que sa préoccupation des travailleurs coloniaux est aussi fort que celle de la négritude dans ses écrits anticolonialistes et qu'il ne dissocie jamais leur lutte contre le capitalisme colonial avec les mouvements de contestation sociale de France. Aussi est-il important de souligner que Damas rejette violemment toute idée de l'assimilation (loi de départementalisation promulguée sur la proposition césairienne en 1946) et que, contrairement à Senghor et à Césaire, il ne ressent jamais besoin de répondre à la critique sartrienne de racisme antiraciste ni de se justifier pour ses dénonciations des effets néfastes du système colonial et de ses politiques désastreuses en matière d'assimilation. Toujours fier et digne de ses origines africaines, il fustige cet asservissement psychologique des Noirs avec une vigueur inégalable. Et ce sentiment d'appartenance raciale, il la retrouve chez les Nègres Bosch de Guyane, lesquels ont su résister à l'opression culturelle occidentale et ce au prix de luttes sanglantes. Même si la majorité des abus qu'il dénonce ont aujourd'hui disparu, le grand mérite damassien a été non seulement d'inciter les Noirs à refuser de se faire traiter en bêtes, mais aussi et surtout de leur faire comprendre que seul marronnage de l'histoire

et de la culture occidentales puisse leur aider à retrouver leur humanité et à assumer complètement leur négritude. Que l'on aime ou que l'on méprise Damas, sa grande originalité est de dire aux Français, à une dizaine d'années avant la parution du *Discours* césairien, que le colonialisme est une barbarie qui déshumanise aussi bien le colonisateur que le colonisé et de les avertir sur le désastre économique et social des « Quatres vieilles ». Malgré des mots durs qu'il a contre la mission civilisatrice européenne et certaines affirmations exagérées adressées contre la politique étrangère des USA et les missionnaires, comme celle selon laquelle le christianisme serait responsable de la dévirilisation des Noirs, on peut affirmer que ses œuvres littéraires n'ont pas pris une ride depuis leur publication, puisqu'elles constituent la meilleure défense contre les tentatives d'archipélisation des sociétés anciennement esclavagistes par les extrémistes de tous bords et contre le pillage systématique des matières premières des pays du Sud par des multinationales, dont les actes de pillage et de racisme à l'égard des autochtones démontrent bel et bien que l'époque coloniale n'est pas une période révolue et que la colonisation se poursuit encore aujourd'hui au temps de la « mondialisation heureuse ». Ajoutons, pour terminer, qu'en dépit de la véhémence de sa poésie noire et des accusations de racisme anti-blanc dont il était l'objet L.-G. Damas reste un poète de l'universel, car tout au long de sa vie, il n'a pas eu de cesse de chercher l'Homme. C'est ce que cet auteur, dont les écrits étaient pratiquement introuvables dans les bibliothèques hexagonales il y a encore une dizaine d'années, a voulu souligner dans son entretien paru dans *Jeune Afrique* en disant que le vrai but de sa négritude était de « prouver que l'Afrique n'était pas venue au monde les mains vides et qu'elle entend, à l'intérieur et à l'extérieur, affirmer une personnalité essentielle, jamais raciste, toujours fidèle à une conception de la vie qui est celle qu'avant d'être 'de couleur', l'homme est un homme » (Gisèle Roy 1969 : 51).

Bibliographie

Alliot, D. (2008) : *Aimé Césaire. Le nègre universel*, Gollion : Infolio éditions.
Césaire, A. (2008) : *Cahier d'un retour au pays natal.* Paris : Présence africaine.
Chévrier, J. (2014) : Veillées noires. Le coeur-de-chauffe de Léon-Gontran Damas, in : *Cent ans en noir et blanc*, Paris : CNRS Éditions. 163–175.
Damas, L.-G. (1972) : *Veillées noires*, Montréal : Leméac.
Damas, L.-G. (2003) : *Retour de Guyane*, Paris : Éditions Jean-Michel Place.

Damas, L.-G. (2011) : *Black-Label et autres poèmes*, Paris : Gallimard.
Damas, L.-G. (2018) : *Pigments Névralgies*, Paris : Présence Africaine.
Emina, A. (2018) : *Léon-Gontran Damas Les détours vers la Cité Neuve*, Paris : L'Harmattan.
Emina, A. (sous la dir.) (2014) : *Cent ans en noir et blanc*, Paris : CNRS Éditions.
Kesteloot, L. (2004) : *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala-AUF.
Ledy, M. (2012) : Damas et la Guyane : « La négritude et les idéologies des racines : quels héritages dans l'identité créole guyanaise ? », extrait de : *Léon-Gontran Damas : poète, écrivain patrimonial et postcolonial. Quels héritiers, quels héritages au seuil du XXIe siècle ?*, Université des Antilles et de la Guyane, http://www.manioc.org/fichiers/V13265 .
Malela, B. B. (2008) : *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920–1960)*, Paris : Éditions Karthala.
Maximin, D. (2014) : Léon Damas, étoile pigmentée de Graffiti, in : *Cent ans en noir et blanc*, Paris : CNRS Éditions. 15–25.
Ombga, R.-L. (2004) : *La littérature anticolonialiste en France de 1914 à 1960*, Paris : L'Harmattan.
Pestre de Almeida, L. (2014) : Damas et les nouvelles littératures des Amériques : entre l'oral et l'écrit, in : *Cent ans en noir et blanc*, Paris : CNRS Éditions. 177–214.
Présence Africaine, Société africaine de culture (1979) : *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas*, Paris.
Racine, D. (1983) : *Léon-Gontran Damas l'homme et l'oeuvre*, préface de L. S. Senghor, Paris : Présence Africaine.
Roumain, J. (2003) : Bois-d'ébène, in : *Oeuvres complètes*, Paris : Léon-François Hoffmann. 53–69.
Roy, G. (1969) : Black Power et Négritude. *Jeune Afrique* 434 : 51.
Senghor, L. S. (1967). Qu'est-ce que la négritude ? *Études françaises* 3 (1) : 3–20. https://doi.org/10.7202/036251ar, consulté le 30 novembre 2015.
Senghor, L.-S. (1980) : *La poésie de l'action : Conversations avec Mohamed Aziza*, Paris : Stock.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

La *querida y ondrada mujer* frente a la Gran Señora de todos los Deberes: pervivencia de arquetipos y modernas sobreescrituras en *Doña Jimena Díaz de Vivar* (1960), de María Teresa León

María Antonia García-Garrido
Universidad de Salamanca
MA.garciagarrido@usal.es

Abstract

In the fictionalized biography of *Doña Jimena Díaz de Vivar* (1960), written by María Teresa León from exile, two opposing Castilian female epic archetypes are conjugated: that of the honored and virtuous lady of the deed songs and that of the lustful sinner of the ballads. This combination gives rise to a renewed version of the wife of El Cid Campeador. However, the medieval heritage of this great lady, reflected in her more "conservative" attitudes, could be confusing if it is read as the author's invention or as assimilations of ancient patriarchal values. Therefore, the present article aims to delimit what features are taken from one or another epic archetype in order to elucidate to what extent Jimena's characterization is faithful to Castilian medieval tradition, and to what extent certain traits of her personality are freely overwritten in light of feminism, political activism or the recovery of historical memory.

1 La recuperación de la épica y el romancero: la reescritura de los Díaz de Vivar en las obras cidianas del 27

Las manifestaciones artísticas del Medievo, resistentes al curso de los siglos, han venido gozando de tal aprecio y consideración que ninguna época posterior ha sido ajena a las delicias estéticas que estas ofrecen, especialmente, en el ámbito

de la literatura y, más concretamente, de la poesía. Este género experimentó en la España medieval una época de esplendor con el auge de la vieja tradición épica castellana, con los cantares de gesta, y desembocó en la forma poética más familiar y espontánea para el pueblo español: el romancero. En la medida que participaban de la cultura antigua y moderna a la vez, popular y culta, estos vestigios épico-líricos medievales han sido siempre bien acogidos por el pueblo español, de modo que sus versos, temas y protagonistas han sido compartidos por el hombre de letras y su público privilegiado y el labriego y su cuadrilla indistintamente.

En efecto, nunca han faltado los admiradores que leyesen y perpetuasen las hazañas del más consagrado representante del género: Rodrigo Díaz de Vivar, el Campeador. De hecho, tan cuantioso es el número de autores hispánicos e internacionales que han recontado sus proezas, que sería necesario un extensísimo estudio para dar testimonio de todos ellos. No obstante, cuenta la literatura española con una generación de escritores cuya devoción por la sombra inseparable del Cid, su dulce esposa Jimena, llama especialmente la atención. Hablamos de la denominada "Generación del 27", pues no son pocas las recreaciones que en torno a la dama asturiana surgen a lo largo del siglo XX por parte de muchos de sus integrantes.

1.1 Primeros intentos de recuperación. Canonización de la épica y el Romancero

Cabría situar los precedentes de esta tendencia contemporánea de recuperación de la poesía popular medieval en el siglo XIX, de la mano de don Marcelino Menéndez y Pelayo. Contaba, asimismo, don Marcelino con el precedente de Fernando José Wolf y Conrado Hoffman, quienes, en la temprana fecha de 1856 publicaron en Berlín, bajo el título *Primavera y flor de romances*, la primera colección moderna de romances viejos castellanos elaborada con sentido crítico. Algunos años después, fruto de la labor de actualizarla, reeditarla y de añadir algunos testimonios de la tradición oral moderna, resultaría el *Tratado de los romances viejos* (1944) de Menéndez y Pelayo, cuyo contenido fue a su vez incorporado a otra de las empresas de don Marcelino, su *Antología de poetas líricos castellanos*, en la que el material relacionado con el romancero se extendió desde el volumen VIII al XII. Esta distendida recopilación de poesía medieval acabó por ser una *summa* de épica y romances que, dada la meritoria carrera de

su investigador y el hecho de ser estudiados por primera vez de modo científico y atractivo, entraron a formar parte del canon de la literatura española.[1]

Ante tales aportaciones, su vehemente discípulo, un joven Ramón Menéndez Pidal, estimaba que el esfuerzo de su maestro habría de tener "una influencia beneficiosa para la literatura de creación contemporánea, y hacía votos para que el abundante tesoro de poesía popular que ofrece el Romancero de Menéndez Pelayo fuera asimilado y transformado por los escritores jóvenes",[2] una aspiración que nos lleva a pensar que su jovencísima sobrina, María Teresa León, al ser su aprendiz más cercana, sería una de las primeras autoras en llevar a cabo las voluntades de su tío. Sobre este deseo de Pidal, Jesús Antonio Cid nos anticipa: "Años después Menéndez Pidal se complacía en comprobar que el Romancero había sido efectivamente asimilado por autores modernistas (Darío, Villaespesa, Marquina), por poetas que le eran especialmente gratos como Antonio Machado y Enrique de Mesa, o por su joven guía de 1924 en los barrios gitanos de Granada del Albaicín y el Sacromonte, en busca de romances, Federico García Lorca".[3]

1.2 La reapropiación del mito cidiano: una lectura política ambivalente de los héroes del *Cantar*

Evidentemente, el hecho de que toda una generación de escritores recuperase al unísono las figuras cidianas responde a unas inclinaciones culturales y políticas que sobrepasaban el mero interés filológico o literario. Esto es, al ser el matrimonio de Vivar un símbolo de identidad nacional, cuando estalló la guerra civil española (1936–1939), los dos bandos enfrentados en el conflicto armado se dispusieron a exaltar estas figuras desde ópticas muy diferentes.[4] Incluso tras la derrota del bando republicano, con el que se identificaban la extensa

[1] A. J. Cid: 'Menéndez Pelayo ante el Romancero (Introducción a unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal sobre la *Antología de Poetas Líricos)*', *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* LXXXVIII, N°1, 2012: 35–48, p. 37.

[2] *Ibid.*: 39.

[3] *Ibid.*: 40.

[4] María José Castillo Robles (2013) ha diferenciado que los partidarios franquistas destacaron "la faceta guerrera del conquistador, patriota y fiel al rey, que consiguió grandes victorias para unificar España", y los republicanos "se fijaron en el lado más humano del militar, en los sufrimientos por los que tuvo que pasar al ser injustamente desterrado". (M. J. Castillo: 'María Teresa León y Doña Jimena, mujeres de España', *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología* 9, 2013: 17–41, p. 23).

mayoría de estos autores, encontraron una significante concomitancia entre su propio exilio y el destierro de los héroes del *Poema*. Así, algunos compañeros de generación como Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas o el propio Rafael Alberti, esposo de María Teresa León, con la que compartía el sentimiento de melancolía por la patria perdida, se valieron de la figura del Cid y Jimena como pretexto para expresar sus cuitas de exiliados.

En cualquier caso, todo parece indicar que el referente que les guio en esta labor de recuperación de la épica fue el investigador Ramón Menéndez Pidal, quien comenzó la empresa del profundo estudio y glosa del *Poema de Mío Cid* en los años veinte y luego la dejó en herencia a sus seguidores del 27.[5] El perfecto ejemplo de ello lo constituyen las dos biografías cidianas que escribió María Teresa León, su sobrina, desde el exilio; primero, la objetiva biografía de *Rodrigo Díaz de Vivar: el Cid Campeador* (1954) y una posterior biografía novelada de la esposa, ya mucho más ficcional: *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes* (1960). Así, son varios los autores de esta generación que ven en Jimena la verdadera heroína de la historia, aunque es en las biografías noveladas de María Teresa León donde, desde la identificación y sororidad total con su congénere, la autora se aproxima a la figura de Doña Jimena con una postura rotundamente feminista.

2 La Doña Jimena histórica y sus representaciones medievales

2.1 Debates en torno a las quejas de Jimena

Existió en la literatura castellana de la Edad Media un conocido debate sobre un evento clave en la historia de los Díaz de Vivar; se trataba del proceso legal mediante el cual, lejos de toda conexión amorosa, Jimena Gómez solicitaba al Rey Fernando IV que Rodrigo Díaz, el hombre que acababa de matar a su padre, contrajese matrimonio con ella inmediatamente. Es necesario recurrir

[5] Cabe mencionar que tras esta empresa pidalina de recuperación y reivindicación de la materia poética popular medieval originalmente también se escondían motivaciones políticas; el círculo de seguidores de Pidal, en su mayoría partidarios de un Estado Liberal y de ideales regeneracionistas, pretendía convertir las creaciones literarias españolas más identitarias en artefactos al servicio de la vida política. Para una profundización del tema ver E. I. Fox: 'La invención de España: literatura y nacionalismo', en: D. Flitter (coord.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21–26 de agosto de 1995, Birmingham), IV. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, University of Birmingham, 1998: 1–16.

a los postulados de Alberto Montaner (1991), donde se expone la situación de desvalimiento en la que se encontraba la Jimena histórica, para comprender mejor la naturalidad con la que la joven muchacha pidió el casamiento con el asesino de su padre.

Montaner explica que, según los testimonios literarios que nos llegan, una vez que Jimena se queda huérfana estando aún soltera y sin posibilidad ya de que su padre le proporcionase un pretendiente acorde a su estatus, acude, sin acritud ninguna, al rey Don Fernando; pero no para pedir venganza ni justicia, sino *merced* y *servicio de Dios*, pues era una obligación moral para el asesino de su padre reparar la situación de desvalimiento que había causado, por lo que tanto el rey como el Cid aceptaron la petición de la dama, y Rodrigo le fue concedido no en calidad de marido, sino de nuevo protector. A fin de cuentas, el asesinato del Conde Gormaz no se consideraba un crimen en la sociedad de entonces, sino un caso normal de venganza privada que acabó desembocando en un duelo de honor, una conducta propia de la nobleza en la época. Así puntualiza Montaner que "se emplea aquí el motivo del matrimonio compensatorio, que, si bien no ha podido atestiguarse como uso jurídico vigente, sí actúa como típico método de justicia poética en los textos medievales".[6]

2.2 La *querida y ondrada* Jimena de los cantares de gesta

De este modo, las diferentes manifestaciones literarias medievales nos ofrecen dos versiones discordantes: por un lado, el testimonio más antiguo de este hecho se encuentra en la *Crónica de Castilla*. Escrita hacia 1300, durante el reinado de Fernando IV, esta crónica castellana recoge versiones prosificadas de cantares de gesta no conservados, entre ellos un posible cantar perdido sobre los años de juventud del Cid y Jimena.[7] A su vez, "en el poema épico prosificado en las crónicas, concebido en torno a unos ideales de equilibrio y armonía sociales que sólo las postrimerías del s. XIII permitían aún creer posibles, el matrimonio

[6] A. Montaner: 'Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y el romancero', *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Medieval*, 1991: 475–507, pp. 475–476.

[7] No se debe confundir este cantar no conservado con la composición anónima que recibe el título de *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*, que se considera muy posterior al datar de c.1360, ni con *Las Mocedades del Cid*, la obra teatral que escribió Guillén Castro entre 1605 y 1615. En cualquier caso, los argumentos de dichas composiciones serían estadios temáticos previos del *Cantar de Mio Cid*.

entre Rodrigo y Jimena no era en absoluto conflictivo, pues cada personaje asumía su papel sin violencia de ningún tipo".[8] Es decir, las crónicas y los cantares de gesta no dan mayor relevancia al asesinato del Conde y la solicitud matrimonial de la hija es tenida por maravilla, pues el objetivo primordial de estos era ensalzar el orden social jerarquizado a toda costa y Jimena en su propia petición plasma este orden: muerto el padre, acude al rey (el padre del reino) y este le proporciona otra figura masculina de protección a la que subordinarse (un marido). Por ende, la épica idealiza el tema de las quejas de Jimena, y enaltece su figura como señora virtuosa y obediente:

> Andando el rey asosegando su reino por tierra de León, […] vino ante él Ximena Gómez, fija del conde don Gómez de Gormaz. E fincó los finojos ante él e díxole: –Señor, yo soy fija del conde don Gómez, e Rodrigo de Bivar mató al conde mi padre, e yo soy, de tres fijas que dexó, la menor; e, señor, vengo pedirvos merced que me des por marido a Rodrigo de Bivar, de que me tendré por bien casada e por mucho honrada […]. E el rey tovo por bien de acabar su ruego, e mandó fazer luego sus cartas para Rodrigo de Bivar, en que le imbiava a rogar e mandar que se veniese luego para él a Palencia, que tenía mucho de fablar con él, cosa que era mucho servicio de Dios e pro d'él e gran honra suya.[9]

2.3 El "poco seso" de la caprichosa Jimena del Romancero

Todo lo contrario expresan los romances, herederos épico-líricos de los temas de los cantares de gesta pero no de sus valores. La petición de Jimena en algunos romances viejos como *Día era de los Reyes*, *En Burgos está el buen rey*, *Cada día que amanece* y *Delante del rey León* concuerda con una visión negativa de la mujer muy extendida en el siglo XV así como con la actitud anticortesana que adquiere el héroe épico y que encarna Rodrigo; rasgos de los protagonistas que responden a una serie de arquetipos literarios.[10] Según Montaner (1991), esto responde al individualismo, señalado como uno de los rasgos esenciales

[8] A. Montaner: 'Las quejas de doña Jimena…', *op.cit.*: 488.

[9] *Crónica de Castilla*. Capítulo tercero, 'de cómo vino Ximena Gómez al rey e demandó al Cid por marido' (*apud.* A. Montaner, *ibid.*: 490).

[10] María Isabel Toro (2005) asegura que los arquetipos femeninos se forjan en la literatura medieval sobre la base de tres elementos principales: los conocimientos científicos admitidos

del periodo, y que no podía distanciarse más de la cosmovisión implícita en la Gesta.[11] Esta nueva manera de interpretar el mundo se trasluce en dichos romances cidianos mediante la manifestación de un creciente desasosiego vital ante el paso de una sociedad guerrera a otra cortesana, transición que provoca una crisis de valores en la que el hombre no parece sentirse "ni seguro ni integrante de un orden social y cósmico; a la unicidad orgánica sucede la fragmentación múltiple de la realidad. El hombre está solo, como lo está el héroe del Romancero".[12]

Lo cierto es que esta crisis social se materializa en el Romancero con una lectura sumamente negativa del episodio de las quejas de Jimena. Ahora que se prioriza el bienestar individual frente al comunitario y se cuestionan valores antaño referentes como la jerarquía social, el código del honor o la idealización de los héroes, los romances interpretan la intención de Jimena de casarse con el asesino de su padre como un acto caprichoso que denota no solo la poca inteligencia de la dama, sino sus intenciones lujuriosas para con Rodrigo.

Cabe mencionar que la crítica advirtió hace tiempo que en *Día era de los Reyes* la línea argumental introduce el episodio de la petición de Jimena al rey, pero posteriormente se produce una contaminación temática con otro romance viejo, el que narra los agravios sexuales referidos por doña Lambra, *Yo me estaba en Barbadillo*:[13]

---

en la época, la ideología cristiana y las normas de comportamiento social. Asimismo, el tópico femenino medieval partía de fuentes científicas de autoridad en las que se constataba que la mujer era un ser inferior por naturaleza. Lejos de argumentos misóginos que nos llevarían al anacronismo, el universo medieval aceptaba esta condición de inferioridad sin cuestionamientos, pues se partía de la irrefutable filosofía natural antigua (los escritos aristotélicos y de Plinio el Viejo) y de los escritos de los Padres de la Iglesia para sustentar en el saber científico más añejo la verdad absoluta de que la mujer constituía un ser inferior desde el mismo momento en que era gestada. (M. I. Toro: '*Sic vos non vobis*: la imagen de la mujer, vía transmisora de conocimiento en la literatura medieval', en: M. C. Sevillano, J. Rodríguez, M. Olarte y L. Lahoz (eds.): *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad,* Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005: 221).

[11] A. Montaner: 'Las quejas de doña Jimena…', *op.cit.*: 488.

[12] J. Rodríguez–Puértolas: 'El romancero, historia de una frustración', *Literatura, historia, alienación*, Barcelona: Labor, 1976: 105–46, p. 106.

[13] Según narra este romance, estando Doña Lambra en Barbadillo uno de uno de los siete infantes de Lara, su sobrino Gonzalo, tomó un baño semidesnudo en el río Arlanza en su presencia, hecho que la dama tomó como una provocación sexual. En consecuencia, esta ordenó a uno de sus siervos que golpeara a Gonzalo lanzándole un pepino ensangrentado y este persiguió al siervo junto a sus hermanos hasta dar con él bajo las faldas de su tía. Aun estando protegido por la dama, los sobrinos no dudaron en matarlo. Además, como parte de la represalia, los infantes

Día era de los Reyes,
día era señalado,
quando dueñas y donzellas
al rey piden aguinaldo,
sino es Ximena Gómez,
hija del conde Loçano,
que, puesta delante el rey,
d'esta manera ha hablado:
–Con manzilla bivo, rey,
con ella bive mi madre.
Cada día que amanece
veo quien mató a mi padre,
cavallero en un cavallo
y en su mano un gavilán,
otra vez con un halcón
que trae para caçar,
por me hazer mas enojo
cévalo en mi palomar
con sangre de mis palomas
ensangrentado mi brial[14]
[…]

---

consumaron su venganza asaltando el palomar de Doña Lambra: "los hijos de doña Sancha/ mal amenazado me han,/ que me cortarían las faldas/ por vergonzoso lugar,/ y cebarían sus halcones/ dentro de mi palomar,/ y forzarían mis damas,/ casadas y por casar;/ matarónme un cocinero/ so faldas de mi brial" (*Primera Silva: Primera parte de la Silva de varios Romances (Zaragoza, 1550),* en: R. Rodríguez Moñino (ed.): *Silva de Romances (Zaragoza, 1550–1551)*, Zaragoza: Cátedra Zaragoza, 1970: 97–266, pp. 163–164.)

[14] Romance *Día era de los reyes*, según el *Cancionero de romances*, Anveres, 1550, f2 162r (= p 224b–225a). *apud* A. Montaner: 'Las quejas de doña Jimena…', *op.cit.*: 492.

Es más, Montaner señala que esta contaminación, aunque abreviada, también afecta a los otros tres romances.[15] Así Jimena expone ante el rey los delitos cometidos por Rodrigo, que no solo ha matado a su padre, sino que para peor suerte ha asaltado además su palomar y ha amenazado a la dama y a sus doncellas con mancillarlas; este es un comportamiento impropio de un héroe épico, pero responde a la actitud anticortesana del Cid en los romances. Al igual que en las quejas de Doña Lambra, el ataque al palomar del que resulta manchado de sangre el brial de Jimena se contempla como una provocación sexual intolerable por parte de Rodrigo,[16] por lo que la posterior petición de matrimonio de la dama quedaría reducida a un capricho incomprensible, "pues Jimena se queja de una provocación sexual y ahora pretende darle cauce, es decir, asumirla. Es así como, en ambos planos, la aserción de que el seso de las mujeres no es natural cobra su pleno significado misógino, pero sobre todo en el amatorio: la mujer objeto de provocación, dada su condición irreflexiva y lujuriosa, en lugar de rechazar la solicitud sexual, la acepta",[17] y esto provoca el agrio comentario del rey:

> […]
> –Siempre lo oí dezir
> y agora veo que es verdad,
> que el seso de las mugeres
> que no era natural.
> ¡Hasta aqui pidio justicia,
> ya quiere con él casar!
> Yo lo hare de buen grado,
> de muy buena voluntad.[18]
> […]

[15] *Ibid.*: 483.

[16] Montaner explica que el simbolismo de la sangre está ligado a la pasión, por lo que su derramamiento sobre el brial de Jimena expresa el triunfo de la provocación sexual de Rodrigo, es decir, la sangre vertida viene a representar los propios impulsos de Jimena, que surgen ante la incitación del Cid y que dan la clave que permite entender su petición de matrimonio hecha al rey (A. Montaner: 'Las quejas de doña Jimena…', *op.cit.*: 484).

[17] *Ibid.*: 487.

[18] Romance *Día era de los reyes*, según el *Cancionero de romances*, Anveres, 1550, f2 162r (= p. 224b–225a). *apud.* A. Montaner, *ibid.*: 494.

En definitiva, los cantares de gesta y las crónicas ensalzan la obediencia de Jimena ante el rey, su perfección moral al no pedir venganza sino merced y su fuerza viril ante la muerte de su padre. No obstante, la deshumanizan en pos de seguir los parámetros de un estricto código del honor. Por el contrario, el Romancero la humaniza, hecho por el que se pierde la idealización en torno a su figura, dotándola así tanto de la capacidad de expresar sus deseos de que se haga justicia como de la tendencia a complacer sus instintos eróticos, razón por la que se condena su comportamiento impúdico. Lo que está claro es que en una u otra manifestación, tanto para la defensa de la mujer como para su propio vituperio, se partía de la misma base científica de su archiconocida inferioridad.

3 La pervivencia de los arquetipos épicos femeninos castellanos en la Jimena contemporánea de León

Estos dos arquetipos medievales encontrados: el de mujer virtuosa de los cantares de gesta y el de mujer impetuosa del romancero, en la biografía novelada de *Doña Jimena* (1960) se conjugan dando lugar a una versión renovada de la protagonista que es innovadora y tradicional a partes iguales, pero en ningún caso arbitraria o sin fundamento. La faz más "conservadora" de esta Jimena podría llamar a confusión si se lee desde una postura anacrónica que interprete su herencia medieval como invención de la autora o como añejos valores patriarcales asimilados, por lo que el siguiente pasaje tiene por objeto delimitar qué rasgos toma la autora de uno u otro arquetipo para poder dilucidar en qué medida la caracterización de Jimena es fiel a la tradición y en qué medida se reescriben libérrimamente ciertos rasgos de su personalidad.

3.1 María Teresa León: la moderna juglaresa que canta a Doña Jimena

María Teresa León conoció a los Díaz de Vivar en el Madrid de los años veinte, concretamente en aquella casa de sus tíos en la que "no bajaban la voz para hablar del arte, aunque estuviesen llenos de desnudos los museos".[19] En su autobiografía, *Memoria de la melancolía* (1970), la autora recuerda así sus primeros acercamientos a la voz lírica del pueblo castellano: "En aquella casa aprendí los primeros romances españoles. A veces sacábamos un viejo gramófono de

[19] M. T. León: *Memoria de la melancolía*, G. Torres Nebrera (ed.), Madrid: Castalia, 1999: p. 151.

cilindro. Allí escuchábamos las canciones recogidas por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal durante su viaje de novios, siguiendo la ruta del Cid hacia su destierro. Por primera vez oí la voz del pueblo. Por primera vez tomé en cuenta a los inteligentes y a los sabios".[20]

Es más, muy en consonancia con los intereses nacionalistas y regeneracionistas de las investigaciones de sus tíos, la narradora inauguró su carrera literaria publicando hasta cuatro artículos de temática cidiana en el *Diario de Burgos* (1926–1928),[21] una serie de publicaciones a la que le seguirían numerosas creaciones como *La bella del mal amor* (1930), una colección de cuentos que conversa con los romances de malmaridada; la reelaboración del *Romancero republicano* (1936–1939) de la que fue partícipe durante la Guerra Civil; o sus dos biografías noveladas, escritas ya desde la madurez del exilio y dedicadas a *Don Rodrigo Díaz de Vivar: el Cid Campeador* (1954) y *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes* (1960). Todas ellas con un nexo común: la sobreescritura de los temas y personajes medievales a la luz de su ideología contemporánea. Al recordar el proceso de escritura de esta última, León mencionaba: "Pensé en Doña Jimena, ese arquetipo de mi infancia, que yo había visto en San Pedro de Cardeña, de Burgos, tendida junto al señor de Vivar como su igual y tejí mis recuerdos de lecturas, de paisajes, de horas vividas para apoyar en Doña Jimena las mujeres que iban pasando ante mis ojos".[22] Dadas las palabras de su autora, nada sería más apropiado que señalar a continuación qué tenía de "arquetipo de su infancia" esta *Señora de todos los deberes*.

3.2 Reminiscencias del virtuosismo de la Jimena de los Cantares de gesta

En primer lugar, de la épica la narradora toma la imagen de la mujer de actitud varonil, un arquetipo que en el Medievo ofrecía "visiones favorables de la mujer por el simple hecho de actuar más de acuerdo con los parámetros masculinos que con los acostumbrados entre las criaturas de su propio sexo", y es que "son los valores vinculados al varón los que obligan a la mujer virtuosa a superar sus propias limitaciones".[23] Es decir, en el ámbito épico, la mujer protagonista

[20] *Idem.*

[21] En orden de publicación, estos fueron: "Temas de ayer y de hoy. Nuestra epopeya", "Una hazaña del Cid", "El país de la epopeya" y "El monumento al Cid".

[22] M. T. León: *Memoria…, op.cit.*: 432.

[23] M. I. Toro: '*Sic vos non vobis…*', *op.cit.*: 230–232.

debía superar su debilidad moral o física por el deber que tenía para con el héroe masculino; en el caso de Jimena, con su esposo el Cid. En la biografía novelada de León esto se traduce en la reacción de la señora de Vivar cuando su amado marcha con sus mesnadas hacia la batalla: "Jimena se quedaba inmóvil, sin llorar, pues no les son permitidas flaquezas a las mujeres de los héroes".[24] Siguiendo esta línea, la personalidad de Jimena se moldea conforme al modelo de señora y esposa medieval virtuosa, que mostraba de manera pública su honra manifestando obediencia, modestia, humildad, templanza en el comer y en el beber, decoro en el vestir y hasta moderación en el habla:[25] "¿No ha prometido aguardar quieta y en calma? Pues sí, quieta quedará y todo dentro de sí como lo dejó el Campeador. No es decente para una mujer honrada que el marido al volver encuentre los pensamientos de su esposa cambiados de lugar como hacen los volubles pájaros".[26]

Es interesante notar que el parlamento más largo de Jimena en *El Cantar de Mio Cid* es la oración que enuncia en Cardeña antes de la marcha de Rodrigo para pedir a Dios que guarde a su marido del mal. Según María Eugenia Lacarra (1988), en esa oración se muestra la religiosidad acendrada como un rasgo distintivo de esta mujer modélica que jamás cuestiona las decisiones de su marido;[27] una fe que también comparte la Jimena de León, que de madrugada se desliza fuera del calor de su Rodrigo y alcanza a arrodillarse ante el altar de Dios para enunciar esta misma plegaria: "Rey de los Reyes, tú eres padre de la Humanidad./ En ti creo, en ti adoro con toda mi voluntad/ y a San Pedro ahora le pido que a ti me ayude juntar…/ Por el Cid campeador, que dios lo guarde de mal/ y que si hoy nos separamos vivos nos vuelva a juntar".[28]

La crítica ha hablado mucho de la inacción de los personajes femeninos épicos castellanos, cuyas acciones, al ser concebidas como representación del status de los hombres, "se ven limitadas a una actitud pasiva, de espera paciente en ausencia de sus maridos y recatada obediencia, mansedumbre y sumisión en su presencia, de manera que no ejercen las tareas de índole económica

[24] M. T. León: *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes*, M. Smerdou Altolaguirre (ed.), Madrid: Castalia, 2004: p. 52.

[25] M. E. Lacarra: 'La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos', *Cuadernos de Investigación Filológica* XIV, 1988: 5–20, p. 7.

[26] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 65.

[27] M. E. Lacarra: 'La mujer ejemplar…', *op.cit.*: 9.

[28] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 55.

y administrativa que la legislación castellana les confiere".[29] Nuestra Jimena contemporánea cumple este parámetro a medias, pues aunque está a la altura de las expectativas que se esperan de cualquier mujer de un guerrero, y aguarda pacientemente la vuelta del esposo, no se resigna tan fácilmente a irse consumiendo en soledad. Así queda demostrado en el pasaje en que Jimena increpa a Minaya, el hombre de confianza del Cid, cuando este la libera por fin de su espera y la acompaña desde Cardeña a la Valencia conquistada por el Campeador: "Minaya hablaba y hablaba evocando los avatares del héroe y sus hombres, y de súbito Jimena lo mandó callar terminantemente. –¡Basta!–Gritó Jimena–. [...] Digo que basta, porque vosotros, los caballeros, vivís y nosotras apenas respiramos, solas, muriendo".[30]

Del mismo modo, mientras esta aguarda, ni mucho menos renuncia a sus obligaciones, de ahí su sobrenombre de *Gran Señora de todos sus compromisos*. De hecho, hasta en uno de los momentos más dolorosos de su vida, cuando se despide de su marido que parte hacia el destierro, aun sin saber si volverá a verlo con vida, "la ilustre entre las ilustres" recobra la calma y vuelve a convertirse en la señora encargada de la hacienda y el hogar: "Los pendones se tienden, el proscrito aguija su palafrén y se van separando, como la uña de la carne [...]. Doña Jimena, inmóvil, espera que no quede rastro de polvo ni sonido. Cuando todo lo que vivió se le desliza en el recuerdo, se vuelve hacia los asombrados frailes y ordena a sus criados: –Que entren los pastores, el sol sube y el cuidado de la hacienda no aguarda".[31]

No es sorprendente que María Teresa León sepa valerse de argumentos épicos para empoderar a su Doña Jimena; a fin de cuentas, en el ámbito de la épica, siempre que las damas responden a unos patrones de comportamiento acordes a su linaje, se establece una defensa o elogio del género femenino en los cantares, ya que "la mujer virtuosa es incluso más digna de alabanza que el hombre de virtud, puesto que su natural condición le hace mucho más difícil mantener un comportamiento loable".[32]

[29] M. E. Lacarra: 'La mujer ejemplar…', *op.cit.*: 9.

[30] M. T. León: *Doña Jimena…*, *op.cit.*: 130.

[31] *Ibid.*: 58.

[32] M. I. Toro: '*Sic vos non vobis…*', *op.cit.*: 231.

3.3 Pinceladas de la Jimena humanizada del Romancero

Ni qué decir tiene que el ciclo cidiano abarcó buena parte de la colección *Flor nueva de romances viejos* (1928); una edición de Menéndez Pidal cuyas páginas León conoció de manos de su propio autor desde muy joven. Esta colección contó con una versión de *En Burgos está el buen rey*, un romance que enfatizaba el patetismo del episodio de las quejas de Jimena al subrayar el riguroso luto que vestía la dolida huérfana: "En Burgos está el buen rey/ asentado a su yantar,/ cuando la Jimena Gómez/ se le vino a querellar;/ cubierta paños de luto,/ tocas de negro cendal,/ las rodillas por el suelo,/ comenzara de fablar […]".[33] Así, opuesta a la impasible y resiliente señora de los cantares de gesta, en el Romancero se puede encontrar a una Jimena pasional y resuelta, dispuesta incluso a querellarse con el rey. El préstamo fundamental que toma María Teresa León de la caracterización de la Jimena romanceril es precisamente esta capacidad de expresar sus deseos, de ser un sujeto activo que defiende sus derechos y que "se muestra mucho más proclive a evidenciar emociones".[34] Exactamente, así se puede comprobar en el momento de despedirse de su amado Rodrigo: "Pasan los parientes, doblando la rodilla ante Jimena. Ella les desea a todos mucho bien. Poco a poco los ojos se le cuajan de ternura y concluye por no ver a ninguno. Jimena Díaz llora. Llora porque no hay que rehuir la ocasión del llanto cuando se presenta para dar fe de nuestra fe y de nuestra vida. Dejemos los ojos secos a los muertos, que ya tienen bastante con esta pena. Jimena tiene los ojos vivos […]. Llora porque es mujer de grandes bríos".[35]

Sin embargo, al deshacerse de su coraza de hieratismo, la Jimena de León es mucho más visceral, llegando incluso a manifestar emociones tales como celos o desconfianza hacia el marido. Recuerda Lacarra (1988) que la característica esencial de la esposa épica medieval es la aceptación y plena confianza en todas las acciones de su marido, convirtiéndose esto en la prueba de su mesura y virtud.[36] Por eso, aunque en ocasiones la biografía novelada pone de manifiesto la vulnerabilidad de la dama, Jimena suele recomponerse rápidamente para retomar su actitud paciente. Así ocurre en el episodio en el que ya afronta largos días y noches en soledad, lo que la lleva a cuestionar la lealtad de su esposo:

[33] R. Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968: 168.

[34] M. I. Navas Ocaña: 'Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas', *Revista de Filología Española* LXXXVIII, 2008: 325–351, pp. 327–328.

[35] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 56.

[36] M. E. Lacarra: 'La mujer ejemplar…', *op.cit.*: 10.

"¿Por dónde andará su Rodrigo? ¡Hace tanto que no llegan mensajes! ¿La habrá olvidado por alguna morisca gentil de talle, ardorosa de maneras? […]. ¡Basta, basta, mujer de poca fe!".[37]

Dichos temores los comparte Jimena con las mujeres de los mesnaderos del Cid, y, lamentablemente, se confirman con la llegada de Alvar Fáñez Minaya a Cardeña, cuando este les trae noticia de la victoria de sus hombres y de la recompensa que ellos mismos han tomado apresando a mujeres moras y repartiéndoselas como *soldadeiras*:

> Cuanto más brillan las palabras del conde, más parecen las mujerucas de Castilla pardas, abusadas, terrosas… con Jimena el frente. […] ¿Y las moricas? ¿Se repartieron también las moricas? ¿A cuántas tocaron los Garcés, Hernán, Martín, Salvador…? […] ¡Conque moricas pulidas para las tiendas de los guerreros! ¿Y ellas? Para ellas la virtud. ¿La virtud? ¡Ah, las ocasiones perdidas, cómo ríen! Tanto las ensordecen los celos que ninguna oye cómo se repartieron los corceles.[38]

No obstante, recuerda Lacarra (1988) que la unión entre el Cid y Jimena fue en la Edad Media ejemplo de relación familiar paradigmática, por lo que por mucho que la dama fuera de naturaleza ardiente, esta siempre mostraría *dilectio* 'amor' y *reverentia* 'reverencia' a su marido, un respeto y cariño que serían mutuos, pero sin perder de vista la superioridad del hombre; el Cid le mostraría *dilectio* pero no *reverentia* a Jimena.[39] En este aspecto la narradora se permite ciertas licencias y empodera a Jimena dotándola de la voz cantante en determinados momentos, sobre todo los que conciernen a los deseos carnales de la dama, sin duda, un guiño respetuoso a la lujuriosa Jimena de los romances: "La esposa fiel le acucia palabras que son deseos de intimidad […]. ¡Vamos Rodrigo! ¡Oh la voz de Jimena! Esa cadenciosa voz grave tan segura de sí, qué bien obedecida es por el Campeador!".[40]

Como se puede constatar, María Teresa León se nutre de ambas facetas de esta mujer medieval, y las imágenes disonantes que de ella ofrecen el *Cantar* y el Romancero nunca se dan la espalda del todo, aunque bien es cierto que

[37] M. T. León: *Doña Jimena…*, *op.cit.*: 62–63.

[38] M. T. León: *Doña Jimena…*, *op.cit.*: 84–85.

[39] M. E. Lacarra: 'La mujer ejemplar…', *op.cit.*: 9.

[40] M. T. León: *Doña Jimena…*, *op.cit.*: 46–47.

la autora hace especial acopio de este último aspecto humano de Jimena. De hecho, la narradora corona su novela con un "un espléndido retrato moral y psicológico de su personaje (con el que se siente identificada) dándole voz en un emotivo monólogo ante el cadáver de su esposo, a punto de atravesar el umbral del mito":[41]

> ¡Ay, Rodrigo! ¿Si supieras que no es la primera vez que velo tu agonía? Años y años te vi morir en las batallas. Las mujeres tenemos el alma calurosa cuando vemos y angustiada cuando recordamos. Mi juventud fue marchitándose así, sumando sus agonías a mis temores. ¡Ah, ese caballo sin jinete que podía llegar con el anuncio de tu muerte! […]. Cuando me volviste a tu lado sentí piedad por aquellas mujeres guardando luto por tus Mesnaderos que las aguardaban ya debajo de la tierra. Y ahora yo… ¡Ay, Rodrigo! todo se me va cayendo de las manos: las niñas, mi hijo, ahora tú. Nada tengo si a ti no te tengo. ¿Cómo vivir, si tú no vives? ¿Qué razones me daré para permanecer? […]. ¡Ahora ya no respiras, Rodrigo! ¡Que nadie toque tu muerte! ¡Quedan entre nosotros tantas cosas que no nos contamos nunca! ¡Qué pena! Ahora que el reino de Valencia era justo del tamaño de nuestro amor, de nuestra soledad! […]. Adiós, mi dueño, señor de mi voluntad… Ninguna flor de tanta valentía se abre dos veces en un siglo, ninguna gota de agua, si la sorbe la tierra, vuelve al cielo.[42]

4 Madre, heroína y esposa, pero ante todo mujer: sobreescrituras contemporáneas de Jimena

Partiendo de esta base literaria tradicional, María Teresa León crea su propia Doña Jimena. Claro está que para la construcción de un personaje completo y realista la autora no podía basarse solo en estas fuentes poéticas de dudosa historicidad, pues, como apostilla Martín de Riquer (1994), "las gestas son esencialmente la historia para el pueblo, el cual no pretende distinguir entre

[41] G. Torres Nebrera: 'Introducción biográfica y crítica', *Memoria de la melancolía*, Madrid: Castalia, 1999: 7–63, p. 36.

[42] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 205–206.

lo cierto y lo tradicional, y al lado de datos seguros admite leyendas bellas, y para quien el pasado no tiene un valor simplemente informativo sino, en gran manera, ejemplar".[43] De hecho, en el *Cantar de Mio Cid* comúnmente se tergiversaban episodios reales o incluso se evitaban si con ello se enaltecía aún más la figura del héroe; sirva de ejemplo la omisión del episodio en que Jimena defiende Valencia en ausencia de su marido.[44] Esta variación en las fuentes se explica, según Marjorie Ratcliffe (1992), mediante el valor de Jimena como *agente cultural*; es decir, las representaciones del Cid como héroe nacional debían responder en todo momento a unos valores determinados, por lo que quedaban estáticas a través de los siglos, pero todo lo contrario sucede con Jimena, quien al haber sido siempre un personaje secundario, y por lo tanto más inexplorado, "se presta a todas las épocas, a todos los ideales y responde a las necesidades del autor, de la época y del público".[45] La *Gran señora de todos los deberes* de León se prestaba –según José Carlos Mainer (1993)– a un interés por España, el destierro y la mujer,[46] inquietudes todas que se verán reflejadas en la construcción ficcional de su personalidad.

4.1 La concepción republicana de la madre resiliente

En la Edad Media, la condición de madre era uno de los elementos femeninos más loables a ojos de la Iglesia, por eso la Virgen, gracias a sus aparejadas maternidad y virginidad perpetua, constituía un arquetipo femenino tan modélico como inalcanzable para cualquier otra mujer.[47] Esta idiosincrasia, trasladada a la épica, resultaba, por ejemplo, en una Jimena feudal cuya importancia radicaba en la maternidad; el dar al Cid herederos que propagaran y encumbraran su linaje era la única aportación tangible de Jimena al gran honor de su marido.[48] Y dicha imagen de la mujer como progenitora afectuosa y entregada a los

[43] M. De Riquer: 'Introducción', *Cantar de Mío Cid*, Madrid: Espasa Calpe, 1994: 9–34, p. 34.

[44] M. I. Navas Ocaña: 'Lecturas feministas…', *op.cit.*: 344.

[45] M. Ratcliffe: 'Jimena: historia y ficción', en: J. M. Lucía, P. Gracia y C. Martín (eds.): *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Medieval (Segovia, 5 al 19 de octubre de 1987)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1992: 673–681, p. 673.

[46] J. C. Mainer: 'María Teresa León y Jimena Díaz', *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes,* Barcelona: Círculo de Lectores, 1993: 7–26, p. 19.

[47] M. I. Toro: '*Sic vos non vobis…*', *op.cit.*: 223.

[48] M. E. Lacarra: 'La mujer ejemplar…', *op.cit.*: 10.

hijos se perpetúa como un arquetipo monolítico durante todos los periodos de nuestra historia; ni siquiera fueron una excepción los prometedores años veinte en los que la mujer española avanzó en la conquista por sus derechos a pasos agigantados. Es más, Mary Nash (2006) sostiene que la representación cultural más frecuente de la mujer entonces era la de "ángel del hogar", proveedora seráfica que por un lado se dedicaba sumisa y amorosamente a los hijos, marido o padre, y por otro sostenía a la familia desempeñando eficazmente su función de gobernanta de la casa.[49] De hecho, la maternidad era una imagen poderosa con la que se identificaban las mujeres españolas, motivo por el que en un momento tan concreto como la Guerra Civil, ambos bandos, tanto la derecha como la izquierda, usurparon el símbolo de la maternidad para atraerlas a sus partidos. El bando republicano, por su parte, agitó la consciencia de las mujeres apelando a la vulnerabilidad de sus hijos en el contexto de la devastación brutal de la guerra, instándolas así a solidarizarse con la lucha contra el fascismo.[50]

María Teresa León, aun siendo una "mujer moderna" y militante de izquierdas declarada, provenía de una familia burguesa y militar, por lo que a los diecisiete años, cuando aún no gozaba de independencia propia, fue obligada a casarse y no tardó demasiado en vivir la experiencia de la maternidad.[51] Muchos años después de separarse de su primer marido, fue madre nuevamente junto al Rafael Alberti, y el cuidar de la pequeña Aitana supuso un cargo más de los que desempeñaba en Buenos Aires, donde ejercía sin el menor reproche de "progenitora, señora del hogar, esposa y amante, secretaria, correctora, escritora, conferenciante, guionista, adaptadora, locutora radiofónica y un etcétera difícil de cuantificar".[52] En un diálogo entre Jimena y sus retoños se confirma esta concepción de la mujer como máxima responsable e instructora de los hijos: "Poco sé de los tiempos viejos, porque las mujeres apenas sabemos rezar en latín y hablar en mal romance, pero nuestro Cid me instruyó para que yo os instruyese en su estirpe".[53] Y en este arquetipo de incansable mujer paradigmá-

[49] M. Nash: *Rojas: mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid: Taurus, 2006: 25.

[50] *Ibid.*: 68.

[51] María Teresa León, siempre adelantada a su tiempo, tomó la iniciativa de abandonar a su marido cuando aún no existía la ley del divorcio. Considerándolo una osadía, su exmarido decidió castigarla prohibiéndole acercarse a sus hijos, Gonzalo y el pequeño Enrique, con el fin de presionarla para que volviera junto a él a un matrimonio en el que ella no era feliz.

[52] J. L. Ferris: *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903–1988)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2017: 309.

[53] M. T. León: *Doña Jimena…*, *op.cit.*: 74.

tica se inspiran también los personajes femeninos de esta biografía novelada, quienes en todo momento a la par que Jimena "han amasado el pan, zurcido la ropa, hilado los sayos, cuidado la hacienda, bendecido a los hijos…".[54]

Así, María Teresa León y Jimena Díaz comparten el perfil de "triste mujer hundida en sus deberes, maniatada por ellos, señora de todos sus compromisos" sin rechistar, pero ante todo se definen como madres. No es extraño, por lo tanto, asociar a esta señora épica medieval con la imagen de la madre combativa, heroína de la retaguardia, que constituía el modelo imperante a imitar por las mujeres republicanas durante la guerra civil española y con el que León se identificaba profundamente. Y es que la narradora no conocía un modelo femenino más envidiable que el de las resilientes madres republicanas que conseguían compaginar el ser dulces y angelicales cuidadoras de sus retoños, con el ser administradoras tenaces del hogar y guardianas de la fortuna familiar.[55] Así las cosas, como dueña que custodiaba el hogar, Jimena encarnaba un tercer arquetipo, esta vez contemporáneo: el de la madre heroica que junto a sus hijos resiste desde la retaguardia, esperando con el corazón encogido a que el Cid vuelva victorioso del combate.

4.2 *Los sueños embusteros de la carne* o la despenalización sexual de la mujer

Aprovechando el perfil más "humano" que Jimena hereda del romancero, María Teresa León decide dejar constancia de los deseos más instintivos de la dama. Una cuestión ya no tanto de carácter natural, sino más bien moral, por la que se condenaba a la Jimena romanceril era, precisamente, por su culpabilidad al pecar de codicia y lujuria al querer casarse con el Cid, asesino de su padre, dejándose llevar por sus pasiones y no por el sentido común. Este arquetipo de mujer lujuriosa se fundamentaba en la creencia medieval cristiana de que la sexualidad, indudablemente provocada por la mujer, era "la mayor expresión de la corrupción humana y el camino irremisible hacia la muerte".[56] León, por el contrario, trata la sexualidad de manera explícita y natural, además, muy líricamente, dejando así a la dama libre de cargas pecaminosas. Prueba de ello es el pasaje en el que se describe sin tapujos un encuentro sexual entre el Cid y

[54] *Ibid.*: 81.

[55] M. Nash: *Rojas: mujeres republicanas…*, *op.cit.*: 26.

[56] M. I. Toro: '*Sic vos non vobis…*', *op.cit.*: 222.

Jimena; un episodio de entrada inconcebible en el *Cantar* y, en caso de aparecer, disfrazado con símbolos y metáforas en el Romancero:

> Jimena se quita las acolchadas zapatas de paño carmesí, Rodrigo se desprende su camisa de ranzal. Jimena coloca su manto y, pudorosa, ruega que el Cid le ayude a dejar caer su grial hasta el suelo, dejándola con la almexía de seda. El campeador desliza sus manos algo velludas sobre los senos tibios y Jimena sopla la luz de la lucerna y se desprende de su camisa, según las costumbres, y antes que las almelehas escalofríen su cuerpo ya está apretada contra el de su atareado Rodrigo.[57]

De este modo, podría considerarse este nuevo tratamiento de la sexualidad de la mujer medieval un *contrafactum* literario que León hace del arquetipo femenino lujurioso que aparece en el Romancero. Es más, nos atreveríamos a decir que la narradora va más allá de la mera desautomatización del tópico femenino: podría decirse que María Teresa, lejos de detenerse en la esposa, la madre o en la heroína, escribe por primera vez a la Jimena que es solo una mujer. Y lo hace, simplemente, porque aún no estaba escrita, aún quedaba todo por decir de la Jimena más femenina y terrenal. Así, nuestra escritora realiza una especie de *transfer psicológico* y se apropia de la faceta más íntima y personal de la fémina. De este modo se ficcionalizan los deseos sexuales a los que se ve abocada la señora de Vivar cuando, tras la partida de su esposo, queda sumida en una desconsolada soledad. Cabe mencionar que se argumenta que ella comienza a sentir deseos ilícitos por Minaya, el más fiel caballero del Cid, pero su virtuosa naturaleza la lleva a contenerse por su honra: "Hubiera deseado ser una de sus doncellas y llevar en sus manos el pretexto de un cantarillo para ir a buscar agua de luna a la fuente, hubiera… Se clavó las uñas. El guerrero del Cid se iba ribeteando de luz. Jimena se sintió resbalada hacia los tiempos del amor […]. Cuando Jimena se recostó para dormir ya quedaba tranquilo su corazón bajo el brial y únicamente sus manos temblorosas hablaban aún de los sueños embusteros de la carne".[58]

[57] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 47.

[58] *Ibid.*: 130.

4.3 La identificación feminista entre la biógrafa y su biografiada: la epopeya de las proscritas de España

Tres circunstancias esenciales parecían unir las vidas de Jimena Díaz y María Teresa León: en primer lugar, el hecho de ser "señoras de todos los deberes", pues al igual que María Teresa trabajaba infatigablemente para mantener a su familia, Jimena era, en palabras de León, "la triste mujer hundida en sus deberes, maniatada por ellos, señora de sus compromisos".[59] En segundo lugar, ambas eran las inseparables sombras que nunca dejaban caer a sus esposos, pero sombras solo. De hecho, durante los treinta y ocho largos años que vivió en el exilio, aun haciéndose cargo de innumerables deberes, León se definía modestamente como "la cola del cometa" que seguía a Rafael, que había ido siempre delante como "la estrella que nunca pierde su luz"[60]. Quizás por eso, como esposa, se le pueda reconocer su gran muestra de amor y humildad al luchar permanentemente "para que la obra de Rafael se publique, se aprecie, y se reconozca, por encima siempre de la suya".[61] Ahora bien, al ser ella misma consciente de esta situación, como narradora, se reservó para ella, y para todas las que también sintieron el peso de ser mujer, sus pequeños homenajes propios.

Así nació su altruista *Señora de todos los deberes*, una fiel esposa que también constituía un cobijo de fortaleza para el Cid, sin embargo, no lo manifestaba para no empañar la heroicidad de su esposo: "Recuérdame cuando flaquees y si eso te acontece, porque también el sol se mancha, recuérdame y regresa en sueños al real de mi amor y cobíjate en estos brazos que te estrechan. Nada de esto le dijo, pues no era noche de palabras".[62] Todo indica que, con esta biografía, León quiso hacer justicia, de una vez, al arquetipo de mujer de su infancia, esposa y madre, en el que no solo se identifica a Jimena: "No sé por qué pienso en aquellas mujeres a quienes la ausencia de sus hombres de España había dejado en tanta soledad como a Doña Jimena, desolada y triste, en medio de Castilla, dejó el destierro del Cid campeador".[63] Bajo el grueso término "arquetipo de mujer de su infancia" podían adivinarse las reivindicativas figuras de su tía María Goyri y su prima Jimena, pero también muchas otras como María de Maeztu, María Martínez Sierra, María Baeza, Zenobia Camprubí y hasta la

[59] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 64.

[60] M. T. León: *Memoria…, op.cit.*: 222.

[61] J. L. Ferris: *Palabras contra el olvido…, op.cit.*: 309.

[62] M. T. León: *Doña Jimena…, op.cit.*: 49–50.

[63] M. T. León: *Memoria…, op.cit.*: 326.

condesa de Pardo Bazán,[64] mujeres a las que León cita en sus memorias y con las que se solidarizaba –explica Torres Nebrera (1999)– "desde una identificación feminista total por ser castellanas también compañeras, como ella, de exilios y avatares de toda especie".[65]

O sea, la tercera similitud que une a María Teresa y Jimena es una profunda sororidad hacia la mujer española que ha estado siempre a expensas de una figura masculina. María Teresa hizo partícipe de esta misma sororidad a Jimena; recordemos cómo, aunque sin dar nombres particulares, la gran señora convivía y trabajaba codo con codo junto a las esposas de los guerreros sin hacer alarde de su linaje: "Son las mujeres de los mesnaderos del Cid. […] Sus manos son iguales de rudas y entre la señora y ellas apenas existe la diferencia del espesor de un brial".[66] Lejos de toda duda, con esta visión que se ofrece de las mujeres medievales unidas contra la adversidad, la autora ha querido prestar atención a esos personajes femeninos arquetípicos e intrahistóricos que, aunque sin nombre propio, también protagonizaron la historia de España: las mártires, las desterradas de España, las proscritas.

5 A modo de conclusión: *ex nihilo nihil fit*

Realmente, a mi juicio, el verdadero valor de la reescritura que María Teresa León hace de Doña Jimena es que en ella se funden la consciencia del pasado, entendido como el dilatado corpus de tópicos literarios medievales, y el desarrollo moderno de estos a la luz de un contexto muy diferente en el que es posible completar a la Jimena medieval, y no a otra, escribiendo lo que nunca se escribió de ella, pero no proyectando en ella la vivencia propia de quien la autobiografía; no destruye la imagen original, sino que explica y sobreescribe sobre ella lo que aquella calla. Tal y como expone José María Balcells (2003), "amén de producir modificaciones en el legado recibido" en esta biografía se invierten con frecuencia "distintas imágenes de la mujer construidas en el pretérito".[67]

[64] *Ibid.*: 513–514.

[65] G. Torres Nebrera: 'Introducción biográfica…', *op.cit.*: 35.

[66] M. T. León: *Doña Jimena…*, *op.cit.*: 81.

[67] J. M. Balcells: 'María Teresa León y la recreación revisionista. (La materia cidiana revisada)', en: G. Santonja (ed.): *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003: 269–282, p. 269.

Recordemos, a fin de cuentas, que nada viene de la nada, y que no fueron originalmente creados por María Teresa los sentimientos de soledad, melancolía o pena que ella sentía por su propio exilio y que ponía en boca de la desterrada Jimena: pena de ambas, a fin de cuentas; ni siquiera lo fueron las empoderadas imágenes que ella proyecta de la mujer medieval y que ya aparecen en la figura épica de la virtuosa mujer de fuerza varonil. Son constantes que se manifiestan de acuerdo a momentos históricos distintos y a parámetros literarios diversos, pero que María Teresa coloca frente a frente para extraer de ellas valores universales. Es más, respecto a esta obra, el mérito de la autora no reside en plasmar excéntricamente en el personaje sus emociones personales con el fin de autobiografiarse, sino en el hecho de dotar a un personaje español tan concreto como es la doña Jimena Díaz de Vivar del siglo XI del universalismo temático que permitiría a cualquier mujer identificarse con ella; desde una republicana exiliada del siglo XX hasta una estudiante del XXI que emigra forzadamente para ganarse la vida. El milagro, en fin, estaba en crear algo nuevo desde lo tantas veces escrito pues, aunque son de sobra conocidas, no está de más recordar aquí las palabras de Juan Rulfo (1960): "No existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. No hay más, no hay más temas, así es que para captar su desarrollo normal hay que saber cómo tratarlos, qué forma darles; no repetir lo que han dicho otros".[68]

[68] J. Rulfo: 'El desafío de la creación', *Charla en la Universidad Nacional Autónoma de México,* México: UNAM, 1960.

LINGUISTICA

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

L'ungherese *narancs* 'arancia' – da un'altra prospettiva

István Vig
Università Eötvös Loránd
vigistvan@yahoo.com

Abstract

The widely held general opinion on the origin of the Hungarian noun *narancs* 'orange' is that it is a loanword from Northern Italian dialects. This study argues that the presumed etimons are not supported by relevant data. The most likely explanation for the origin of this word is that the Hungarian noun was taken from Croatian in which 'orange' is *naranča*. The Croatian word perfectly fits the phono-morphological structure of the Hungarian language, which can easily be explained. Beside this, its Croatian origin is also supported by cultural-historical facts. Theoretically, the possible Turkish origin of *narancs* cannot be excluded either but this line of argument requires further research.

Il lettore comprenderà sin dal titolo, come questo articolo tratti della proposta di un'interpretazione dell'origine dell'ungherese *narancs* /ˈnɒrɒnʧ/, diversa da quella finora comunemente condivisa dalla letteratura specifica. Come si vedrà di seguito, numerose ragioni ci hanno indotto a ritrattare il problema dell'origine di questo sostantivo ungherese.

Per cominciare, citiamo i due principi fondamentali relativi alla ricerca etimologica, formulati da László Hadrovics.[1] Il primo, riferito alle "pseudo-etimologie" di alcune parole, recita che

[1] Gli interessi di László Hadrovics (1910–1996), studioso di slavistica e di ungarologia, abbracciavano un campo vastissimo: l'etimologia, la storia delle lingue, i contatti linguistici e culturali ungaro-croati, ungaro-serbi, ungaro-boemi, la toponomastica, la lessicologia, la lessicografia, la semantica, la grammatica, la storia della letteratura e la storia. Seguendo le idee dei collaboratori della rivista tedesca *Wörter und Sachen* (Heidelberg, 1909–1944), si è distinto, insieme con altri colleghi germanisti ungheresi (Erzsébet Hartnagel, Károly Mollay), nel campo dell'etimologia, adottando un nuovo metodo di ricerca basato sullo studio delle fonti scritte (*forrásolvasó etimologizálás*) e contrapponendolo all'altro metodo tradizionale, anche oggi largamente praticato da molti studiosi e basato sull'uso dei vocabolari (*szótárforgató etimologizálás*) (cfr. Vig 2016: 37–38).

> Oltre a queste parole [sc. "di etimologia difficile" o "senza speranza"] se ne trovano anche altre, in gran numero, la cui etimologia è chiarita soltanto apparentemente. Tempo addietro, forse ottanta o novant'anni fa, qualcuno, sull'onda dell'estro e sulla base di una consonanza, ha messo una parola in rapporto con una parola straniera: l'etimo costruito in questo modo peregrina da un libro all'altro, da un articolo all'altro. Tali etimi, anche se nessuno li crede davvero fondati, vengono ripresi senza essere sottoposti a un esame approfondito. Sono queste le etimologie formalmente risolte o, con altro nome, le pseudo-etimologie. Esse si rivelano molto più pericolose di quelle che ammettono l'origine sconosciuta o discussa di una parola, perché il falso etimo può ostacolare lo studio della soluzione giusta anche per decenni (Hadrovics 1965: 3, – trad. nostra. I. V.).

Il secondo principio, relativo al metodo dell'etimologia, suona così: "Ho sempre evitato quel tipo di procedimento con cui si crea una forma presumibile dal punto di vista fonetico per poi farne derivare la parola in questione con mano sicura, risolvendo così il problema" (Hadrovics 1965: 7, – trad. nostra).

Questo metodo è l'adattamento di quello seguito dalla linguistica storico-comparativa che, partendo da forme linguistiche sincroniche e diacroniche attestate, risale nel tempo per ricostruirne la forma ipotizzata nella lingua base. Il procedimento è caratterizzato dalla comparazione di un numero più o meno grande di esempi usati come punti di riferimento e di comparazione. Il metodo è idoneo per il raggiungimento degli obiettivi delle ricerche di ricostruzione nell'indo-germanistica, nell'ugrofinnistica, nella slavistica, ecc., ma si rivela poco proficuo nella ricerca etimologica che non intende risalire alle origini remote, bensì si limita a estendere il proprio raggio ad un periodo di tempo più breve. Questo è, per esempio, il caso della ricerca dei prestiti romanzi delle lingue. La romanistica si trova in una posizione privilegiata, perché dispone di profonde conoscenze sulla lingua latina, di numerosi testi e lavori di storia linguistica e dialettologia (dizionari, monografie, grammatiche storiche, dizionari etimologici, ecc.). Ciò consente di limitare la necessità di creare forme ipotizzate e di individuare gli etimi con maggiore precisione, potendo utilizzare anche i fattori extralinguistici noti (rapporti politico-economici, culturali e simili) o, se ciò non viene raggiunto, di ridurre almeno il numero degli etimi possibili.

Il presente articolo si propone pertanto di modificare, rettificandolo, il metodo adottato dai linguisti ungheresi nello studio dell'origine dell'ungherese

narancs; di individuare in modo più preciso il possibile etimo italoromanzo; di verificare se la parola ungherese possa effettivamente derivarne; di cercare, in caso negativo, un altro etimo possibile. Si terrà conto a) della struttura fonologica degli etimi possibili e b) della distribuzione dei fonemi della lingua mutuante (l'ungherese), che condiziona le modalità dell'adattamento del prestito al sistema fonomorfologico della lingua mutuante. Questi due fattori fondamentali sono stati trascurati dalla ricerca precedente relativa a *naramcs*.

Che l'ungherese *naramcs* sia un prestito dall'italiano è da tempo un'opinione largamente condivisa dalla letteratura specifica. La spiegazione etimologica impostata da Ferenc Karinthy (1946, 1947a, 1947b, 1947c) e completata da Lajos Kiss (1966), è stata confermata da altri (ESz, EWUng, TESz, Szabó & Fábián 2010).

Sándor Kőrösi si è occupato a più riprese dell'origine della parola ungherese, individuandone l'etimo nel sostantivo veneziano *naranza* (/naˈrantsa/),[2] con cui si può essere completamente d'accordo, sebbene Kőrösi non renda conto del valore fonetico del grafema ⟨z⟩. La sua spiegazione, per cui *naranza* risalirebbe alla *melarancia* della lingua letteraria (attestata dalla metà del sec. XIII; GDLI 10: 17) è inaccettabile (v. Kőrösi 1884: 546–547; Kőrösi 1892: 33). La venez. *naranza* (/naˈrantsa/) risalirebbe ad una it. *menarancia* (/menaˈrantʃa), sorta in seguito ad una dissimilazione /l/ ⟶ /n/ in *menarancia* (Kőrösi 1884: 546–547). Kőrösi non espone le ragioni culturali per cui la parola veneziana sarebbe un prestito dall'italiano letterario. Non regge neanche il tentativo dell'autore di far risalire la parola *arancia* nei dialetti toscani a *menarancia*, presupponendo la caduta della prima sillaba. Nei dialetti toscani, infatti, la caduta di un'intera sillaba in posizione iniziale è un fenomeno atipico (cfr. Rohlfs 1996: §§ 128, 137; Tekavčić 1980: § 2.3.2.). Manca inoltre la spiegazione delle ragioni della sostituzione del fonema it. /ʧ/ ⟶ venez. /ts/, e del fatto se ⟨z⟩ sia da interpretare come /ts/ (v. supra). Non sorprende che l'etimologia di Kőrösi sia stata respinta (Kiss 1966: 211).

Un'altra proposta etimologica è stata fatta da Géza Bárczi, che considera possibili due spiegazioni: la prima vuole che l'etimo di *narancs* sia da ricercare in un dialetto dell'Italia nordorientale, cfr. venez. *naranza*, mil. *naranz*, spiegazione che riprende le idee di Melich e di Kőrösi. La seconda sostiene

[2] Le parentesi quadre e le barre per indicare rispettivamente i suoni concreti e i fonemi, e racchiuse tra parentesi tonde, sono inserite da me, I. V., per motivi di interpretazione coerente, nei riassunti dei lavori citati in cui figurano soltanto le lettere dell'ortografia tradizionale delle lingue rispettive, per indicare esclusivamente i suoni.

che l'etimo della parola ungherese sia da individuare nelle lingue dei Balcani, idea che necessita ancora di chiarimenti (SzófSz: 212). La supposizione di Bárczi relativa alla collocazione e al tipo dei dialetti risulta alquanto grossolana: i dialetti lombardi, per la loro posizione geografica, appartengono alla zona centrale dell'Italia settentrionale, tipologicamente sono nettamente distinti da alcuni dialetti dell'Italia nordorientale, come il veneziano e i dialetti veneti, tra loro tipologicamente affini. Essa è vieppiù infirmata anche da fattori culturali e storici: l'Ungheria aveva rapporti prima di tutto con Venezia.

I contributi di Ferenc Karinthy dedicati all'etimologia della parola ungherese, in numerosi lavori (Karinthy 1946: 60; 1947a; b), presentano un arco evolutivo di spiegazioni molto interessanti: respingendo la parola veneziana *naranza* (/na'rantsa/) come etimo, interpretando il grafema ⟨z⟩ in *naranza* come ([dz]) e sostenendo che non si può spiegare una sostituzione venez. (/dz/) → ung. (/ʧ/) (Karinthy 1946: 60), Karinthy commette un errore enorme. Gli sfugge infatti che il grafema ⟨z⟩, sia nell'italiano letterario che nel dialetto veneziano – pur in mancanza di un'ortografia standardizzata di quest'ultimo – è il segno dei fonemi /ts/ e /dz/. Per il veneziano sarebbe stato sufficiente consultare con maggior attenzione il dizionario di Boerio (DDV) che tra l'altro è citato nella bibliografia riportata da Karinthy. In mancanza di ciò, egli propone come etimo *narancio* o *narancia*: "Finora si è cercato di derivare *naramcs* soltanto da forme italiane con z: naranza, naranz […], ma un cambiamento *c* > *cs* ([ts/ → /ʧ]) è dimostrato al massimo soltanto all'inizio di parola. […] È molto più probabile, quindi, che anche la parola italiana avesse *cs* ([ʧ]): narancio" (Karinthy 1947a: 23; 1947b: 23 – trad. nostra, I. V.). Tra le parole citate da Karinthy si trovano it. *narancio*, *narancia*, ven. *arancia*, *naranza*, *naranz* (Karinthy 1947a: 11; 1947b: 11). L'etimo qui proposto evita anche di affrontare il problema della sostituzione del fonema /ts/ → /ʧ/.[3] Karinthy cita le forme *narancio* e *narancia* da dizionari sincronici, rispettivamente bilingui e monolingui (O. Bulle & G. Rigutini: *Neues italienisch-deutsches und deutsch-italienisches Wörterbuch* 1935; P. Petrocchi: *Novo dizionario scolastico della lingua italiana*, 1942). Insolito è questo procedimento, perché di solito non si usano dizionari sincronici a fini storico-etimologici. È anche sorprendente che Karinthy non abbia utilizzato l'AIS, da cui risulta che le forme di tipo *naransa* /na'ransa/ sono diffuse nei dialetti dell'Italia nordorientale (VII: c.1272). È altrettanto strano che, oltre all'AIS, non siano state consultate altre opere importanti come l'*Italienische Grammatik* di Wilhelm Meyer-Lübke (Leipzig, 1890), la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* di

[3] Ricordiamo qui che Karinthy parla di suoni e non di fonemi.

Francesco D'Ovidio & Wilhelm Meyer-Lübke (Milano, 1906), nonché il dizionario della lingua italiana di Tommaseo & Bellini (accessibile nell'edizione del 1865–1879 a Budapest).

Stranamente Karinthy annovera, probabilmente per disattenzione, *naranz* (/naˈrans/) tra le forme veneziane, seppur menzionata dallo slavista János Melich che la considera parola milanese (Karinthy 1946: 60; Melich 1910: 116). Conviene ricordare che *narans* /naˈrans/ oltre ad essere attestato nell'Italia nordorientale soltanto nei dialetti del Trentino (AIS VII: c. 1272), è documentato anche nel parmigiano e nel reggiano, dialetti che non fanno parte tipologicamente dei dialetti dell'Italia nordorientale.

È strano inoltre che nessuno abbia pensato di istituire un rapporto riguardo all'adattamento dell'etimo presupposto di *narancs* e quello dell'ungherese *lándzsa* (/ˈlandʒɒ/) 'lancia' < lancia, ant. dial. *lanza* (/ˈlantsa/) (TESz. 2: 716), malgrado la presenza della stessa sequenza fonematica /ntʃ/ in tutt'e due le parole. Come si vedrà, il dizionario etimologico ungherese (TESz), citando diversi etimi attinti alla lingua letteraria e ad alcuni dialetti, considera risolto il problema degli etimi di *narancs*. Per quanto riguarda l'adattamento di *lancia* all'ungherese, avvenne una sonorizzazione /tʃ/ ⟶ /dʒ/ che non trova riscontro nell'adattamento della presupposta /naˈrantʃa/ in cui cade anche la vocale finale /-a/. È da rilevare ancora che mancano persino gli argomenti capaci di spiegare una sostituzione /ts/ ⟶ /tʃ/ nel caso di un possibile etimo *lanza* /ˈlantsa/, e anche la sonorizzazione di /tʃ/ ⟶ /dʒ/.

L'etimo *narancio* (con [-tʃ-]) è condiviso dallo slavista Lajos Kiss che, escludendo un'eventuale mediazione croata – il dizionario etimologico della lingua croata e serba non era ancora stato pubblicato a quell'epoca – stabilisce che la croata *naranča* (/ˈnarantʃa/) risale alla venez. *naranza* (/naˈrantsa/) (Kiss 1966: 212–214). È da sottolineare che Kiss prende in considerazione soltanto la forma scritta delle parole in questione, senza tener conto della struttura fonologica delle parole citate come possibili etimi.

Questa lacuna sarà da noi colmata come segue. Il sostantivo croato presenta la sequenza di fonemi /ˈnarantʃa/, mentre quello veneziano ha una sequenza di fonemi diversa (/naˈrantsa/). Kiss fa risalire l'ungherese *narancs* a un *narancio* [/naˈrantʃo/], parola dell'Italia settentrionale, mentre l'etimo del croato *naranča* sarebbe una *narancia* (!) (/narantʃa/) dell'Italia settentrionale oppure la venez. *naranza* (/naˈrantsa/) (Kiss 1966: 214). A Kiss sarà sfuggito che *narancio* nell'Italia settentrionale non è attestato, cosa che è stata ripresa senza critica dal TESz e da altri che si sono dedicati all'origine di *narancs*. Kiss, servendosi dei dati del dizionario storico della lingua croata e serba (AR), traccia la diffusione

del prestito italoromanzo nel territorio linguistico croato e serbo. Afferma che *naranča* (/ˈnaranʧa/), prestito dall'italiano, si sarebbe diffuso nel dominio linguistico croato, mentre *narandža*/*nerandža* (/ˈnaranʤa/ˈneranʤa/), nel dominio linguistico serbo, risalirebbe al turco (Kiss 1966: 212–213). Oltre alle parole citate è attestata anche un'altra forma, *naranža* (/ˈnaranʒa/), documentata in due punti distanti l'uno dall'altro nel territorio linguistico croato, la prima come hapax nell'opera "Vila Slovinka" ('Fata slava', 1614) del poeta zaratino J. Baraković (1548–1628), mentre sulla seconda, attestata in Istria (AR 7: 553; ERHJS 2: 503), mancano informazioni ulteriori. È molto probabile che *naranža* venisse portata in Istria da profughi croati provenienti dai territori meridionali, che erano sfuggiti ai Turchi. La conservazione del fonema /ʒ/ che resistette al /ts/ della ven. *naranza* /naˈrantsa/, imprestata dai dialetti croati, conferma che si tratta di una forma da molto tempo radicata. Anche gli Albanesi fuggiti all'invasione turca ed insediatisi nell'Italia meridionale nel secolo XV, conservarono la propria parola *nerënxë* (/nərəndzə/) 'narancia' di origine turca nel nuovo ambiente linguistico (Pellegrini 1992: 176). Così, l'esistenza di *naranža* che non può risalire a un etimo italoromanzo, 'stona' con l'immagine del dominio linguistico croato presentata da Kiss.

Il lemma del TESz, basato fondamentalmente sullo studio di Kiss (1966), riporta altre forme dei dialetti dell'Italia nordorientale, attinte all'AIS, *naránsa*, *naranŝa*, *naranşo*, *naránŝi*, *naránŝ*, *narants*, ecc. (TESz 2: 999), senza dare ulteriori informazioni sul valore fonetico e sulla struttura fonologica delle parole citate. Tuttavia il volume introduttivo dell'AIS, concentrandosi soltanto sulla pronuncia dei suoni delle singole parole e trascurando di interpretarle sotto l'aspetto fonologico, fornisce indicazioni relative alla pronuncia dei singoli segni: [ŝ] (realizzazione del fonema /s/) = un suono tra [s] e [δ][4], [ş] = un suono tra [s] e [ʃ][5] (Jaberg & Jud 1928: 27). Tenuto conto del fatto che l'Italia nordorientale ha un'estensione geografica alquanto ampia, in cui oltre a dialetti veneti, come già detto, vengono parlati anche dialetti friulani e ladini, conviene esaminare da vicino le fonti dialettali delle parole qualificate come nordorientali dal TESz. Le forme *narants*, *naránŝ* provengono dal Trentino, *naránsa* dalle vicinanze di Vicenza, Venezia e Latisana (quest'ultima appartenente parzialmente al dominio friulano) e la forma plurale *naránŝi* dall'Istria (Pirano/Piran). Eccezion fatta per *naransa* le altre parole hanno, per motivi storici e culturali, uno scarso valore probante per l'etimologia della parola ungherese.

[4] Equivalente del segno [ɗ] dell'IPA.

[5] Suono palatalizzato [s'].

Dal breve panorama della letteratura specifica si ricavano due considerazioni molto importanti. La prima è che gli studiosi non hanno fornito una interpretazione fonetico-fonologica dei grafemi, rispettivamente ⟨z⟩ e ⟨ci⟩. La seconda rende evidente come alla maggioranza degli studiosi che si sono occupati in modo dettagliato del problema, mancassero, per dirla eufemisticamente, profonde conoscenze di italianistica. Ne consegue che la validità delle loro constatazioni può creare dubbi.

È noto che la maggior parte dei prestiti italoromanzi della lingua ungherese proviene dal dialetto veneziano. Questo fatto, condiviso anche dagli studiosi, è confermato da circostanze storiche e da fatti di storia culturale.

Kiss traccia il percorso delle vie commerciali tra l'Italia e l'Ungheria, menzionandone le tappe principali come Segna (cr. Senj), Modruš, Zagabria (cr. Zagreb), Križevci, Koprivnica (Kiss 1966: 212). È da notare che il percorso Segna-Modruš è soltanto il tratto iniziale di una via, la cui descrizione non viene completata da Kiss, che non si cura di dare una risposta all'eventuale domanda su dove avrebbe raggiunto, questa via commerciale, il tratto Zagabria-Križevci. È noto che era difficilissimo raggiungere il porto di Segna dalle regioni croate e ungheresi del retroterra, che, in assenza di strade costruite, era collegato soltanto tramite un sentiero di carovane con l'entroterra. Per questi motivi la praticabilità del percorso che partiva da Segna sembra più ipotetica che reale. Il trasporto dell'arancia doveva svolgersi su un percorso terrestre che, attraversando parte dell'odierna Slovenia, collegava Venezia con Zagabria. Tuttavia lo studio di Kiss dimostra che l'arancia importata da Venezia raggiunse l'Ungheria attraverso Zagabria, cioè su una via che attraversava territori croati e parzialmente sloveni. D'altro canto abbiamo buone ragioni per supporre che i mercanti veneziani nominassero il proprio prodotto nel loro dialetto, senza dover usare i nomi di altri dialetti/lingue romanze.

Il dialetto veneziano, lingua internazionale del commercio e della navigazione nel bacino orientale del Mediterraneo per molti secoli, aveva un alto prestigio. È poco probabile che i mercanti veneti, al posto della parola veneziana, usassero il termine del loro dialetto che d'altronde, anche nel caso peggiore, non doveva differire molto da quello veneziano, se non era addirittura identico. Il dialetto veneziano aveva due varianti per indicare il denotato, rispettivamente *naranza* /na'rantsa/ e *naransa* /na'ransa/ (cfr. DDV: 436). La prima era propria del registro alto dell'alta e media borghesia della città fino alla metà del secolo XIX, mentre la seconda, contenente il fonema /s/, era usata nel registro plebeo del veneziano (cfr. DDV: 11–12; Rohlfs 1966-1969: §§ 152, 290). La forma *naransa* /na'ransa/ del veneziano odierno ha prevalso in seguito al declino del peso

economico e sociale della grande borghesia veneziana, venuto meno in seguito all'incorporamento della repubblica in organizzazioni statali più ampie (prima in Austria, poi in Italia). Nel Veneto è attestata *naransa* /na'ransa/ oggi nel veronese (PDVI: 146), nel chioggiotto (VDCh: 334), nel gradese (Bottin 2003: 315), nel muggese, nei dialetti di tipo veneto di Capodistria/Koper, di Buie d'Istria/Buje, di Parenzo/Poreč. La variante *naranza* /na'rantsa/ è attestata nel veronese, nel bisiàc (VFDB: 296), e nei dialetti di tipo veneto di Cherso/Cres, Lussingrande/Lošinj (PDVI: 146; VG: 671). Le forme *narancia/narancio* /na'ranʧa/na'ranʧo/, usate fino a poco tempo fa nei dialetti di tipo veneto di Pirano d'Istria/Piran e di Isola d'Istria/Izola sono, secondo noi, il risultato dell'incrocio della veneta *naranza* /na'rantsa/ e dell'it. *arancia* /na'ranʧa/. I dialetti di Pirano e d'Isola sono da escludere dal punto di vista storico come fonti del prestito ungherese.

Anche il dialetto triestino odierno di stampo veneto, che nel secolo XVIII ha soppiantato il vecchio dialetto locale di tipo friulano, presenta fenomeni simili a quelli del dialetto veneziano. Nella letteratura specifica si distinguono due registri del triestino: il triestino patoco e il triestino negron. Il primo, usato dalla borghesia rispettivamente alta e media, è caratterizzato dall'uso di forme contenenti il fonema /ts/, p. s. *naranza* (/na'rantsa/), *panza* (/'pantsa/), *lanza* (/'lantsa/), mentre nel registro plebeo sono tipiche le forme con il fonema /s/ (Doria 1978: 41–42, 101–104, 134–135, 138, 177).

È chiaro che, volendo identificare l'etimo italoromanzo dell'ungherese *narancs*, s'impongono le forme veneziane *naranza* (/na'rantsa/) oppure *naransa* (/na'ransa/).

Tra i dati dell'AIS relativi all'Italia nordorientale solo una forma è attestata senza il fonema iniziale /n-/, la gradese *aranşa* (/a'ransa/) (AIS 7: c. 1272). Si tratta, con ogni probabilità, della contaminazione di una parola dialettale con quella dell'italiano standard.

Alla luce di questi fatti linguistici risulta più che sorprendente la spiegazione etimologica del TESz, ripresa anche dall'EWUng, che non prende in considerazione dovuta i fatti linguistici:

> Sulla base di criteri di geografia linguistica e di fonetica, i dialetti dell'Italia nordorientale costituiscono la fonte del prestito. Le varianti con n iniziale sono infatti attestate in quella zona e le forme dialettali della zona possono avere anche precedenti con č, cfr. ancora l'it. letterario arancio 'albero d'arancia', arancio, arancia ⟨frutto⟩. La parola ungherese, che potrebbe essere il prestito di una

> forma italiana senza vocale finale, può essere derivata anche da una parola uscente in vocale (naranča, ecc.), in seguito alla caduta della vocale finale a, interpretata come formante, cfr. *szombat* ('sabato'), *kamat* ('interesse'), *tömlöc* ('prigione') ecc. (TESz. 2: 999, – trad. nostra, I. V.).

Tale spiegazione si basa in parte su ipotesi che contraddicono ai fatti di storia linguistica. Il lemma cerca di conciliare la proposta – ipotetica, aggiungiamo subito – di Karinthy e Kiss, con i dati dell'AIS (v. supra), in un ragionamento formulato parzialmente al condizionale, quindi come possibilità, senza preoccuparsi di individuare in modo più preciso l'etimo del prestito.

L'EWUng rinvia un etimo dell'ungherese *narancs* ai dialetti dell'Italia nordorientale, elencando una serie di voci dialettali istriane (*narancia*, *narancio*), giuliane (*naransa*, *naranso*), romagn. *naranž* (/naˈranʒ/) con un fonema finale /ʒ/ più che discutibile), bol. *narensa*, Vittorio Veneto *narans*, venez. *naranza*, *narancia*, it. *arancia*, *arancio*, senza precisare più da vicino la forma dialettale che sarebbe passata nell'ungherese, senza neanche pensare di spiegare la struttura fonologica del possibile etimo.

Neanche gli italianisti Zuzsanna Fábián e Győző Szabó, che seguono la proposta etimologica dell'EWUng citando, salvo due eccezioni, gli esempi dello stesso, accennano alla struttura fonologica degli etimi possibili e della loro pronuncia (Fábián & Szabó 2010: 58).

Secondo il parere unanime degli etimologi italiani l'it. *arancio*, *arancia* (/aˈranʧo, aˈranʧa/), nonché le varianti dialettali, sono prestiti dall'arabo (< pers. *naranǧ* (/narandʒ/) (DEI 1: 266; DELIUN 2002: 120). Gli studi di Giorgio Pasquali e di Giovan Battista Pellegrini hanno dimostrato che il frutto venne diffuso dagli Arabi in Sicilia, dove le prime attestazioni della parola risalgono al secolo XII (Pasquali 1964: 317–318; Pellegrini 1972: 117). Anche Mario Doria fa risalire la triest. *naranza* (/naˈrantsa/) all'arabo (GDDT: 397), mentre, stranamente, la corrispondente veneziana manca nel dizionario etimologico di Angelico Prati (EV). Visto che nel dialetto veneziano (e nei dialetti veneti, salvo alcuni) non si trovano gruppi consonantici in posizione finale di parola, al sostantivo arabo venne aggiunta una vocale finale. Tra i fonemi possibili /o/ e /a/ venne scelta quest'ultima, sorretta anche dalla sequenza finale *-anza* /-antsa/ che è abbastanza frequente nel dialetto veneziano, e che a sua volta spiega anche la sostituzione del fonema arabo /ʤ/ → /ts/ (cfr. Rohls 1969–1969: § 1106).

Il recente dizionario etimologico della lingua ungherese, accettando l'origine italiana di *narancs*, fornisce una spiegazione sorprendente dell'etimo italiano,

secondo la quale le parole italoromanze citate risalirebbero al sostantivo spagnolo *naranja* (ESz: 562), tesi formulata per la prima volta nell'EWUng (1016) discostandosi dal TESz (2: 999) che sostiene l'origine araba delle forme italoromanze. L'origine della spiegazione dell'EWUng risale con grande probabilità al DudEt. Non avendo potuto accedere alla sua edizione del 1989, consultata probabilmente dagli autori dell'EWUng, in cui manca il riferimento al DudEt, ci siamo valsi – per la nostra verifica – della seconda ristampa del 1997, nella quale il ted. *Orange* è indicato come un prestito dal francese che, insieme con l'italiana *arancia*, risalirebbe, tramite la mediazione dello spagnolo *naranja*, all'arabo *nāranǧ* (/narandʒ/) (< pers. *nāriнǧ* (/narindʒ/)) (DudEt: 501). È da ricordare che un altro dizionario etimologico tedesco presenta una trafila modificata: ted. *Orange* < fr. (pomme d') *orange* (/oranʒ/) < sp. *naranja* (/naranxa/) < ar. *nāranǧ* < pers. *nāriнǧ*, omettendo, giustamente, l'etimo dell'it. *arancia* (Kluge 1999: 603).

Per confutare l'origine spagnola dell'it. *arancia* sono sufficienti alcuni rapidi controlli dell'adattamento dei prestiti spagnoli al sistema fonomorfologico dell'italiano, che mostrano la sostituzione di fonemi sp. /x/ → /dʒ/, nonché /x/ → /ʃʃ/, p. s. sp. *flojo* (/ˈfloxo/) → it. *floscio* (/ˈfloʃʃo/); sp. *jarra* (/ˈxarra/) → it. *giara* (/ˈdʒara/); sp. *gitano* (/xiˈtano/) → it. *gitano* (/dʒiˈtano/), *jalapa* (/xaˈlapa/) → it. *gialappa* (/dʒaˈlappa/); sp. *junquillo* (/xunˈkiʎo/) → it. *giunchiglia* (/dʒunˈkiʎʎa/); sp. *junta* (/ˈxunta/) → it. *giunta* (/ˈdʒunta/) (DELIUN: 593, 656, 657, 666, 669). L'origine spagnola dell'it. *arancia* e anche di *naranza* e parole consimili, è inammissibile sia dal punto di vista linguistico che da quello storico.

Tornando al presunto etimo italoromanzo del sostantivo *narancs*, non ci resta altro che esaminare se sia possibile farlo derivare dalle veneziane *naranza* /naˈrantsa/ e *naransa* /naˈransa/; in caso negativo, bisognerà individuare un altro etimo. Prima di passare alla disamina, conviene fare una digressione.

Gli esempi di *naranzi* (/naˈrantsi/) riportati nel dizionario storico della lingua italiana, non confermano l'etimo (con /ʧ/) proposto da Karinthy. Questi esempi sono attinti alle opere di autori nati a Venezia o nel Veneto (G. Barbaro, G. Capodilista, M. Sanudo), oppure a Piacenza (G. Parabosco), operanti nella città lagunare, nei quali il grafema ⟨z⟩ è il segno del fonema /ts/. La forma *naranzi* è sorta, secondo noi, in seguito alla contaminazione della venez. *naranza* /naˈrantsa/ con *l'arancio* /aˈranʧo/ dell'it. letterario.

Oltre alle forme citate sono attestati anche *naranci* (Maestro Martino, F. Colonna, R. da Sanseverino, Ariosto) e *narancia* (G. Barbaro) (GDLI 11: 177). Il digramma ⟨ci⟩ in questi testi non è il segno del fonema /ʧ/ dell'italiano letterario. Già Bruno Migliorini ha rivelato che nei testi del secolo XV il nesso ⟨ci⟩, alternandosi con ⟨ti⟩ davanti a vocale, veniva usato per indicare il fonema

/ts/ (Migliorini 1971: 269). Pier Vincenzo Mengaldo sottolinea inoltre che l'uso del digramma ⟨ci⟩ per /ts/, diffuso nell'Italia settentrionale, veniva rafforzato anche da tendenze ipercorrettistiche (Mengaldo: 1963: 94–95; cfr. Rohlfs 1966: § 289). Tra gli autori che usano i grafemi ⟨ci⟩ per il fonema /ts/ alcuni sono di origine veneziana (G. Barbaro, F. Colonna), altri di origine settentrionale (Maestro Martino), ancora altri, pur se di nascita meridionale, operarono a lungo tempo nell'Italia settentrionale (R. da Sanseverino). L'uso del digramma ⟨ci⟩ da parte di questi autori per indicare il fonema /ts/ è segno di ipercorrezione che si basa sulla corrispondenza venez. (e sett.) /ts/: it. /ʧ/, /ttʃ/, p.es. (lat. quinque >) venez. *zinque* /tsinkwe/: it. *cinque* /ʧinkwe/; (lat. facio >) ven. *fazo* /fatso/: it. *faccio* /fattʃo/, ecc. Non mancano poi forme contaminate come *naranzi*, (per *naranci* /naranʧi/) presso il veneziano G. Barbaro e *aranzi* (per *aranci* /aranʧi/) del toscano Pietro Aretino, che operò a lungo a Venezia.

Ora passiamo ad esaminare l'adattamento della veneziana *naranza* /naˈrantsa/ come possibile etimo al sistema fonomorfologico ungherese. Il primo compito è chiarire le ragioni di un'eventuale sostituzione del venez. /ts/ → ungh. /ʧ/. Il fonema /ts/, attestato nella lingua ungherese dalla metà del secolo XI in poi (Bárczi 1958: 82), è documentato nel nesso consonantico /nts/ all'interno di parola ma anche in posizione finale dalla prima metà del secolo XII in poi, cfr. i nomi geografici *Vasonca* (1278/1430), *Berzence* (c 1288/1230), *Kemence* (1156), *Lesence* (1262) (FNETSz 2: 743, 1: 205, 1: 510, 1: 710, 2: 29); *Ablánc-patak* (1233), Alvinc (1342/1359), *Grabonc* (1335), *Gönc* (1219/1550), *Iványc* (p. 1237/1353), *Losonc* (1247), *Nagyszalánc* (1270/1272), *Rohonc* (1259–1273), *Szenc* (1252) (FNEtSz 1: 51, 97, 335, 527, 639, 2: 47, 211, 421, 553).

Questa serie può essere completata da alcuni nomi comuni di data antica, in cui il segmento consonantico /nts/ si trova in posizione finale: *harminc* ('trenta'; verso 1405),[6] *lánc* ('catena'; 1219/1550), tánc ('ballo'; 1350), *kilenc* ('nove'; 1378),[7] *gerinc* ('spina dorsale'; 1575), *konc* ('preda'; 1181/1288/1366/sec. XVI) (TESz 2: 714–715, 3: 837, 2: 488–489, 1: 1053, 2: 545, 3: 1114, 2: 61–62).

Nessun ostacolo distribuzionale del nesso /nts/ imponeva dunque la sostituzione venez. /ts/ → ungh. /ʧ/, cosa che infirma la validità dell'ipotesi del prestito di *naranza*.

Neanche la forma venez. *naransa* come etimo possibile, imponeva la necessità di una sostituzione venez. /s/ → ungh. /ʧ/. Anche se il nesso /ns/ non si trova in posizione intervocalica nelle parole ungheresi, la sua comparsa possibile in

[6] La parola risale con ogni probabilità all'antico ungherese (1000–500 a.Cr.) (cfr. TESz 1: 61).

[7] Risalente, con ogni probabilità all'antico ungherese (1000–500 a. Cr.) (cfr. TESz 2: 488–489).

alcune forme agglutinate di pochi sostantivi in /ns/ finale, cioè al limite di un morfema, seguito da una desinenza, p. s. *fajanszot* 'faenza' (acc. di *fajansz* + legamento o + t, segno dell'accusativo), *sanszot* 'possibilità' (acc. di *sansz* + legamento o + t, segno dell'acc.), essendo plausibile, non rende necessaria una sostituzione di venez. /-ns-/ ⟶ ung. /-ns/[8].

Quanto esposto finora rivela la difficoltà di spiegare la presenza del fonema /ʧ/ della parola ungherese nel caso di una presupposta origine veneziana, sia con /ts/ sia con /s/. Bisogna, quindi, rinunciare all'etimo veneziano ed estendere la ricerca dell'origine di *narancs* ad altre lingue che per motivi storico-culturali possano essere prese in considerazione, per arrivare a conclusioni più soddisfacenti.

Già nel suo articolo citato supra, Kiss rivela che Zagabria era un luogo importante nel commercio di arance nella prima metà del sec. XVI (Kiss 1966: 213). Nessuna difficoltà ostacola la derivazione di *narancs* dal sostantivo croato *naranča* /ˈnaranʧa/. L'unico problema, valido anche nel caso di un'origine italoromanza, è costituito dalla necessità di spiegare il motivo della caduta della /a/ finale. Il problema non è considerato insormontabile dallo stesso Kiss, che cita una serie di prestiti slavi dell'ungherese in cui le vocali finali dell'etimo slavo sono cadute: *tömlöc* (/ˈtømløts/)[9] 'prigione', *szombat* (/ˈsombat/)[10] 'sabato', ecc. (Kiss 1966: 214). L'autore, non escludendo una possibile origine croata del sostantivo ungherese, è propenso però ad accettare, per motivi fonetici ed altre considerazioni, l'etimo italoromanzo, considerandolo più semplice e convincente (Kiss 1966: 214).

Siamo del parere che né ragioni storiche, né storico-culturali, né fonologiche, contraddicono all'origine croata di *narancs*. L'esame di questa possibilità richiede che tutte le forme attestate nei dialetti croati e serbi vengano analizzate. Le forme *narandža*/*nerandža* /ˈnarandʒa/ˈnerandʒa/ e *naranža* /ˈnaranʒa/ sono prestiti dal turco *narenc* /narendʒ/ (ERHSJ 2: 503). Tenuto conto del fatto che il croato e il serbo originariamente non possedevano il fonema /dʒ/, nello strato più arcaico dei prestiti turchi avvenne la sostituzione /dʒ/ ⟶ /ʒ/ (cfr. Kakuk 1973: 478–479; AR 14: 612, s.v. *sanǵak*). Anche se, secondo il dizionario storico

[8] Nonostante *fajansz* e *sansz* siano prestiti relativamente recenti della lingua ungherese (prime attestazioni rispettivamente nel 1786 e nel 1854 (TESz 2: 828; 3. 484)) nessuna regola distribuzionale ostacolava la presenza di un nesso consonantico /ns/ in posizione finale nei secoli anteriori.

[9] < slavo тьмьnica (Kniezsa 1974: 531–532; cfr. TESz 3: 964–965; EWUng: 1542; ESz: 860).

[10] < slavo sǫbota (Kniezsa 1974: 508–509; cft. TESz 3: 779–780; EWUng: 1447; ESz: 803).

dell'accademia croata, il grafema ⟨č⟩ delle varianti nei testi antichi aveva il valore fonetico ([ʤ]) (AR 3: 566, s. v. *hanǵar*), le ragioni della presenza di /ʧ/ in alcune parole della lingua odierna come *bunčuk* (/ˈbunʧuk/) < *bonǰuk* (/bonʤuk/) (Kakuk 1973: 76; Škaljić 1966: 147) e *dirinčiti* < derenǰ (/derenʤ/), variante di *dirindžiti* (/dirinʤiti/) (Škaljić 1966: 219) sono ancora da chiarire. Emergono *ad hoc* due spiegazioni ipotetiche: è possibile che si abbia a che fare a) con una desonorizzazione /ʤ/ > /ʧ/ per motivi ancora sconosciuti; b) con relitti di una sostituzione /ʤ/ → /ʧ/, esistita accanto a quella /ʤ/ → /ʒ/ e sopraffatta da quest'ultima.

Secondo le nostre conoscenze attuali la prima attestazione della croata *naranča* risale ad un testo in latino scritto nel 1368 a Ragusa/Dubrovnik: „Hec sunt res … *narangia* IICL (corsivo nostro – I. V.) de Giue de Sagot" (Tadić 1935: 185; cfr. LLMI 2: 755), in cui il digramma ⟨gi⟩ ha il valore fonetico [ʒ] a differenza di *arangius* [= ʤ] dell'a. 1331 e *arancius* [=ʧ] dell'a. 1323 attestati in testi latini dell'Italia meridionale (GDLI 29: 654). È degna di attenzione anche la data della stesura del documento raguseo, il 1358, anno dell'emancipazione definitiva di Ragusa/Dubrovnik dalla sottomissione a Venezia. Successivamente la città dalmata, allo scopo di sviluppare il proprio commercio, iniziò a creare un nuovo sistema di rapporti con l'estero. Nel 1373 ottenne dal papa, su mediazione del re d'Ungheria e di Croazia, il permesso di commerciare, con un numero limitato di navi, con i Turchi. Nel 1374 la città chiese il premesso alla Porta per poter comprare grano in Asia Minore (Krekić 1961: 36); nel 1392 ricevette una lettera di garanzia dal sultano che le facilitava il commercio con la penisola balcanica (Krekić 1961: 41–43). Data la sua posizione geografica, Ragusa era interessata a continuare e a sviluppare i suoi contatti commerciali con i Turchi anche nel secolo XV. Un accordo stipulato nel 1447 garantiva liberi commerci ai mercanti della città nei territori balcanici sotto dominio turco (Krekić 1961: 52 sg, 58). Alla luce dei dati storici menzionati è possibile stabilire un rapporto cronologico tra *naranža* e *narandža*. Visto che nel dialetto croato stocavo sorse un nuovo fonema, il fonema /ʤ/, al più tardi nella prima metà del secolo XV,[11] la forma *naranža* /naranʒa/, prestito dal turco, dovette passare in croato probabilmente prima della fine, o al massimo alla fine del secolo XIV.[12] È molto verosimile

[11] Il fonema è attestato nel nome del poeta raguseo Džore Držić, nato nel 1461.

[12] Tenuto conto del fatto che la formazione di un nuovo fonema, resa possibile da fattori linguistici inerenti a un sistema linguistico (cfr. Moguš 2010: 89–90) richiede un certo periodo di tempo per diventare parte stabile dell'inventario dei fonemi della lingua in questione, il termine temporale posto alla fine del secolo XIV potrebbe costituire uno spartiacque possibile. Le spinte

che il fonema /ʒ/ in *naranža* fosse sostituito dal secolo XV in poi, in alcune parlate locali, dal fonema /ʤ/, in seguito ai contatti frequenti con la lingua turca.[13] La forma con /ʒ/ è sopravvissuta in Istria, zona periferica del dominio linguistico croato, trasportata là con ogni probabilità da profughi croati che fuggirono davanti all'avanzata turca nei territori meridionali.

Ora non ci resta che chiarire l'origine della croata *naranča* (/ˈnaranʧa/). Secondo noi si tratta della forma ipercorretta della ven. *naranza* /naˈrantsa/ che si basa sulla corrispondenza tra gli esiti del /-kj-/ intervocalico latino e di /k + e, i/ latino in posizione iniziale: venez. /-ts-/, *fazo* /fatso/, /ts-/ *cento* /tsento/: it. /-ttʃ-/ *faccio* /fattʃo/, /ʧ-/ *cento* /ʧento/ (v. Tekavčić 1980: §§ 148–157, 161–179). Gli interlocutori croati, consapevoli di tale corrispondenza e credendo che la pronuncia con [ʧ] avesse maggior prestigio perché italiana, sostituirono il fonema /ts/ con quello /ʧ/. Tale sostituzione non costituisce un caso isolato, come mostrano altre ipercorrezioni nei dialetti, p. s. *marač* (/ˈmaraʧ/) < marzo (Muljačić 1962: 276, n. 77; Muljačić 1976: 16–17), *ragač* (/ˈragaʧ/) < ragazzo, *ganač* (/ˈganaʧ/) < ganzo, *beči* (/ˈbeʧi/) < bezi (Vig 2003: 116–118).

L'adattamento del sostantivo croato *naranča* al sistema linguistico dell'ungherese non crea difficoltà; soltanto la caduta della /a/ finale ha bisogno di chiarimento. Secondo la spiegazione corrente la /a/ finale sarebbe stata omessa, perché interpretata come desinenza possessiva:[14] Ciò non solo è molto discutibile, a nostro parere, ma anche insoddisfacente, per due motivi. In primis, in numerosi prestiti di origine slava si è conservata la vocale finale,[15] p. s. *berkenye*

---

che all'interno del sistema stocavo portarono alla formazione del nuovo fonema /ʤ/, potevano già essere in movimento nel secolo XIV.

[13] Che il fonema /ʤ/ fosse già profondamente radicato nel sistema linguistico del croato stocavo del secolo XVI, è dimostrato dalla presenza di numerosi prestiti di origine italoromanza che vennero adattati senza sostituzione del fonema /ʤ/, cfr. gli esempi nel registro letterario stocavo di Dubrovnik/Ragusa, p. s. *fodža* 'foggia', *indudžati* 'indugiare', *indženj* 'ingegno', *indžurija* 'ingiuria', *dženeracijon* 'generazione', *džilj* 'giglio', *džoja* 'gioia', ecc. (Hyrkkänen 1973: §§ 396, 464, 465, 468, 290, 176, 295).

[14] Nella lingua ungherese il rapporto di possesso viene segnato tramite una desinenza possessiva obbligatoria *-a*, oppure *-e*, condizionate dall'armonia vocalica, aggiunta al denotato posseduto, preceduto dal possessore non obbligatoriamente marcato, p. s. *a századosnak a parancs**a**/a százados parancs**a*** 'il comando del capitano', a *királynak a kincs**e**/a király kincs**e*** 'il tesoro del re'.

[15] Tutte le parole qui citate sono passate nella lingua ungherese entro la fine del secolo XV, cosa che esclude qualsiasi tipo di congettura riguardo al loro eventuale trattamento posteriore nel processo di adattamento al sistema fonomorfologico della lingua ungherese. Per gli stessi motivi non sono stati presi in considerazione prestiti che, nonostante la loro prima attestazione nel secolo XVI, potevano già far parte integrante del lessico ungherese nei secoli precedenti.

'sorba' < *brěkinja (TESz 1: 285), reg. *kabala* 'giumenta' < kobyla, kobila (TESz 2: 289–29'), reg. *oszpora* 'sorta di moneta d'argento' < aspra (TESz 2: 1101), *palota* 'palazzo' < polata (TESz 3: 75–76), *pecsenye* 'arrosto' < pečenja, pečenje (TESz 3: 141), *pogácsa* 'foccaccia' < pogača (TESz 3: 235), ecc. In secundis, le parole in cui la caduta della vocale finale è dovuta alla sua interpretazione come desinenza possessiva, costituiscono un gruppo eterogeneo dal punto di vista del loro impiego possibile negli enunciati. Da una parte oltre a *narancs* abbiamo *beszéd* '1. il parlare, parola, 2. discorso' < besěda (TESz 1: 289), *tömlöc* 'prigione'< тьмьnica, (Kniezsa 1974: 531–532; TESz 3: 965): mentre sia *narancs* che *beszéd* possono trovarsi in costrutti di possesso come *valakinek a narancsa* ('l'arancia di qualcuno'), *valakinek a beszéde* ('il discorso di qualcuno'), è più difficile immaginare costrutti del tipo *valakinek a tömlöce* ('la prigione di qualcuno'), in quanto i detentori delle prigioni (il re *e/o* altre istituzioni) erano conosciuti, per cui era assolutamente superfluo nominarli. Dall'altra parte abbiamo *kabala*, *oszpora*, *palota*, *pecsenye*, *pogácsa*, che possono ricorrere in numerosi costrutti possessivi, pur non avendo perduto la loro vocale finale.

La spiegazione di Kniezsa e di altri sembra essere una spiegazione *ad hoc*, in mancanza di un'idea esplicativa migliore, sintomo di una vecchia concezione fondata sui fatti linguistici, per non dire arbitraria.

La spiegazione soddisfacente delle ragioni della caduta delle vocali finali nei prestiti dell'ungherese sulla base dell'analisi di un corpus ampio si fa ancora attendere. Si potrebbe prendere in considerazione, come suggerimento, il fatto che la maggior parte dei sostantivi dello strato più antico della lingua ungherese, di provenienza ugrofinnica, turca antica e slava, è costituita rispettivamente da nomi monosillabici e bisillabici, cosa che potrebbe aver condizionato l'adattamento di *naranča* con la caduta della vocale finale al sistema fonomorfologico della lingua ungherese entro un certo periodo, diciamo entro la fine del secolo XV. Ma questa è soltanto un'ipotesi che dovrebbe essere verificata ulteriormente.

Neanche l'origine turca (*narenc* /narendʒ/) del sostantivo ungherese può essere esclusa, perché in un periodo di circa 150 anni, durante il quale approssimativamente un terzo del territorio ungherese di un tempo si trovò sottoposto alla dominazione turca, alcuni generi voluttuari come *kávé* 'caffè' e *kajszi (barack)* 'una sorta di albicocca', sono prestiti dal turco (TESz 2: 309, 413).

Per le ragioni esposte sopra, il sostantivo *narancs* secondo noi non è un prestito dal veneziano. *L'arancia*, insieme con altre delicatezze di origine meridionale come *castagne*, *olive*, *limone*, *fichi*, *granate*, erano consumate nella corte di re Mattia (1458–1490) (Csánki 1883: 652). *Narancs*, attestato per la prima volta

in un documento in lingua latina in Ungheria nel 1505 (*narancz*), preceduto da un'attestazione in un documento in latino di Zagabria del 1481, ricorre per la prima volta (*naranch*) in un testo ungherese del 1552 (OklSz: 680). Tenuto conto del fatto che si tratta di un prodotto importato sicuramente dall'Italia, non è da escludere che all'inizio potesse esistere nella lingua ungherese anche una parola di origine veneziana, poi soppiantata dalla forma odierna che, secondo noi, è più che probabile sia un prestito del sostantivo croato *naranča*. Come già accennato, non è da escludere del tutto neanche un'origine turca, che dovrebbe essere confermata o confutata da ricerche ulteriori.

Bibliografia

AIS = Jaberg, Karl & Jakob Jud (1971–1972): *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. I–VIII. Neudeln-Liechtenstein: Kraus Reprint [Ediz. orig. Zofingen, 1928–1940].

AR = Daničić, Đuro & al. (eds.) (1880–1976): *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. I–XXIII. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Bárczi, Géza (1958): *Magyar hangtörténet*. (Második bővített kiadás). Budapest: Tankönyvkiadó.

Bottin, Renzo (2003): *Al graisan. Vocabolario e grammatica del dialetto parlato nell'isola di Grado*. Grado: Ediz. dell'autore.

Csánki, Dezső (1883): Első Mátyás udvara. *Századok* 17: 515–581, 617–667, 750–785.

DDV = Boerio, Giuseppe (1983): *Dizionario del dialetto veneziano*. Ristampa anastatica. Firenze: Giunti Martello [Ediz. orig.Venezia 1856].

DEI = Alessio, Giovanni & Carlo Battisti (1950–1957): *Dizionario etimologico italiano* I–V. Firenze: Barbèra.

DELIUN = Cortelazzo, Manlio & Paolo Zolli (1999): *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Seconda edizione in volume unico. Bologna: Zanichelli.

Doria, Mario (1978): *Storia del dialetto triestino. Con una raccolta di 170 testi*. Trieste: Edizioni "Italo Svevo".

DudEt = Duden, *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Günther Drosdowski. Mannheim & Leipzig & Wien & Zürich: Duden Verlag, 1997.

ERHSJ = Skok, Petar (1971–1974): *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. I–IV. Zagreb: JAZU.

ESz = Zaicz, Gábor (ed.) (2006): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

EV = Prati, Angelico (1968): *Etimologie venete.* Venezia & Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

EWUng = Benkő Loránd (ed.). (1993–1997): *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen.* I–II. Budapest: Akadémiai Kiadó, Budapest.

FNEtSz = Kiss, Lajos (1988): *Földrajzi nevek etimológiai szótára.* Második, javított és bővített kiadás. I-II. Budapest: Akadémiai Kiadó.

GDDT = Doria, Mario (1987): *Grande dizionario del dialetto triestino. Storico etimologico fraseologico.* Con la collaborazione di Claudio Noliani. Trieste: Edizioni de "Il Meridiano".

GDLI = Battaglia, Sandro (ed.) (1961–2002): *Grande dizionario della lingua italiana.* I–XXI. Torino: UTET, Torino.

Hadrovics, László (1965): *Jövevényszó-vizsgálatok (Nyelvtudományi Értekezések 50).* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Hyrkkänen, Jukka (1973): *Der lexikalische Einfluss des Italienischen auf das Kroatische des 16. Jahrhunderts. Die italienischen Wörter im Sprachgebrauch der dalmatinischen Kroaten im Licht der kroatischen Reneaissence-Literatur.* Helsinki: s. ed.

Jaberg, Karl & Jud, Jakob (1928): *Der Sprachatlas als Forschungsinstrument. Kritische Grundlegung und Einführung in den Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz.* Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag.

Kakuk, Suzanne (1973): *Recherches sur l'histoire de la langue osmanlie des XV^e^ et XVII^e^ siècles. Les éléments osmanlis de la langue hongroise.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Karinthy, Ferenc (1946): *Szó- és szólásmagyarázatok.* Magyar Nyelv 42: 53–63.

Karinthy, Ferenc (1947a): *Olasz jövevényszavaink.* Magyar Nyelv 43:177–189, 263–270.

Karinthy, Ferenc (1947b): *Olasz jövevényszavaink.* (A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai 73) Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság.

Karinthy, Ferenc (1947c): *Olasz jövevényszavaink.* (Bölcsészetkari Értekezések 7). Budapest: A Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészeti Kara.

Kluge (1999): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* 23., erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin & New York: Walter De Gruyter.

Krekić, Bariša (1961): *Dubrovnik (Raguse) et le Levant au moyen âge.* Paris: École des Hautes Études-Sorbonne.

Kiss, Lajos (1966): *Narancs* szavunk eredete. *Filológiai Közlöny* 12: 209–214.

Kniezsa, István (1974): *A magyar nyelv szláv jövevényszavai*. 2. kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó.
Kőrösi, Sándor (1884): *Olasz kölcsönszók*. Magyar Nyelvőr 13: 545–549.
Kőrösi, Sándor (1892): *A magyar nyelvbeli olasz elemek*. Fiume: Emidio Mohovich.
LLMAI = Kostrenčić, Marko (ed.). (1973): *Lexicon latinitatis medii aevi Jugoslaviae*. I–II. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
Melich, János (1910): A tővégi magánhangzókról. III. *Magyar Nyelv* 6: 111–120.
Mengaldo, Pier Vincenzo (1983): *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Leo Olschki.
Migliorini, Bruno (1971): *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.
Moguš, Milan (2010): *Povijesna fonologija hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
Muljačić, Žarko (1962): Dalmatski elementi u mletački pisanim dubrovačkim dokumentima 14. st. Prilog raguzejskoj dijakronoj fonologiji i dalmatsko-mletačkoj konvergenciji. *Rad* 327: 237–380.
Muljačić, Žarko (1976): Su alcuni toscanismi antichi nel dialetto croato di Dubrovnik. *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo* 13–15: 9–17.
OklSz = Szamota, István & Gyula Zolnai (1902–1906): *Magyar oklevél-szótár. Régi oklevelekben és egyéb iratokban előforduló magyar szók gyűjteménye*. Budapest: Hornyánszky Viktor.
PDVI = Beltramini, Gino & Elisabetta Donati (1963): *Piccolo dizionario veronese-italiano*. Verona: Edizioni di "Vita veronese".
Pasquali, Giorgio (1964): *Lingua nuova e antica. Saggi e note*. A c. di Gianfranco Folena. Firenze: Le Monnier.
Pellegrini, Giovan Battista (1972): *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*. I–II. Brescia: Paideia Editrice.
Rohlfs, Gerhard (1966): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. I. *Fonetica*. Torino: Einaudi.
Škaljić, Abdulah (1979): *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
Szabó, Győző & Fábián, Zsuzsanna (2010): *Dall'Italia all'Ungheria*: *Parole di origine italiana nella lingua ungherese*. Udine: Forum.
SzófSz = Bárczi Géza (1941): *Magyar szófejtő szótár*. Budapest: Egyetemi Nyomda.
Tadić, Jorjo (1935): *Pisma i uputstva dubrovačke republike*. I. Beograd: Srpska kraljevska akademija.
Tekavčić, Pavao (1980): *Grammatica storica dell'italiano I. Fonematica*. Bologna: Il Mulino.

TESz = Benkő Loránd (ed.) (1967–1984): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. I–IV. Budapest: Akadémiai Kiadó.

VDCh = Naccari, Riccardo & Giorgio Boscolo (1982): *Vocabolario del dialetto chioggiotto*. Chioggia: Editrice Charis.

VFDB = Domini, Silvio, Aldo Fulizio, Aldo Miniussi, & Giordano Vittori (1985): *Vocabolario fraseologico del dialetto "bisiàc"*. Bologna: Cappelli.

VG = Rosamani, Enrico: *Vocabolario giuliano* (1958): Bologna: Cappelli.

Vig, István (2003): Hiperkorektna fonološka zamjena u nekim čakavskim posuđenicama italoromanskog podrijetla. *Filologija* 40: 113–20.

Vig, István (2016): Die Bedeutung von László Hadrovics im Bereich der kroatischen Philologie. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 61/1: 31–44.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

La investigación y estandarización de los topónimos *boyash* en Hungría[1]

Mátyás Rosenberg
Universidad Eötvös Loránd de Budapest
matyas.rosenberg@gmail.com

Abstract

The establishment and registration of official geographic names in national minority languages are laid down in a 2007 Hungarian government decree, but such names have not been established or registered at the level of public administration since its publication. This paper argues that place names must first be collected to establish the official geographic names of *Boyash* communities, but this is still in its initial stage and previous sporadic collections are of poor quality. If codification precedes exploration, normative provisions may create tensions between Roma National Governments and local residents, those who have received institutional education and those who have not, and even an interethnic conflict between Roma groups. Finally, the paper analyses the factors that may help to choose the most appropriate, linguistically correct and historically authentic forms of names for local use, making sure the linguistic landscape reflects real ethnic conditions.

1 Introducción

La codificación de los topónimos de las comunidades *boyash* debería ir precedida de una cartografía detallada y de una investigación exploratoria exhaustiva, pero apenas se puede considerar que las mismas hayan comenzado. En Hungría, un decreto gubernamental de 2007 prevé el establecimiento y registro de

[1]Este trabajo ha sido financiado por el Fondo Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación de Hungría (proyecto nº K 129378).

nombres geográficos oficiales en las lenguas étnicas, pero desde su publicación aún no se ha producido el establecimiento y registro de estos nombres a nivel de administración pública, aunque se espera que se produzca en un futuro próximo. De la recogida de datos hasta la fecha y de los trabajos anteriores han surgido una serie de cuestiones y problemas que merecen la pena ser abordados. En este artículo, me centraré en las diferentes actitudes que el legislador, los consejos romaníes, las comunidades locales y el mundo académico mantienen hacia estos procesos, las contradicciones que surgen y cómo podrían resolverse. Desde un punto de vista teórico, me ocuparé de los tipos de topónimos *boyash*, de la cuestión de la utilidad de las colecciones anteriores, de la falta de fijación de los sistemas ortográficos, y desde un punto de vista práctico, examinaré la cuestión de la señalización de topónimos y el papel de los consejos romaníes, presentaré un estudio de caso concreto sobre el consenso lingüístico en las comunidades locales, y lo compararé con la práctica de tratar a las comunidades romaníes/gitanas en Hungría como un grupo homogéneo, lo que ha dado lugar a una serie de malentendidos y dificultades. Las cuestiones que trataré ofrecen aspectos relevantes para los topónimos romaníes y de otras etnias, pero también abordaré una serie de problemas menores específicos de los topónimos *boyash*, y mis afirmaciones son válidas para las comunidades lo relativo a estas comunidades.

1.1 Descripción del trabajo de campo

En el marco de mi trabajo de campo iniciado en 2013, en materia de aspectos dialectológicos de las variedades lingüísticas habladas por los *boyash*, he recogido datos lingüísticos de unos 2250 encuestados de un total de 165 municipios. Las entrevistas se realizaron principalmente en húngaro y *boyash*, en Hungría, Eslovenia, Croacia, Bosnia y Herzegovina, Serbia, Rumanía, Ucrania, Eslovaquia y República Checa, pero también en romaní, rumano, eslovaco, ucraniano e inglés. En casi todos los casos, he utilizado datos elicitados (mediante un cuestionario que incluye la traducción de 270 frases con 1900 ítems y preguntas directas) y datos no elicitados (conversaciones espontáneas conmigo o con otros miembros de la comunidad, o grabaciones de historias/canciones). Estoy procesando los resultados de la investigación mediante un programa de análisis de corpus de desarrollo propio, que se podrá buscar en una base de datos en línea. En el análisis se dará prioridad a los fenómenos morfológicos y fonológicos, así como a las diferencias léxicas. Utilicé consultas directas sobre los

nombres conocidos del lugar de residencia del encuestado y sobre los topónimos y microtopónimos de su entorno vital.

2 Breve descripción de las variedades lingüísticas *boyash*

Los problemas de definición de las comunidades *boyash* como grupo étnico y de las variedades lingüísticas que hablan han sido el centro del discurso académico en las últimas décadas. La mayoría de las veces se les identifica por sus oficios tradicionales (fabricación de artesas, cucharas, husos, cestería), y aunque en Hungría abandonaron el trabajo de la madera hace generaciones, el término *teknővájó* 'fabricante de artesas' como etnónimo sigue estando muy extendido (Rosenberg 2021: 230–231). En el discurso científico húngaro, el término *boyash* se utiliza hoy en día para designar a estos grupos, mientras que en otros países también se utiliza con frecuencia el etnónimo *rudari*, entre otros (Marushiakova & Popov 2021). Se trata de comunidades que utilizan con mayor frecuencia los endoglotónimos *băjišęšće* 'en *boyash*', *dă băjaš* 'en *boyash*', *cîgăniv* 'en gitano', *rumăńęšće* 'en rumano' para designar su propia variedad lingüística, mientras que en húngaro utilizan los exoglotónimos *beás*, *oláh*, *román* o *cigány* (no confundir con el romaní hablado por otros grupos gitanos). Desde el punto de vista de tipología lingüística, estas comunidades hablan un dialecto transicional del rumano compuesto por varios antiguos dialectos regionales (para más detalles, véase Rosenberg 2018: 112–113). Los *boyash* húngaros se caracterizan especialmente por el hecho de que el contacto de las comunidades con el área lingüística rumana se ha interrumpido durante mucho tiempo, y sus variedades lingüísticas se han hablado y se siguen hablando de forma diferente a las actuales en el área lingüística rumana, bajo la influencia del contacto lingüístico eslavo meridional y húngaro. En la vida de la mayoría de las comunidades *boyash*, la sustitución lingüística se encuentra en una fase muy avanzada, ya que las personas de mediana edad suelen hablar la lengua de la sociedad mayoritaria y los jóvenes rara vez hablan la variedad rumana que anteriormente hablaba la comunidad.

Varios investigadores dividen a los *boyash* en subgrupos sobre la base de diversos criterios (Erdős 1958/1989: 42–43, Kovalcsik 1988: 216, Kovalcsik 1993: 231, N. Békefi 2001: 6–7), pero el conocimiento de estos términos no es –como en los ejemplos anteriores– universal, no siempre se sabe quién y en base a qué criterios nombra un grupo o subgrupo y en base a qué criterios se relaciona con

otros grupos o subgrupos. Algunos grupos étnicos no asumen ningún punto en común con otros, y puede que ni siquiera conozcan otras comunidades *boyash* además de la suya, y se desconoce la relación entre los nombres de algunos grupos y su supuesto uso de la lengua (para más detalles, véase Rosenberg 2018: 102–107).

3 Legislación

3.1 Cambios en la regulación de los topónimos

En Hungría, ha sido una práctica común en los últimos siglos indicar los nombres de los lugares en lenguas extranjeras en los mapas y en los libros de topónimos, aunque inicialmente esto significaba el uso de nombres en latín y alemán, ya que el latín era la lengua estatal en Hungría hasta 1844 y el alemán era también la lengua de la administración debido al dominio de los Habsburgo (Sasi 2019: 24). Sin embargo, la Ley IV de 1898 fue la primera en establecer que cada municipio de Hungría solo podía tener un nombre oficial, por lo que hasta entonces el legislador no había tenido intención de regular esta cuestión. Aunque este paso fue una medida relevante para la administración pública, desgraciadamente fue acompañado por la abolición oficial de otras variantes de topónimos, como los nombres étnicos (Sasi 2019: 26).

En Hungría, el Decreto Gubernamental nº 303 de 2007 prevé el establecimiento y registro de nombres geográficos oficiales en Hungría, incluidos los nombres geográficos oficiales en la lengua étnica (Korm.-rendelet 2007). Según el Decreto, los nombres geográficos oficiales establecidos en húngaro y en la lengua de la minoría deben ser registrados en el Repositorio de Nombres Geográficos por la Administración de Topografía y Geoinformática. Sin embargo, desde la publicación del Decreto del Gobierno, el establecimiento y registro de los nombres geográficos en las lenguas de las minorías aún no se ha llevado a cabo a nivel de la administración pública. A diferencia de Hungría, los países vecinos han publicado en las últimas décadas los nombres de las localidades minoritarias que pueden aparecer en los registros toponímicos, y las decisiones y decretos del gobierno central y provincial regulan su uso. Sin embargo, a excepción de Eslovenia, los nombres que figuran en los tableros de topónimos en lenguas minoritarias no se consideran topónimos oficiales, sino solo denominaciones indicativas. Su uso suele estar vinculado a la proporción de la

minoría en la población total del municipio (véase la figura 1): 33,33% en Croacia (Lábadi 2003, Andócsi 2012), 20% en Rumanía y Eslovaquia (Monit. oficial 2001, Zákon 1994, Nariad. vlády 1999), en Serbia el 15% (MNT 2012), en Ucrania el 10% (Beregszászi & Csernicskó & Ferenc 2014), en Austria se pueden utilizar los topónimos publicados en el decreto (Bundesgesetzblatt 2000), y en Eslovenia el uso de los topónimos étnicos no está vinculado al número de minorías (Uradni list 1991) (Sasi 2020: 226).

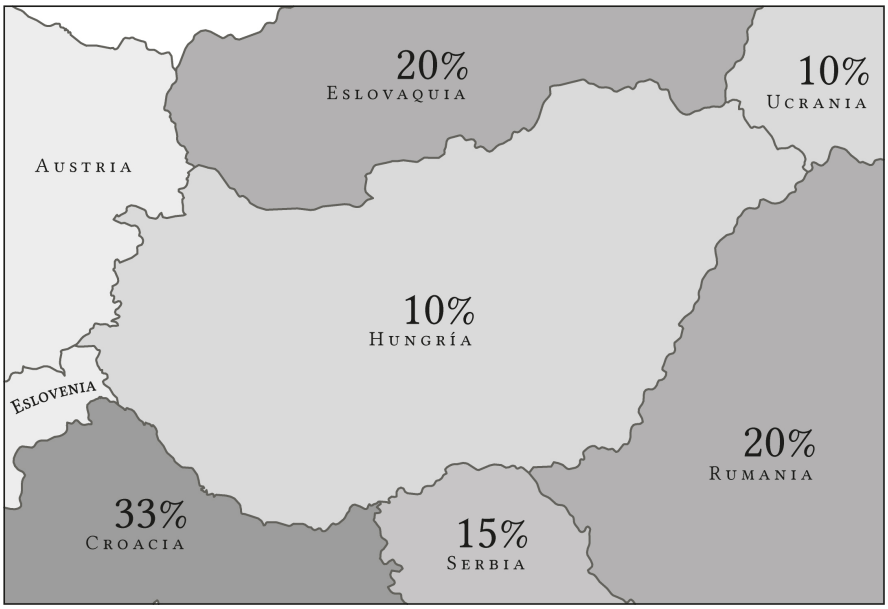


Figura 1: Número mínimo de topónimos étnicos en Hungría y en los países vecinos

3.2 Marco jurídico actual para la regulación de los topónimos

Los tipos de nombres geográficos oficiales están regulados por el Decreto gubernamental 3030 de 2007, de 14 de noviembre, por el que se regula el establecimiento y registro de nombres geográficos oficiales en Hungría. El artículo 2 del Decreto los enumera taxativamente. Según el apartado (4): "Nombre geográfico oficial de la etnia: el nombre geográfico históricamente establecido de

las localidades y de los detalles de la superficie terrestre utilizado por la etnia que vive en él".

El procedimiento de establecimiento de los nombres geográficos oficiales en las lenguas étnicas y el procedimiento de emisión de dictámenes corre a cargo de la Comisión de Nombres Geográficos, que puede encargarse del establecimiento de los nombres (nombres de importancia nacional para la topografía y el paisaje, nombres de territorios, nombres de reservas naturales, nombres de masas de agua y nombres de importancia nacional para el transporte y las comunicaciones), de la emisión de un dictamen (para determinados campos de datos, debe solicitarse el dictamen de la Comisión) o de la emisión de una posición (Informe 2021: 1–2).

La Comisión ha establecido una serie de directrices sobre los nombres geográficos oficiales étnicos. De conformidad con la letra a) del apartado (3) del artículo 4 del Decreto, la Comisión se pronunciará, previa solicitud, sobre la exactitud de los nombres geográficos oficiales en la lengua étnica, para lo cual podrá solicitar el dictamen del consejo étnico municipal o nacional con arreglo al apartado (6). El apartado (1) del artículo 5 del Decreto estipula que, al determinar los nombres geográficos oficiales, se tendrá en cuenta el uso vivo de los nombres por parte de la población local, la opinión del consejo municipal y del consejo étnico y de otras organizaciones, así como los requisitos de corrección lingüística. El apartado (4) del artículo 5 del Decreto también prevé la posibilidad de establecer el nombre geográfico oficial en la lengua étnica para determinados tipos de nombres (Informe 2021: 1–2).

4 Topónimos *boyash* en la práctica

Existen numerosos ejemplos de microtopónimos y topónimos en las comunidades *boyash*. Sin embargo, es importante señalar que la adquisición y el uso de estos topónimos se limita actualmente, sobre todo, a los hablantes de mayor edad. Incluso un buen dominio de la lengua materna no garantiza que el informante conozca muchos topónimos, y el grado de familiaridad con estos nombres suele variar enormemente entre los sexos. Los hombres, presumiblemente debido a su movilidad en el mercado laboral, tienden a viajar más y, por tanto, conocen más nombres de lugares. También hay comunidades que, en contra de la práctica general, no utilizan topónimos nativos, tanto si hablan su variedad lingüística a un nivel alto como bajo (Rosenberg, Mikesy & Bölcskei 2020: 210).

4.1 Topónimos *boyash* en Transdanubia

Las comunidades *boyash* que viven en Transdanubia llaman a casi todos los municipios de los alrededores con nombres *boyash*. Se podría decir que principalmente los municipios con una presencia importante *boyash* tienen un nombre *boyash*, por ejemplo *Lintibę* 'Lenti', *Barśe* 'Barcs', *Luvasîba* 'Lovászi', *Uruklan* 'Oroklán', *Dăramba* 'Darány', etc. Sin embargo, con menos frecuencia también hay nombres *boyash* para municipios que no están cubiertos por la afirmación anterior, por ejemplo. *Miškulcă* 'Miskolc', *Sulnok* 'Szolnok', *Pęšta* 'Budapest', o hay municipios carentes de un nombre *boyash*, a pesar de que todos los pueblos de los alrededores tienen nombres *boyash*, y el propio pueblo tiene una importante población *boyash*, por ejemplo, Kölesd, Uzd (Arató 2013: 62). Raramente hay nombres humorísticos que pueden considerarse argot, por ejemplo, *Ğilvano* 'Gilvánfa'.

4.2 Topónimos *boyash* en Hungría oriental y central

En la práctica de las comunidades *boyash* que viven en la zona entre los ríos Danubio y Tisza, y más allá de Tisza, solo podemos encontrar en contadas ocasiones nombres de municipios nativos, ya que los nombres de los pueblos y ciudades no se conocen en otra lengua que el húngaro. Extremadamente raros, pero no por ello menos frecuentes, son los siguientes nombres de municipios: *Dobricîn*[2] 'Debrecen', *L'ita* 'Létavértes', *Piśu* 'Vámospércs', *Avram(u)* 'Nyírábrány', *Bogomīr* 'Bagamér', *Aśad(u)* 'Nyíracsád', *Kokota* 'Kokad', *Poroslău ~ Poroslăv* 'Poroszló', y los nombres de los dos grandes ríos son relativamente conocidos: *Ćisa* 'Tisza', *Dunărę* 'Danubio' (Rosenberg 2021: 252).

4.3 Microtoponimia

Los más comunes en las comunidades *boyash* son los topónimos generales, de los que se conocen varios, por ejemplo *tobă* 'lago' (cf. húngaro *tó*), *sukak* 'calle' (cf. *socac*, croata *sòkāk*, serbio *сòкāк* < turco *sokak* < árabe *zuqāq*), *pădure* 'bosque', *pašă* 'pasto', *vije* 'viña', *kale* 'calle', *dęl* 'colina', etc. etc., del dialecto

[2] El nombre rumano oficial de la ciudad es *Debrețin*, pero las comunidades rumanas de Hungría usan la variante fonética *Dobrițân*, idéntica a la forma utilizada por los *boyash*.

transilvano-banatense (*arđelan*), por ejemplo, *păro* 'arroyo', *đal* 'colina', *šanc* 'zanja', *uľică* 'calle', *rît* 'río', *mal* 'orilla', etc. Estos términos genéricos se utilizan a menudo junto con puntos de referencia para formar descripciones de lugares, por ejemplo, "la calle donde vive el alcalde", "el trozo de tierra a lo largo de la carretera de Siklós", "el bosque donde recogemos setas", "la calle al norte de la iglesia", etc. También es común que, como en húngaro, los lugares se nombren utilizando solo términos genéricos (Rosenberg, Mikesy & Bölcskei 2020: 210). Los microtopónimos autónomos son, por ejemplo, las dos partes del municipio de Kővágótöttös en la provincia de Baranya, *Titošu-l Mik* 'Kistöttös' y *Titošu-l Mare* 'Nagytöttös', y las dos partes de la ciudad de Nagykanizsa en la provincia de Zala, *Bagola* 'Bagola' y *Paľimba* 'Palin'.

4.4 Sobre los préstamos

Se pueden distinguir nombres cuando la lengua de origen es el húngaro, por ejemplo, *Pitęndę* 'Pettend', *Igrica* 'Zalaigrice', *Lirinc* 'Sárszentlőrinc', *Budoľę* 'Bodolyabér', *Mađaroda* 'Balatonmagyaród', o cuando el eslavo, por ejemplo *Uldinc(u)* (croata *Oldince*) 'Old', *Rastinc(u)* (croata *Rastince*) 'Egyházasharaszti', *Bremina* (< croata *Bremena* < *Breme*) 'Beremend' (Arató 2013: 61), *Dolina* (< eslovena *Dolina* [*pri Lendavi*]) 'Völgyifalu'.

Como parte del nombre, el sufijo locativo es a menudo asumido por el *boyash*, por ejemplo, *Miklušîba* 'Tornyiszentmiklós', *Kimšibę* 'Kemse', *Vitibę* 'Vejti', *Tămăšîba* 'Tamási', *Sirimbę* 'Szörény'. Los sufijos *-ba/-be* se relexicalizan con la palabra,[3] se conservan en todos los casos (Fleck, Derdák & Orsós 2000: 35). Están en *boyash* varios prefijos 'pequeño/grande' cuando desempeñan un papel distintivo, por ejemplo, *Rajku-l Mare* 'Felsőrajk', *Titošu-l Mik* 'Kistöttös', *Nana Mare* 'Felsőnána', *Sîmarta dă Sus* 'Felsőszentmárton', mientras que en otros nombres casi siempre se omiten. La forma de algunos de los nombres presenta variantes, en otros casos es definitiva. De la recopilación de datos se desprende que los nombres conocidos y de uso frecuente suelen ser formas únicas, mientras que los nombres "forzados" están llenos de indefinidos, por ejemplo, *Lipovă* 'Lippó', *Tolnă* 'Tolna', *Dravă* 'Drava'.

[3] El fenómeno es común también en otras lenguas, cf. romaní *Kantorjanošiba* 'Kántorjánosi', croata *Kotoriba* 'Kotor'. El ejemplo quizá más famoso sea el turco *İstanbul* < griego *εἰς τὴν Πόλιν* 'en la ciudad' (Kiss 1988: 293, así como explicación personal de E. Tálos).

4.5 Varios nombres – un municipio

Un tipo particular de nombre dialectal es cuando los habitantes de un municipio utilizan su propia lengua para nombrar los municipios circundantes, nombres que son completamente desconocidos o no utilizados por los habitantes. Pécs en la provincia de Baranya es *Piśu* en la lengua de los lugareños y de los alrededores, y *Piśō* en partes de la provincia de Zala. Velény (provincia de Baranya) es llamado *Vijèň* por los lugareños, *Vilʹimba* en Kővágószőlős, *Vilimbę* en Téseny. Barcs, en la provincia de Somogy, es llamado *Barśe* por los lugareños, al igual que en Szentborbás y Komló, *Barśę* en Szedres y Téseny, y *Bărśibę* en Pécs y Komló, aunque todos los encuestados eran hablantes del dialecto transilvano-banatense (*arđelan*). En el habla de los hablantes del dialecto munteniano-banatense (*munćan*), Pécs se llama *Pičuj(u)*, Barcs *Barča* y Velény no tiene nombre tradicional, autóctono.

5 Nombres de municipios *boyash* como topónimos étnicos

Los topónimos *boyash* pueden clasificarse básicamente como nombres étnicos dialectales. No conocemos su número aproximado, pero hay noventa nombres de origen gitano –es decir, romaní y *boyash*– en la base de datos del Repositorio de Nombres Geográficos, pero no está ni mucho menos completa. Sasi (2019) también señala que ciertamente hay cientos de topónimos romaníes en Hungría, ya que hay casi 1200 municipios con un consejo de la minoría étnica romaní,[4] y según los datos del censo de 2011, hay 31 municipios con mayoría romaní y en 226 municipios más su proporción supera el 20%. Por un lado, hay que señalar que los datos del censo están gravemente distorsionados, ya que infrarrepresentan a la población romaní por un factor de al menos dos y a veces incluso tres, y por otro lado, el número de topónimos puede ser muy superior a éste, ya que yo mismo he recopilado más de 1200 nombres geográficos romaníes y *boyash*. Solo en Alsószentmárton, un municipio de Baranya (Hungría) con la mayor proporción de romaníes (98,6%, 1140 habitantes), el topónimo romaní (*boyash*) se escribe como inscripción pública en la forma *Sînmarta de Ƶos*, pero

[4] En su sesión del 20 de enero de 2011, el *Országos Cigány Önkormányzat* 'Consejo Gitano Nacional' (OCÖ) cambió su nombre y utiliza desde entonces la designación *Országos Roma Önkormányzat* 'Consejo Romaní Nacional' (ORÖ).

la pronunciación y ortografía correctas según la pronunciación y ortografía *boyash* serían *Szîmmártá dă Zsosz* (Arató 2013, Sasi 2019: 29).

5.1 Señales con topónimos étnicos

En los años setenta, la colocación de señales con topónimos nacionales en Hungría estuvo precedida de repetidas consultas entre las asociaciones étnicas, los consejos de los municipios afectados, las autoridades provinciales y la Comisión Nacional de Nombres Geográficos (Kult. Min. 1978). Como resultado, en 1979 unos 180 municipios se dotaron de señales con topónimos en la lengua étnica. Su número supera ya los 320, y existen señales en nueve idiomas (alemán, eslovaco, croata, serbio, rumano, esloveno, búlgaro, griego y ruteno) en toda Hungría. Contrariamente a la práctica inicial, actualmente no se requiere ninguna autorización o consulta centralizada para la señalización de los topónimos étnicos, ni se requiere un dictamen profesional para establecer un nombre étnico. Una determinada etnia no tiene por qué representar ninguna proporción de la población de la localidad. La decisión corresponde exclusivamente al consejo local, y solo se requiere el permiso de la autoridad vial para colocar la placa. Las señales con topónimos étnicos también se sustituyen de vez en cuando si el nombre de la primera señal no era el utilizado por los habitantes (Sasi 2019: 26, Sasi 2020: 227–228).

6 Problemas y dificultades

6.1 El paisaje lingüístico y las realidades

Es un problema común que a veces se asigne una señal con topónimo étnico a etnias muy pequeñas, que incluso no superan el 5% o a los 10 habitantes, como 3 rumanos (2,4%) en Vekerd (*Vecherd* en rumano) o 6 alemanes (1,5%) en Kercseliget (*Gerstleck* en alemán). En otros casos, no hay señales con topónimos para poblaciones étnicas significativas o incluso mayoritarias, como en Csővár (*Čúvár* en eslovaco), en Nógrád, el único pueblo con mayoría absoluta eslovaca (320 personas, 51%) en Hungría, según el censo de 2011 (Oficina Central Estadística 2014). Asimismo, Keszőhidegkút (*Hiewrkut ~ Hirekut*), con un 70% de población alemana (147 personas), no tiene nombre étnico. La minoría nacional más numerosa de Hungría es la de los romaníes (oficialmente 316.000 personas,

pero se calcula que son entre 500 y 800.000), pero no hay señales de lugar para las etnias en romaní o *boyash*. Por estas razones, el paisaje lingüístico representado por las señales con topónimos étnicos no refleja la situación real de la etnia (Sasi 2019: 26).

6.2 Los topónimos en las fuentes escritas

La recopilación e investigación de los nombres geográficos *boyash* está en curso. Se pueden encontrar algunos ejemplos en algunos trabajos (por ejemplo, Kemény 2000; Orsós 2003), pero su recopilación sistemática acaba de comenzar (véase Arató 2013; Rosenberg 2018, 2020, 2021; Rosenberg, Mikesy & Bölcskei 2020). Sin embargo, hay algunas excepciones en el campo de la microtoponimia, como el volumen titulado *Baranya megye földrajzi nevei I–II.* [*Nombres geográficos de la Provincia de Baranya I–II*] que contiene el conjunto completo de los nombres de varios municipios, que abarca varios cientos de microtopónimos, bajo la etiqueta "rc" ("datos de la lengua gitana rumana"), gracias al lingüista Ottó Hoffmann y a decenas de colaboradores de datos. Sin embargo, existen varias circunstancias que dificultan enormemente el uso de los datos.

En primer lugar, aunque los editores del volumen ofrecen una guía muy breve sobre los problemas y dilemas de transcripción de los nombres húngaros, alemanes y serbocroatas, no lo han hecho para otras lenguas, de modo que los nombres *boyash*, romaní y, por ejemplo, yiddish están escritos exclusivamente en grafías fonémicas húngaras, con el resultado de que la representación escrita de muchos fonemas es incorrecta, o al menos cuestionable. Por otra parte, como confirman los datos del volumen, en el proceso de edición de los nombres *boyash* no participó nadie que conociera las variantes lingüísticas *boyash*, ni siquiera el rumano. Para ilustrar los datos lingüísticos, presento los microtopónimos *boyash* del volumen que aparecen en la colección del municipio de Véménd en la forma en que aparecen en el volumen, sin ningún cambio (véase el cuadro 1).

Cuadro 1: Algunos ejemplos de los microtopónimos *boyash* en Pesti (1982)

Número	Dato lingüístico publicado	Significado dado	
1.	*Fontínå dö Ribli*	Ribli forrása	‘fuente de Ribli’
4.	*Vájoggëdër*	vályoggödör	‘hoyo de adobe’
6.	*Mərməncsi dö Szürp*	szerb temető	‘cementerio serbio’
17.	*Gyálu*	hegy	‘montaña’
23.	*Gyëpulmári*	libalegelő	‘pasto de gansos’
26.	*Murmuncsi ungurjån*	magyar temető	‘cementerio húngaro’
35.	*Biszëriků dö szürp*	szerbek temploma	‘iglesia de los serbios’
68.	*Lá omol szëråk*	a szegény ember	‘el hombre pobre’
70.	*Boltë, Boltå*	bolt	‘tienda’
73.	*Ruházati bót*	ruházati bolt	‘tienda de ropa’
103.	*Kágyé láto*	széles út	‘camino ancho’

Como se puede ver en el cuadro, la vocal intermedia central ilabial [ə] se ha transcrito con las letras {o, ö, ë, ə, u}, y la vocal cerrada central ilabial [ɨ] se ha transcrito con las letras {ü, í, ə, u}. La elección de las letras es completamente aleatoria y, como se puede ver, hay algunos solapamientos. La pronunciación *boyash* más común de ‘cementerio’ es *mărmînće*, y las grafías de **Mərməncsi* (6) y **Murmuncsi* (26) son contradictorias, incluso entre sí, aunque es posible encontrar ambas vocales centrales pronunciadas como cerradas o intermedias. Lo mismo ocurre con *fântînă* ‘pozo’, cuya notación es **Fontínå* (cf. *fântîna* ‘el pozo’). En la mayoría de los dialectos *boyash*, la vocal intermedia frontal ilabial al final de la palabra se pronuncia de forma más cerrada ([e̯] → [i]), como se ve claramente en las palabras **Mərməncsi* (6), **Murmuncsi* (26), *Gyëpulmári* (23), mientras que en **Kágyé* (103) permanece abierta. El diptongo de la palabra **ungurjån* (26), que se registra muy raramente en las variedades modernas del *boyash* (cf. el rumano *ungurean*), se marca como semivocal.

El uso de mayúsculas y minúsculas es incoherente, por ejemplo, **Szürp* (6) ~ **szürp* (35), como tampoco lo es la grafía junta y separada, por ejemplo, **Gyëpulmári* (23) (cf. *ďepu-l māri* ‘césped grande’), pero **Lá omol szëråk* (68) (cf. *la omo-l sărak* ‘en el hogar del hombre pobre’). Como muestran los últimos ejemplos, la traducción del nombre *boyash* no siempre es exacta, algunas preposiciones y sufijos no se traducen, y dos microtopónimos húngaros (4), (73) se dan erróneamente como *boyash*, existiendo para ellos un equivalente *boyash* conocido por todos.

La heterogeneidad de los datos, suponiendo que los errores de impresión no afecten al análisis, no solo se debe al desconocimiento de las variantes

lingüísticas *boyash*, sino también al hecho de que los informantes no tienen una formación dialectal uniforme. Los hablantes de la llamada variedad gyeísta son abundantes entre los *boyash* (*kāľe* 'camino' → *kaďe* (ver 103), *mare* 'grande' → *māďe*), un cambio de sonido que, basado en nuestros datos lingüísticos hasta ahora, no parece ocurrir cuando la [ę] final se pronuncia como un sonido más cerrado [i] (ver arriba). También la variación dialectal dentro de la localidad se confirma por la vocal de enlace (*-u-/-o-*) del articulante final que precede al artículo demostrativo, véase *ďepu-l māri*, pero *la omo-l sărak*. La tarea del trabajador de campo no se ve facilitada por el hecho de que el encuestado suele pronunciar la palabra una vez de esta manera, una vez de otra, y puede corregirse a sí mismo en repetidas consultas, acercando así su propio idiolecto a la variedad de prestigio de su familia o localidad.

6.3 El papel del Consejo de la Minoría Romaní

Como ya se ha mencionado en el capítulo 3.2, para el establecimiento de un nombre geográfico oficial en la lengua étnica, que sería la primera vez en Hungría, el Comité de Nombres Geográficos puede solicitar la opinión del consejo étnico, y al establecer los nombres geográficos oficiales debe tenerse en cuenta la opinión del consejo étnico (Informe 2021: 1–2), por lo que puede actuar como órgano consultivo, pero esto plantea varias cuestiones y problemas.

La Ley de Minorías define como la tarea básica de los consejos de la minoría romaní la realización de la autonomía cultural, la realización de tareas relacionadas con la conservación de las tradiciones, la transmisión de los valores culturales y el cultivo de la identidad (Kállai 2005: 121). No cabe duda de que la representación de los nombres de municipios *boyash* se ajusta plenamente a este objetivo. Sin embargo, como señala Kállai, diversos estudios de investigación y su propia experiencia confirman que, en realidad, los consejos de las minorías se dedican a muchas otras actividades y, en la práctica, se han alejado mucho de los objetivos originales. La mayoría de los gitanos esperan que estos organismos encuentren respuestas adecuadas a los problemas cotidianos que afectan fundamentalmente a su calidad de vida (creación de empleo, reciclaje, ayuda social, etc.), pero en muchos casos no existe la posibilidad legal de hacerlo, por lo que las relaciones entre los consejos de la minoría romaní y la población local (gitana) no suelen ser fluidas.

Incluso si se dejara de lado la tensa relación entre los consejos de la minoría romaní y la población, seguirían surgiendo problemas prácticos difíciles de

superar. En el caso de las minorías étnicas, por ejemplo, ucraniana, eslovaca, eslovena, etc., el consejo de la minoría puede considerarse generalmente como unificado en el sentido de que representa a un grupo étnico y su lengua en la política de minorías. Al mismo tiempo, es un fenómeno general que las minorías étnicas que viven en Hungría no suelen utilizar la versión literaria o vernácula de la lengua en cuestión, que pueden tener solo un rastro de alfabetización adaptado a su variedad lingüística y que su actitud hacia la lengua literaria es variada. En el caso del Consejo de la Minoría Romaní, la situación es bastante diferente, ya que tiene que representar dos lenguas (romaní y *boyash*) que están asimétricamente representadas tanto en términos de territorio como de número, y, si nos adaptamos a las ideas de esa parte de la población *boyash*, tiene que representar las lenguas de la minoría gitana, que definen su lengua como una lengua separada del romaní, decenas de variedades de estas dos lenguas son habladas por grupos de diferentes orígenes, estilos de vida e identidades, que a menudo cuestionan la validez de los términos genéricos. Dado que la mayoría de los *boyash* húngaros no se consideran a sí mismos ni a su lengua como rumanos, los gitanos son, al igual que los lapones, los galeses, los bretones, los frisones, los gallegos, los vascos y los sorbios, una minoría étnica apátrida, y el desarrollo de una lengua literaria para ambas lenguas parece estar estancado (véase Rosenberg 2020b).

Los consejos de la minoría romaní no han resultado ser fielmente representativos de los grupos étnicos locales y de sus respectivas variedades lingüísticas. La razón es que los municipios de la minoría romaní suelen estar organizados por motivos de parentesco y económicos; por ejemplo, los matrimonios mixtos entre grupos étnicos diferentes solían considerarse una infracción grave, castigada en la mayoría de los casos con la exclusión de la comunidad. Hoy en día ya no es así, pero la cooperación interétnica es vista por algunos como una traición, que corre el riesgo de destruir las relaciones internas, y en las aldeas con una composición étnica mixta, las familias buscan por tanto excluirse mutuamente del poder, mientras que los conflictos intraétnicos son también bastante comunes. Los dirigentes del consejo de la minoría romaní suelen tener un estatus superior al de los habitantes del pueblo debido a su poder económico y a su presión política, o bien son promovidos constantemente a un estatus superior gracias a su poder, pero esto tiende a dar lugar a una mayor competencia lingüística en húngaro de los dirigentes, mientras que la parte excluida de la población local tiene una mayor competencia en la lengua *boyash*. Las personas que forman parte de los consejos de la minoría romaní sufrirían una grave pérdida de prestigio si tuvieran que admitir que la competencia lingüística

de las personas de menor prestigio, es decir, de los residentes menos educados, más viejos y más pobres, supera la suya.

Es importante saber que solo pueden presentarse a las elecciones de consejo de las minorías los candidatos de una *organización no gubernamental* registrada cuyo objetivo estatutario sea representar a una determinada minoría nacional o étnica. Por lo tanto, no es posible que se presenten candidatos independientes de minorías. Solo los votantes del censo electoral de las minorías pueden presentarse como candidatos. Otra condición es prestar una declaración en los siguientes términos:

> "1. que se compromete a representar a la minoría,
> 2. si conoce la lengua de la comunidad minoritaria,
> 3. si conoce la cultura y las tradiciones de la comunidad minoritaria,
> 4. si ha sido anteriormente miembro o funcionario de un consejo de otra minoría."

La mencionada obligación de prestar una declaración no implica ninguna censura o restricción lingüística o de otro tipo para el candidato. Cualquiera puede ver la declaración, pero la veracidad de la información que contiene no puede ser verificada por los organismos electorales (Belánszki et al. 2006). Esto significa, sin embargo, que los concejales étnicos no tienen que cumplir ningún criterio profesional y su poder es puramente político. Su papel como asesores es muy cuestionable, ya que no tienen por qué tener ninguna competencia en esta y otras materias, en este caso lingüísticas.

6.4 El carácter rudimentario de los sistemas de escritura

Aunque la política húngara en el ámbito de la lengua *boyash* trata de mantener las variedades *boyash* lo más alejadas posible del rumano, en este caso solo se trata de un rechazo pasivo. Por el momento, en el *boyash* no existe una ortografía oficial, ni un código ortográfico, ni un organismo de vigilancia ortográfica que establezca normas y decida sobre cuestiones controvertidas. Sin embargo, hay muchas escuelas que imparten clases en este idioma, aunque hay varios profesores de Transilvania que han recibido formación en rumano. Hay exámenes de idiomas en los niveles primario, intermedio y avanzado, así como exámenes de bachillerato en los niveles intermedio y avanzado. En la actualidad, los profesores solo pueden enseñar las lenguas utilizando los textos

existentes y la ortografía del derecho común, que no es vinculante, pero esto no debería ser un problema, ya que el inglés no tiene un organismo regulador central para el mundo.

El problema práctico es que solo una parte de los *boyash* que viven hoy en día han recibido una educación institucional, y esto afecta a la generación más joven, ya que las condiciones legales e institucionales se crearon hace unos 30 años. Sin embargo, en la mayoría de los casos, esto solo es suficiente para reaprender el idioma como lengua extranjera, pero en la práctica esto no se refleja, de modo que son casi solo las generaciones mayores las que se comunican en *boyash*, aunque a menudo no lo hagan del todo correctamente. En la actualidad, los sistemas de escritura aún no están bien establecidos, por lo que las personas mayores con una buena competencia en su lengua materna preferirán un sistema de escritura diferente al de quienes han estado expuestos a la ortografía normativa en la educación institucional, pero en muchos casos su competencia lingüística es, por lo demás, mucho más débil que la de la comunidad local en su conjunto. Los miembros de la generación de más edad, entre los que el índice de analfabetismo es elevado, no suelen escribir en *boyash*, pero cuando lo hacen, utilizan las letras del alfabeto húngaro, rechazando las grafías normativas que, por lo demás, son bastante húngaras. Debido al escaso número de manuales didácticos, en los municipios en los que hay otros dialectos solo se enseña el dialecto transilvano-banatense (*arđelan*) de las actuales variedades regionales *boyash*.

6.4.1 Un ejemplo de factores divergentes: Alsószentmárton

En una encuesta realizada en 2018, pedimos a algunos hablantes del dialecto munteniano-banatense (*munćan*) que viven en Alsószentmárton, en la provincia de Baranya, que nos dijeran cómo les gustaría que se mostrara públicamente el nombre de su municipio. El nombre del pueblo se pronuncia en la forma completa [sɨmˈmarta də ˈʑos], pero la forma corta [sɨmˈmarta] es más común en los dialectos locales y en los hablados en los pueblos de los alrededores. En el habla de los lugareños, la variante más corta [sɨˈmarta] pronunciada con [m] también se encuentra con frecuencia en ambas formas. En cambio, en la alcaldía se utiliza la forma rumana *Sînmartin de Jos* anterior a la reforma ortográfica de 1993. En la transcripción científica, el nombre del municipio es *Sîmarta dă Žos*, y en la ortografía Orsós, habitual en Hungría, se escribe como *Szîmmártá dă Zsosz*.

La media docena de lugareños entrevistados no se pusieron de acuerdo en las cuestiones más básicas. La inmensa mayoría querría utilizar las letras del alfabeto húngaro, pero con la enseñanza institucionalizada del *boyash*, algunos preferirían utilizar las dos vocales prestadas del rumano, es decir, la transcripción de la vocal intermedia central ilabial [ə] en la letra {ă}, y la vocal cerrada, central ilabial [ɨ] se marcaría de la forma en que lo hacía antes de la reforma ortográfica rumana, es decir, siempre con {î}, pero otros rechazan los caracteres rumanos y la marcarían aleatoriamente con las letras {á, a, ö} utilizadas en húngaro. Algunos consideraron que el nombre *boyash* solo era correcto si reflejaba el orden húngaro (primero Alsó- y luego Szentmárton), por lo que algunos pensaron que las formas de tipo **Dă zsosz Szîmarta* ~ **De zsosz Szimárta* serían correctas. A esto se sumó el hecho de que algunos consideraban que esta forma era agramatical y debía tratarse como una sola unidad, para la que sería apropiado un guión, por ejemplo **De-zsosz-Szimarta*, o incluso escrito junto: **Dăzsoszsîmarta*.

En Hungría, Alsószentmárton es uno de los municipios en los que la sustitución lingüística se encuentra en su fase más temprana, la mayoría de la gente solo habla esta lengua entre ellos y la enseñanza institucional de la lengua existe desde hace relativamente mucho tiempo. Sin embargo, los ejemplos muestran que ni siquiera esto es suficiente para garantizar que se desarrolle espontáneamente un consenso sobre la forma escrita del nombre, ya sea entre la población local o entre los hablantes y los profesionales.

6.4.2 Escenarios para el uso de las variedades *boyash*

La cuestión de la representación del nombre en sí misma puede ser una fuente de tensión. Como se señaló en varias entrevistas, hasta el cambio de régimen de 1989 en Hungría, la mayoría de la gente creció con el uso del *boyash* prohibido en la escuela, los padres no enseñaban a sus hijos y éstos se avergonzaban cuando sus padres o abuelos se dirigían a ellos en *boyash* en lugares públicos como tiendas, oficinas de correos, consultas médicas. Por lo tanto, hasta la actualidad el habla *boyash* se sigue utilizando sobre todo entre familiares y parientes y se suele avergonzar en público. La tendencia contraria es poco frecuente: cada vez aparece más en el paisaje lingüístico, y en los pueblos con mayoría *boyash* la gente se comunica libremente en todas partes, pero el rápido ritmo de pérdida de la lengua también lo limita considerablemente.

Puede darse el caso de que en un municipio vivan tantos grupos gitanos diferentes que haya que colocar hasta 5–6 señales con topónimos, mientras

que hay comunidades gitanas (por ejemplo, las de las comunidades *boyash* en el centro y el este de Hungría, y los sinti en el caso de los romaníes) en las que ya hay un número insignificante de hablantes, o incluso no hay hablantes en el municipio, o hablantes pero no hay topónimos nativos en uso. Se teme que otras comunidades con nombres de municipios miren con malos ojos a los que no tienen instaladas sus propias señales. También sería importante que no existiera la obligación de colocar señales de topónimo en los casos en que los lugareños no lo apoyen, ya que el escenario más lamentable sería que fuera la comunidad local la que colocara estas señales y acabara retirándolas arbitrariamente.

7 Resumen

Como he señalado en mi estudio, un requisito para el establecimiento de nombres geográficos oficiales en las lenguas étnicas es la recopilación de nombres de municipios *boyash*, que actualmente se encuentra en su fase inicial, y las anteriores recopilaciones esporádicas no son utilizables debido a la falta de notación adecuada y a la obsolescencia. Si la codificación precede a la exploración, se espera que el número de variaciones de nombres de municipios individuales disminuya drásticamente, provocando la desaparición de las variaciones más raras y la creación de formas lingüísticamente inciertas. En la mayoría de las comunidades *boyash*, solo los ancianos hablan la lengua, los jóvenes son los que menos la aprenden, pero cada vez hay más oportunidades de educación institucional, aunque las condiciones aún no se consideran ideales. La norma escrita y hablada favorecida por la enseñanza institucional de la lengua no siempre se corresponde con la práctica de las comunidades, ni está garantizado que las disposiciones normativas de arriba sean siempre aceptadas por la población local, ya que pueden crear tensiones entre los consejos étnicos romaníes y la población local, entre los que han recibido educación institucional y los que no, y especialmente entre los distintos grupos étnicos romaníes. Cabe preguntarse hasta qué punto es adecuado que los consejos de las minorías étnicas puedan opinar sobre cuestiones profesionales, aunque sean políticamente activos y sus miembros no sean elegidos con carácter profesional. La situación puede verse seriamente distorsionada si el uso de los nombres geográficos oficiales en la lengua étnica está vinculado a la proporción de la población según los datos del censo, ya que las masas ocultan su verdadera identidad por miedo a la sociedad mayoritaria y a las autoridades. En este caso, la colocación de los

letreros podría considerarse una injerencia en la vida de las comunidades que, aunque presumiblemente no son conscientes de ello, podrían haber solicitado igualmente la colocación de sus topónimos, pero no lo hicieron. En Hungría no existe una única señal toponímica *boyash*, por lo que el paisaje lingüístico representado por las señales con topónimosétnicas actuales no refleja la situación real de las etnias, pero esto es secundario. Sin embargo, lo primario es que es imprescindible que los topónimos étnicos sean verificados por expertos, ya que el objetivo es seleccionar el nombre más apropiado, lingüísticamente correcto e históricamente auténtico para el uso local, si la gente lugareña realmente lo quiere.

Literatura utilizada

Andócsi, J. (2012): Az anyanyelv használatának jogi lehetőségei Horvátországban [*Posibilidades legales de utilizar la lengua materna en Croacia*]. In: *Térvesztés és határtalanítás. A magyar nyelvpolitika 21. századi kihívásai.* Nemzetpolitikai Könyvek 1. Nemzetpolitikai Kutatóintézet. Budapest: Lucidus Kiadó. 271–287.

Arató, M. (2013): A beás nyelvjáráskutatás előzetes tapasztalatai [*Experiencias preliminares en la investigación de los dialectos boyash*]. In: M. Arató. & T. Cserti Csapó (eds.) *Romológia „akkor és most" – romológusok második szakmai konferenciája. Konferenciakötet. Gypsy Studies – Cigány Tanulmányok 30.* Pécs: Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Neveléstudományi Intézet, Romológia és Nevelésszociológia Tanszék – Romológiai Kutatóközpont – Wlislocki Henrik Szakkollégium. 47–65.

Belánszki, Gy. et al. (2006): *A kisebbségi önkormányzatok kézikönyve* [*Manual de consejos minoritarios*]. Budapest: Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Jogok Országgyűlési Biztosa.

Beregszászi, A., I. Csernicskó & V. Ferenc (2014): Nyelvi jogaink és lehetőségeink. Útmutató és tájékoztató a nyelvtörvény gyakorlati alkalmazásához kárpátaljai magyaroknak [*Derechos y oportunidades lingüísticos. Guía e información para la aplicación práctica de la Ley lingüística para los húngaros en Transcarpatia*]. Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt. http://www.kji.hu/wp-content/uploads/2017/10/10-es-csatolmany.pdf [2021.08.18.]

Beszámoló (2021): *Beszámoló az Országgyűlés Magyarországi nemzetiségek bizottságának ellenőrző albizottsága 2021. május 25. 9.00 órakor tartandó ülésére*

[*Informe para la reunión de la Subcomisión de Control de la Comisión Parlamentaria de Etnias de Hungría, prevista para el 25 de mayo de 2021 a las 9:00 horas*].

Bundesgesetzblatt (2000): Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich [*Boletín Oficial Federal de la República de Austria*]. Ausgegeben am 21. Juni 2000. 170. Verordnung: Topographieverordnung-Burgenland.

Erdős, K. (1958/1989): A magyarországi cigányság [*La comunidad gitana húngara*]. In: J. Vekerdi (ed.) *Erdős Kamill cigánytanulmányai.* Békéscsaba: A Békés megyei Tanács V. B. Cigányügyi Koordinációs Bizottsága és a Gyulai Erkel Ferenc Múzeum. 42–56.

Kállai, E. (2005): *Helyi cigány kisebbségi önkormányzatok Magyarországon* [*Consejos locales de la minoría gitana en Hungría*]. Budapest: Gondolat – MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézet.

Korm.-rendelet (2007): 303/2007. (XI. 14.) Kormányrendelet a magyarországi hivatalos földrajzi nevek megállapításáról és nyilvántartásáról [*Decreto Gubernamental sobre el establecimiento y registro de nombres geográficos oficiales en Hungría*]. https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a0700303.kor [2021.08.18.]

Kovalcsik, K. (1988): A beás cigány népzene szisztematikus gyűjtésének első tapasztalatai [*Primeras experiencias de recopilación sistemática de música folclórica gitana boyash*]. *Zenetudományi dolgozatok* 1988: 215–231.

Kovalcsik, K. (1993): A beás cigányok népzenei hagyományai [*Las tradiciones musicales folclóricas de los gitanos boyash*]. In: G. Barna (ed.) *Cigány népi kultúra a Kárpát-medencében a 18–19. században.* Salgótarján: Mikszáth Kiadó. 231–239.

Kult. Min. (1978): *Javaslat a nemzetiséglakta települések helységneveinek két-, illetve többnyelvű kiírására* [*Propuesta de registro bilingüe y multilingüe de los topónimos de los municipios con población étnica*]. Manuscript. Kulturális Minisztérium Nemzetiségi Osztálya.

Lábadi, K. (2003): Nyelvtörvények, nyelvi jogok Horvátországban [*Leyes lingüísticas, derechos lingüísticos en Croacia*]. In: O. Nádor & L. Szarka (eds.) *Nyelvi jogok, kisebbségek, nyelvpolitika Kelet-Közép-Európában.* Budapest: Akadémiai Kiadó. 176–189.

Kemény, I. (ed.) (2000): *A magyarországi romák* [*Los gitanos en Hungría*]. Változó világ 31. Budapest: Press Publica.

Kiss, L. (1988): *Földrajzi nevek etimológiai szótára 1–2* [*Diccionario etimológico de nombres geográficos 1–2*]. Budapest: Akadémiai Kiadó.

MNT (2012): A Magyar Nemzeti Tanács hivatalos nyelvhasználati stratégiája 2012–2017 [Estrategia de uso de la lengua oficial del Consejo Nacional de

Hungría]. http://www.mnt.org.rs/dokumentum/nyelvhasznalati-strategia-2012-2017 [2021.08.18.]

Marushiakova, E. & V. Popov (2021): Who are "Oamenii Noștri (Our People)? Rudari, Lingurari, *Boyash* and Their Identities [*¿Quiénes son los "Oamenii Noștri (Nuestro Pueblo)? Rudari, Lingurari, Boyash y sus identidades*]. In: A. Sorescu-Marinković & T. Kahl & B. Sikimić (eds.) *Boyash Studies: Researching "Our People"*. Berlin: Frank & Timme Verlag. 37–72.

Monit. oficial (2001): Monitorul oficial al României Anul XIII – Nr. 781 [*Informe oficial de Rumanía XIII*]. http://mtatkki.ogyk.hu/uploads/files/olvasoszoba/ogyk/jogtar/pdf/HG_2001_1206.pdf [2021.08.18.]

Nariad. vlády (1999): *Nariadenie vlády Slovenskej republiky z 25. augusta 1999, ktorým sa vydáva zoznam obcí, v ktorých občania Slovenskej republiky patriaci k národnostnej menšine tvoria najmenej 20% obyvateľstva* [*Decreto del Gobierno de la República Eslovaca, de 25 de agosto de 1999, por el que se publica una lista de municipios en los que los ciudadanos de la República Eslovaca pertenecientes a una minoría nacional constituyen al menos el 20% de la población*]. http://mtatkki.ogyk.hu/uploads/files/olvasoszoba/ogyk/jogtar/pdf/SK_1999_221_Rend.pdf [2021.08.18.]

N. Békefi, M. (2001): *A Magyarországi teknővájó cigányok* [*Los gitanos fabricantes de artesa de Hungría*]. Romológiai Kutatóintézet Közleményei 4. Szekszárd: Romológiai Kutatóintézet.

Orsós A. (2003): *Beás–magyar kisszótár* [*Diccionario boyash–húngaro*]. Kaposvár: Dávid Oktatói és Kiadói Bt.

Rosenberg, M. (2018): Identificación y diferenciación lingüísticas de los gitanos *boyash* de Hungría. *VERBUM Analecta Neolatina.* Tomus XIX, Fasciulus 1–2: 99–117.

Rosenberg, M. (2020a): A közép- és kelet-magyarországi beások nyelvváltozatának néhány jellemzője [*Algunas características de la variedad lingüística de los boyash en Hungría central y oriental*]. In: S. Magyari Sára & Bartha Krisztina (eds.). *Nyelvi közösségek – közösségi perspektívák.* Oradea: Partium. 83–92.

Rosenberg, M. (2020b): Ortografii practice pentru graiurile băieșe din Ungaria [*Ortografías boyash prácticas en Hungría*]. *Verbum Analecta Neolatina* XXI: 309–331.

Rosenberg, M. (2021): The Language of *Boyash* Communities in Central and Eastern Hungary [*La lengua de los boyash de Hungría Central y Oriental*]. In: A. Sorescu-Marinković, T. Kahl & B. Sikimić (eds.) *Boyash Studies: Researching "Our People"*. Berlin: Frank & Timme Verlag. 229–260.

Rosenberg, M., G. Mikesy & A. Bölcskei (2020): Place names in Romani and Bayash communities in Hungary [*Topónimos romaníes y boyash en Hungría*]. *Onomàstica. Anuari de la Societat d'Onomàstica* 2020/6: 179–21.

Sasi, A. (2019): A nemzetiségi helységnevek hivatalos használata Magyarországon [*El uso oficial de los topónimos étnicos en Hungría*]. *Geodézia és kartográfia* 2019/4: 23–31.

Sasi, A. (2020): Minority place names in Hungary today: their status and official and unofficial use [*Nombres de lugares minoritarios en Hungría en la actualidad: su estatus, uso oficial y no oficial*]. *Onomàstica. Anuari de la Societat d'Onomàstica* 2020/6: 223–243.

Törvény (1898): *1898. évi IV. törvénycikk a község- és egyéb helynevekről* [*Artículo IV de 1898 sobre los nombres de los pueblos y otros topónimos*].

Uradni list (1991): *Uradni list Republike Slovenije* [*Diario Oficial de la República de Eslovenia*]. Ljubljana, sobota 28. Decembra 1991. https://www.uradni-list.si/_pdf/1991/Ur/u1991033.pdf [2021.08.18.]

Zákon (1994): *Zákon Národnej rady Slovenskej republiky o označovaní obcí v jazyku národnostných menšín* [*Ley del Consejo Nacional de la República Eslovaca sobre la designación de municipios en la lengua de las minorías nacionales*]. http://mtatkki.ogyk.hu/uploads/files/olvasoszoba/ogyk/jogtar/pdf/SK_1994_191_Tv.pdf [2021.08.18.]

IUVENILIA

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

« Gary s'en va-t'en guerre » Le regard sur la Deuxième Guerre mondiale dans les romans de Romain Gary *Éducation européenne* et *Les Cerfs-volants*[1]

Velimir Mladenović
Université de Novi Sad ; Université de Poitiers
velimirmladenovic@gmail.com

Abstract

The Second World War has a key role in the work of Romain Gary. Present in all his writings, it constitutes the major theme of his work. This paper examines the way of looking at the Second World War in two of his novels (the first and the last published), *Education européenne* and *Les Cerfs-volants*, by answering the following questions: how the author relates resistance and what she represents for her characters; how Gary describes the occupants; and what is the worldview and the future of the garyan heroes.

[1]L'auteur de cet article emprunte le titre d'une biographie romancée : L. Seksik : *Gary s'en va t-en guerre*, Paris : Flammarion, 2017.

En serbe, la **mort** ça se dit **smrt**.
Je parle sept langues, mais ce sont les Slaves qui ont su trouver le meilleur nom, le son le plus vrai pour la chose…[2]
Romain Gary, *Clair de femme*

1 Naissance d'un écrivain de guerre

Romain Gary, de son vrai nom Roman Kacew, est né le 21 mai 1914 à Vilnius (Wilno en polonais) dans l'Empire russe. Il est mort le 2 décembre 1980 à Paris. Il a donné plusieurs versions différentes de son nom et de son origine. Sa famille est de nationalité russe et lui-même devient polonais lorsque Wilno et sa région sont intégrées à la Pologne après la Première Guerre mondiale. Il arrive en France en 1928, à l'âge de quatorze ans, après la séparation de ses parents : sa mère s'installe avec lui à Nice. Il est naturalisé français en 1935. Après l'obtention du baccalauréat, il quitte Nice et poursuit à Aix en Provence puis à Paris des études de droit couronnées par l'obtention d'une d'une licence. Il est incorporé dans l » armée de l'air comme instructeur en 1938.

Dès le début de la Deuxième Guerre mondiale, il entre en résistance. Grand admirateur du général de Gaulle, il rejoint rejoint la France Libre en Angleterre après un périple qui le mène de Bordeaux à Alger puis de Casablanca à Glasgow et enfin Londres où il s'engage dès juillet 1940 dans les Forces Aériennes Françaises Libres (FAFL). Il sert au Libye, en Afrique et au Moyen-Orient, notamment en Palestine et en Syrie où il contracte le typhus et passe six mois dans un hôpital. Dans un entretien accordé à Richard Liscia, intitulé Le judaïsme n'est pas question de sang, à la question « Est-ce que vous vous sentez toujours gaulliste ? », Gary répond :

[2] Nous introduisons ces mots dans cet article en rendant hommage et en exprimant notre admiration pour ce grand écrivain, qui mentionne la politique et la culture yougoslaves et serbes dans plusieurs de ses ouvrages. Il est le premier qui a découvert ce milieu : « En Yougoslavie, il rend les Allemands fous furieux. Il est vrai qu'avec toutes ces montagnes, là-bas, c'est plus facile qu'ici, en pays plat. » (Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 229). Il mentionne la politique yougoslave dans sa nouvelle « Les Trésors de la mer Rouge » (1971) et introduit un personnage yougoslave, Zvonar, dans la nouvelle « Une Page d'Histoire » (1962). Il reste un inconnu pour le milieu culturel yougoslave, jusqu'à l'apparition de la traduction croate de Vladimir Brodnjak du roman *Le Grand Vestiaire* – en serbo-croate : *Odjeća bez ljudi* (Zora, Zagreb, 1956).

> C'était également mon chef depuis juin 1940, le premier résistant. C'est un homme qui a accompli des réformes indispensables et que la gauche n'est pas en mesure de faire quand elle a été associée au pouvoir. […] Alors, je suis gaulliste historiquement, mais je ne suis absolument pas UDR[3].

Il est bien connu que le destin personnel de Romain Gary s'est noué pendant la Seconde Guerre mondiale. Il accomplit son geste décisif au cours de l'été 1940 : il déserte et passe à Londres, où il est un des premiers à rejoindre la France Libre du général de Gaulle. Lors de cette période, il porte l'uniforme pendant sept ans[4]: entre 1938 à 1945. La guerre et l'Occupation marquent ainsi sa vie et sa personnalité. C'est là qu'il est devenu véritablement écrivain[5]. Dans son roman autobiographique *La Promesse de l'aube* (1960), l'écrivain raconte que sa mère attendait de lui qu'il fasse la guerre et que « ce n'était pas de la littérature »[6].

Après la guerre, Gary entame une carrière de diplomate au service de la France. Il accomplit des missions à Sofia, New York, Los Angeles, et il commence parallèlement une sérieuse carrière d'écrivain. Dans *La Promesse de l'aube*, il raconte que son premier roman intitulé *Le Vin des morts* a été refusé par les éditeurs en 1937. C'est pourquoi il en emprunte ensuite des passages, qu'il place dans son premier roman publié : *Éducation européenne*. Celui-ci paraît en 1944, d'abord en traduction anglaise sous le titre *Forest of Anger*, puis en français au cours de l'année 1945. Ce roman que l'auteur « avait dédié à son camarade Robert Calcanap, qui s'était engagé dans les Forces françaises à l'âge de dix-huit ans »[7], représente à la fois « le premier roman français publié au lendemain de la guerre »[8] et, pour le jeune écrivain, une seconde naissance :

[3] *L'Arche,* 26 avril – 25 mai 1970, Cité par : *Cahiers de L'Herne : Romain Gary*, dirigé par Paul Audi et Jean-François Hangouët, Édition de l'Herne, Paris, 2005 : 199.

[4] L'écrivain était très attaché à cet uniforme. Voir plus sur ce sujet : L. Blanch : *Romain Gary un regard particulier*, Arles, Actes Sud, 1998 : 38.

[5] Julien Roumette, « La guerre en miroir : Romain Gary et James Jones », *Europe,* n° 1022–1023, 2014 : 63.

[6] R. Gary : *La Promesse de l'aube,* Paris : Gallimard « Folio », 1980 [1960] : 375.

[7] M. Anissimov : *Romain Gary, le caméléon*, Paris : Denoël, 2004 : 189.

[8] Virginie Deluchat, *Désenchantement et réenchantement dans les œuvres romanesques d'Emmanuel Bove et de Romain Gary*, thèse de doctorat, 2012 : 13.

> Un matin [...] je trouverai le télégramme d'un éditeur anglais m'annonçant son intention de faire traduire mon roman et de le publier dans les plus brefs délais. J'ôtai mon casque et mes gants et restai longtemps là, dans ma tenue de bal, regardant le télégramme. J'étais né[9].

2 *Éducation européenne* et *Les Cerfs-volants* : deux romans d'une même histoire ?

Cette guerre, qui a fait de Gary un écrivain, est également à l'origine de la rage qui l'habite toute sa vie : cette volonté de se battre pour les valeurs de liberté et de résistance. Ses indignations, « Gary les portera dans son cœur jusqu'au jour de sa mort. »[10] C'est pourquoi nous étudions, dans notre article, le regard qu'il porte sur la Deuxième Guerre mondiale dans deux de ses romans les plus célèbres, à savoir, le premier et l'ultime roman publiés de son vivant[11] : *Éducation européenne* et *Les Cerfs-volants*. Le premier roman de notre corpus, dont les personnages sont de jeunes résistants polonais terrés dans la forêt, raconte la confrontation d'une génération aux terreurs de la guerre. Il décrit leur résistance et leur vision du monde et de l'Europe. L'action des *Cerfs-volants*, quant à elle, se situe en France, en Normandie. L'auteur y raconte la vie quotidienne des Français sous la botte allemande. À travers un éventail de personnages, il dépeint leur résistance, et l'amour du jeune Ludo envers une Polonaise nommée Lila. De même que dans le roman précédent, il développe les thèmes de l'amour pour la patrie, de la résistance, de la pitié pour le peuple juif, et de la jeunesse confrontée aux horreurs de la guerre : ce sont les sujets majeurs qui le hantent.

C'est donc la thématique, en premier lieu, qui rapproche ces deux œuvres. Les deux récits débutent avec la Deuxième Guerre mondiale et suivent son

[9] R. Gary : *La Promesse de l'aube*, *op.cit.* : 374.

[10] Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op.cit.* : 196

[11] Les œuvres publiées posthumes : *Vie et mort d'Émile Ajar* (1980), *L'Homme à la colombe* (1984), *L'Orage* (2005), *Tulipe ou la Protestation* (2007), *Le sens de ma vie. Entretiens* (2014). Presque tous les ouvrages de Gary ont pour thème la Deuxième Guerre mondiale. Elle est le sujet central de *Tulipe* (1946), *Le Grand Vestiaire* (1948), *La Promesse de l'aube* (1960), tandis que la guerre au Viet Nam est présente dans *Adieu Gary Cooper* (1965).

déroulement : la confrontation avec la mort, la perte des camarades et les souvenirs d'une période douloureuse. La notion même de *guerre* occupe une place cruciale, particulièrement dans *Éducation européenne* qui décrit « une guerre juste, nécessaire, mais aussi corruptrice »[12]. La guerre révèle ce qu'il y a de meilleur et de pire chez tous les personnages. À l'analyse de ces deux romans, plusieurs traits communs apparaissent. D'abord, tous deux portent un titre ironique, pragmatique et symbolique. *Éducation européenne*, parce que ce récit du combat des partisans polonais contre les occupants est placé sous les couleurs d'une Europe qu'il faut construire et qu'il invalide, en quelque sorte, l'opposition des nations ennemies dans un projet d'union qui les dépasse[13] ; et *Les Cerfs-volants* parce qu'il « reprend d'ailleurs de manière plus implicite le thème de la poursuite du bleu, symbole la Résistance »[14]. Les deux titres sont symboliques : *Éducation européenne* suggère que l'Europe est une construction intellectuelle et imaginaire, et non une donnée géographique, ce qui est un phénomène fondamental de la modernité ; tandis que *Les Cerfs-volants* symbolise la résistance pacifique. Ces deux romans sont également à considérer comme des romans d'éducation des *orphelins*[15] : *Éducation européenne* parce qu'il conduit l'enfant Janek, personnage central, du début à la fin ; et *Les Cerfs-volants* parce qu'il met en place l'apprentissage du jeune Ludo.

En analysant le contenu lexical des deux textes, riches et complexes, on observe que *Les Cerfs-volants* est plus volumineux et que ses phrases sont plus longues que celles du premier roman. L'élément commun dans l'usage du lexique des deux œuvres, c'est la fréquence relative des noms propres. En effet, selon notre analyse, les mots les plus fréquents sont des noms propres : Janek et Lila[16]. Cela n'est pas étonnant, puisque Janek est la figure centrale d'*Éducation européenne*, autour de laquelle gravitent les autres personnages, mais aussi parce que c'est lui que l'auteur laisse exprimer son propre point de

[12] Alice Gaudiard, « Romain Gary : Didascalies d'une œuvre et d'une vie », *Liberté* 38 (5), octobre 1996 : 76.

[13] « Il lui donne évidemment un sens ironique. Éducation européenne, ce sont les bombes, les massacres les otages fusillés, les hommes obligés de vivre dans des trous comme des bêtes » (Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 65).

[14] Kerwin Spire, « Romain Gary des Compagnons de la Libération aux Justes parmi les nations », *Europe*, n°1022–1023, juin–juillet 2014 : 80.

[15] Comme le confirme Maxime Decout, les œuvres de Gary sont parcours d'orphelins. Voir plus sur ce sujet : M. Decout : *Album Romain Gary*, Paris : Gallimard, 2019 : 21.

[16] Nous avons fait cette analyse à l'aide du programme *Voyant Tools*. Voir l'annexe à la fin de l'article : figure n°1.

vue concernant la guerre et le rapport entre les hommes. C'est lui qui révèle les pensées de l'auteur lui-même.

Une autre caractéristique importante à noter : la présence des femmes dans la guerre, et plus largement dans un monde masculin. Les deux textes proposent des représentations féminines presque identiques : elles sont courageuses, parfois marginalisées et punies.

Ces romans présentent un large éventail de personnages, chacun exprimant sa propre voix et ses sentiments. Dans les deux textes, les narrateurs manifestent leur présence : ils s'adressent au lecteur ou à la lectrice en conduisant et en concluant le récit. Ces romans suivent un choix d'écriture polyphonique particulier[17] , sans souci du respect de la ligne temporelle. Une telle composition peut laisser le lecteur perplexe et donner l'impression d'une errance, d'un puzzle de voix. Cet effet a un double but : de témoigner et, à la fois, de poursuivre la guerre personnelle de l'auteur contre l'oubli. Dans *Éducation européenne,* c'est Dobranski qui exprime sa tentation d'écrire un roman de témoignage inachevé, qui jouera le rôle de refuge après les combats « quand tout sera fini »[18]. Dans l'autre roman, l'histoire semble – à première vue – *achevée.* Ludo, le narrateur omniprésent des *Cerfs-volants*, raconte l'histoire : lui aussi, il tente de recréer le passé ; de le refaire « pour mémoire »[19]. Les dernières phrases, ainsi que la répétition des noms anonymes dans *Les Cerfs-volants*, confirment cette intuition : « Je termine ce récit en écrivant encore une fois des noms du pasteur André Trocmé et celui du Chambon-sur-Lignon, car on ne saurait mieux dire. »[20] Le gérondif employé dans ces phrases érige le roman « en stèle commémorative achevant ainsi le trajet accompli le pacte scellé dans la dédicace »[21].

Ces caractéristiques communes aux deux romans permettent d'approfondir l'analyse du regard porté par Romain Gary sur la Deuxième Guerre mondiale. Nous posons une hypothèse : son œuvre est tellement marquée par la guerre

[17] Pour les écrivains, témoigner des horreurs de la guerre signifie aussi : parler au nom de ceux qui les ont vécues dans leur chair. L'écrivain témoin n'est pas journaliste ni historien. Son travail se produit « à partir de l'interaction entre l'espace référentiel et le plan de la représentation » (Maria Angela Germanotta, *L'Écriture de l'inaudible. Les Narrations littéraires du génocide au Rwanda*, Bologne : Interfrancophonies, Mélanges, 2010 : 9).

[18] R. Gary : *Éducation européenne*, Paris : Livre de poche, 1956 : 65.

[19] R. Gary : *Les Cerfs-volants*, Paris : Gallimard, 1980 : 370.

[20] *Ibid.* : 370.

[21] Jonathan Barkate, « Les Cerfs-volants ou la mémoire historique de Romain Gary », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2016/2 (Vol. 116), pp. 409–424. DOI 10.3917/rhlf.162.0409, : 415.

qu'il la représente dans plusieurs niveaux et sous plusieurs aspects ; il faut donc trouver un moyen d'examiner si cette représentation est une représentation stéréotypée du bien et du mal, ou s'il s'agit d'une observation plus philosophique sur la guerre. C'est pourquoi nous montrons d'abord la représentation, la présence et le rôle d'une résistance assez particulière ; puis la vision de la guerre et du monde chez les personnages garyens ; et enfin l'image des ennemis, aussi bien dans le premier roman qui « annonce les couleurs d'un écrivain sans bavures »[22] et qui « révèle un grand conteur, au style rude et poétique »[23] que dans l'ultime roman, écrit sur la recommandation de l'éditeur suite à la mort de De Gaulle, marquant la fin d'une époque essentielle pour l'auteur.

3 Plusieurs types de la Résistance garyenne

Écrire les désastres de la guerre, c'est aussi exprimer une résistance par rapport à son arbitraire en dénonçant ouvertement ses atrocités. C'est à cela que se consacrent les écritures de l'horreur, relayant souvent des témoignages très émouvants. C'est une des principales explications de la théorie selon laquelle l'écrivain dans le conflit est souvent un écrivain de résistance[24]. Comme le décrit Anissimov[25], Romain Gary n'a pas accepté que la France abandonne le combat et collabore avec l'Allemagne nazie. Cette idée d'une résistance permanente lui a fait écrire, à propos des collaborateurs : « Je suis sans rancune envers les hommes de la défaite et de l'armistice de 40. »[26]

Dans ce contexte, *Éducation européenne* décrit la résistance menée par les partisans polonais pendant l'hiver 1942–1943, vivant dans des abris creusés dans la terre. Isolés, ces hommes rassemblés en armée et issus de milieux et de classes différents, sortent rarement de leurs *cachettes*, parfois seulement pour mitrailler un convoi de camions ennemis. « Affamés et affaiblis »[27], ils luttent contre les conditions météorologiques et pour leur survie, mais aussi « contre la

[22] D. Bona: *Romain Gary*, Paris: « Folio », 2014: 106.

[23] *Ibid.* : 106.

[24] Voir plus sur ce sujet : Lavane François Xavier et Odaert Olivier, « Les Écrivains et le discours de la guerre », *Interférences littéraire*, n°3, novembre 2009 : 13.

[25] Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, *op.cit.* : 142.

[26] Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op.cit.* : 283.

[27] Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 25.

solitude et le silence, contre la certitude qui se glissait peu à peu »[28]. La bataille de Stalingrad est leur seul remède pour maintenir leur moral : une bataille à laquelle ils ne participent pas, mais grâce à laquelle ils projettent et organisent leur propre résistance. Les nouvelles de cette bataille entretiennent leur espoir de la victoire de l'Armée rouge et de la fin de la guerre.

Il faut ajouter la figure de Nadejda, très présente dans les têtes des partisans : ce chef imaginaire dirige la révolte polonaise depuis l'extérieur, et joue un rôle clé dans le déroulement de la résistance. L'introduction de ce personnage[29] dans *Éducation européenne* nous montre encore une fois l'attachement de Gary au général de Gaulle, décrivant une résistance typiquement française (qui débute à l'extérieur du pays). Les Polonais écoutent Nadejda à la radio : ce personnage est une allégorie directement inspirée de l'interprétation de l'histoire par De Gaulle dans ses discours et ses écrits.

> C'était une époque particulièrement terrible, presque tous nos chefs étaient tombés au combat ou avaient été arrêtés par les Allemands. Pour nous redonner du courage et pour désorienter l'ennemi, nous avons inventé le Partisan Nadejda – un chef immortel, invincible, qu'aucune main ennemie ne pouvait saisir et que rien ne pouvait arrêter. C'était un mythe que nous inventions ainsi, comme on chante dans la nuit pour se donner du courage, mais le jour vint rapidement où il acquit soudain une existence réelle et physique et où il devint réellement présent parmi nous[30].

Parmi les sept membres de ce groupe de partisans, trois noms se distinguent. D'abord, celui de Janek, jeune homme au courage infantile et naïf, qui ne croit en aucune doctrine politique et qui se bat pour lui-même, ainsi que pour ses camarades. À travers ce personnage, Gary exprime un pessimisme et un défaitisme profonds et définitifs, en décrivant un homme dans des conditions misérables, comparable à la fourmi. Les deux autres personnages s'opposent à cette vision du monde : un étudiant, qui rejoint la résistance dès 1940 en publiant le journal clandestin *Liberté*, et Dobranski, un jeune écrivain transposant par

[28] *Ibid.* : 19.

[29] Dans les deux premières versions et éditions de ce roman, le personnage de Nadejda ne figure pas. L'auteur l'introduit dans l'édition de 1956. En 1958, il publie également un article sur De Gaulle, repris dans Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, pp. 42–92.

[30] Romain Gary, *Éducation européenne, op.cit.* : 229.

l'écriture son traumatisme et son expérience de la résistance. Ces personnages sont unis par la même vision du combat et de la résistance permanente, définie ainsi : « Un homme meurt-il lorsqu'il ne lui reste plus rien d'autre à faire. »[31]

Le deuxième roman s'ouvre également d'une façon pessimiste, en dérivant l'époque où il est écrit comme une période « où les Français cherchent plutôt à oublier qu'à se souvenir »[32]. En citant les pertes personnelles du facteur Fleury dans la Grande Guerre et sa participation à la guerre civile espagnole, le narrateur exprime l'idée d'une répétition des événements historiques, et la seule solution pour survivre : agir et résister. Cette injonction, pour Ambroise Fleury qui construit des cerfs-volants, prend la forme d'une échappatoire de la réalité par l'art et la création : c'est pourquoi il construit ces objets, qui s'envolent et restent attachés seulement par le fil que l'on tient. Ce personnage est perçu par le narrateur comme stoïque : à sa façon poétique, plutôt que de se battre et de tuer dans les champs comme lors de la guerre précédente, il décide de résister plus subtilement. Il donne l'image d'une résistance pacifiste, continuant sa lutte contre l'ennemi. Il ne faut pas pour autant accuser cet homme de choisir une forme de résistance plus commode, car ses cerfs-volants sont interdits par les occupants, et le facteur Fleury continue tout de même de les hisser et de diffuser, à travers eux, un message de liberté, d'espoir et de résistance. Les cerfs-volants sont surnommés « gnamas » par leur constructeur, qui a trouvé ce mot en Afrique. Celui-ci désigne « tout ce qui a souffle de vie, hommes, moucherons, lions, idées ou éléphants »[33]. Ils sont une allégorie des aviateurs des Forces aériennes françaises libres[34], le symbole de la résistance française, le symbole du courage. Ils jouent également un rôle didactique dans la formation du jeune Ludo : « J'appris ainsi qu'on avait chez nous la mémoire longue »[35]. Son oncle réussit, grâce à ses pièces, à transmettre plus facilement ses valeurs à Ludo, pour qui les cerfs-volants deviennent une passion. Pendant l'Occupation, il lance dans le ciel de France les visages de Rousseau, Hugo, Zola, Montaigne, Jaurès : par ces actes, il formule les mêmes injonctions que Dobranski, le personnage d'*Éducation européenne*. Tous deux convoquent la mémoire

[31] *Ibid.* : 20.

[32] Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op.cit.* : 9.

[33] *Ibid.* : 11.

[34] Romain Gary donnera en 1946 le surnom de Sergent Gnama aux Forces aériennes françaises, dans une nouvelle. Consulter l'ouvrage : Romain Gary, « Sergent Gnama », *Bulletin de l'Association des Français libres*, n°2, janvier 1946, pp. 11–13.

[35] Romain Gary, *Les Cerfs-volants, op.cit.* : 18.

collective et appellent au respect de l'héritage de l'art et de la pensée, sur lequel se basent les valeurs de l'humanisme universel. « J'aime tous les peuples, dit Dobranski, mais je n'aime aucune nation. Je suis patriote, je ne suis pas nationaliste. »[36], tandis que Ludo conclut : « Je ne haïssais plus les Allemands. »[37] À travers ces personnages s'exprime une vision humaniste de la guerre et du mal, témoignant du refus de ces deux romans de se complaire dans la diabolisation systématique de l'Allemagne victorieuse et méchante, ni dans l'idéalisation de la Pologne humiliée ou de la France résistante. Derrière ces rivalités nationales et nationalistes, l'auteur met en évidence la façon dont l'humain et l'inhumain se manifestent dans chacun et se côtoient dans la conscience collective.

Dans Les Cerfs-volants, un autre type de courage et de résistance est incarné par le personnage de Marcelin Duprat, le propriétaire du restaurant normand *Le Clos Joli* de Cléry. Au début de l'Occupation, il est obligé de maintenir son restaurant ouvert pour servir les soldats allemands. Duprat perçoit là sa chance, une occasion de résister par la culture contre les occupants en leur proposant des spécialités françaises : « À l'entrée, il y avait une grande carte de la France avec les images des produits, la gloire de chaque province : pour la Normandie, il avait choisi la tripe. »[38].

Le restaurant de Duprat devient un lieu mythique pendant l'Occupation, où se rencontrent les occupants et les représentants de la République française. Duprat tente d'y conserver l'esprit français grâce à la tradition, c'est-à-dire grâce au passé, comme Fleury que nous avons déjà évoqué. Le propriétaire du restaurant ne participe pas aux combats, il met plutôt les seuls moyens qu'il possède au service de la résistance : son restaurant et la cuisine française. Ses nombreux clients ne cachent pas leurs impressions : « Le ministre Anatole de Marrie lui avait dit un jour : – Mon cher Marcellin, on déguste vos plats, et c'est de l'érotisme ; on regarde vos prix, et c'est de la pornographie. »[39] Son compagnon Ambroise Fleury livre quant à lui une vision prophétique et définitive du lieu : « Un jour on viendra étudier le livre d'or du Clos Joli pour écrire l'histoire de la Troisième République. »[40] Pour sa cuisine, le propriétaire achète personnellement des produits locaux, frais et de haute qualité. Duprat est un personnage ambigu et narcissique, qui donne l'impression de collaborer

[36] Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 214.

[37] Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op.cit.* : 270.

[38] *Ibid.* : 161.

[39] *Idem.*

[40] *Ibid.* : 157.

avec les Allemands. C'est progressivement que l'on comprend que sa cuisine est une manière paradoxale de résister, et non une forme de collaboration. Ce personnage joue un rôle primordial dans la formation du jeune Ludo, car il le prend sous sa protection, lui offre un emploi afin de l'empêcher de tomber dans le désespoir. Pour Ludo, il devient un second tuteur, car son idéalisme, son amour pour la France et sa conception de la résistance sont proches de ceux d'Ambroise. Une seule fois, il proteste ouvertement en fermant les portes de son restaurant pendant une semaine, après avoir appris la déportation des enfants vers les camps de concentration et la rafle du Vel'd'Hiv. Il n'est certes pas artiste comme Dobranski, ni artisan comme Fleury, mais il est artiste en cuisine. Son acte de pacifisme, manifeste d'une politique de réconciliation, inspire le respect pour son restaurant, même parmi les Allemands. C'est aussi, pour Gary, une occasion d'ironiser sur cet acte de résistance car en pleine période de restriction alimentaire voire de disette Duprat choisit la gastronomie pour démontrer la supériorité de la culture française sur celle de l'occupant allemand qui n'est dominant que sur les champs de bataille. La résistance de Duprat n'est pas héroïque elle peut sembler pathétique et prétentieuse mais cela permet à Gary d'opposer le principe de la vie (l'art de la cuisine qui nourrit) à celui de la mort véhiculée par les soldats et la guerre et à ce titre cet acte de résistance n'est pas mineur.

Aux côtés de ceux-là, il ne faut pas oublier d'autres personnages qui mènent leur propre résistance, d'une autre façon, qui n'est pas moins importante. Le seul personnage féminin dans *Éducation européenne* est Zosia, une prostituée[41] qui souffre de maladies contagieuses : « Elle couche avec les soldats, qui lui disent d'où ils viennent, où ils sont, par où vont passer leurs convois… Elle leur colle la maladie. »[42] Comme la plupart des personnages de ces deux romans, Zosia est une adolescente dotée d'un caractère fort. Elle joue une fonction remarquable dans la narration : elle complète l'autre adolescent Janek, dont l'amour la pousse à ne plus intervenir auprès des Allemands. Ainsi, un partisan ne parvient plus à la convaincre de se renseigner une dernière fois auprès d'un convoi allemand, en partance probable pour Stalingrad. Zosia risque sa vie, elle risque constamment d'être battue et humiliée par les occupants. Elle décrit ainsi son travail, qui exige une énorme force mentale et physique :

[41] Les prostituées sont presque omniprésentes dans l'œuvre de Gary. Nous les trouvons dans *Gros câlin*, *La promesse de l'aube*, *Lady L.*, *La Vie devant soi.*

[42] Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 45.

> C'est comme avoir faim, comme avoir froid. C'est comme marcher dans la pluie, et dans la boue, comme ne pas avoir où aller, quand on a faim et qu'on a froid… D'abord, je pleurais, et puis je me suis habituée[43].

La résistance de Zosia est exempt de tout idéalisme, elle pense que les hommes ne se battent jamais pour des idées mais contre les autres et que les soldats sont indifférents. Elle véhicule une vision pessismiste du monde car elle estime que les vestiges des civilisations seront toujours des ruines.

Même si Gary affirme qu'il « redécouvre son appartenance juive »[44] relativement tard, dans le roman *La Danse* avec Gengis Cohn de 1967, il n'oublie jamais de décrire le peuple juif, son destin et ses activités dans la Résistance[45]. Dans *Éducation européenne,* il introduit le personnage de Moniek Stern, musicien jouant l'instrument symbolique juif (le violon) ; dans *Les Cerfs-volants,* nous rencontrons Julie Espinoza[46], Juive, locataire et hôtesse d'un hôtel fréquenté par des prostituées qui, au début de la guerre, se transforme en auberge pour les membres de la haute aristocratie et les officiers de la Luftwaffe. Au fil du temps, Espinoza change son identité : elle devient la comtesse Esterhazi et participe à la résistance. Sa motivation diffère de celle des autres personnages : elle veut très simplement préserver sa vie et sa position. Elle est animée « d'une volonté de survie indomptable »[47]. Ce personnage ne se bat ni par pour une collectivité ni pour la fraternité. Elle entre en résistance grâce à sa fille, scolarisée à l'étranger, qui parle l'allemand et qui est la maîtresse d'un officier allemand. Intelligente et prophète, elle se prépare à survivre dès l'accord de Munich, car elle perçoit déjà la menace pour le peuple juif : « J'ai compris depuis Munich. La petite a un diplôme qui sera bien utile quand les Allemands seront là. »[48] Lors de

[43] *Ibid.* : 69.

[44] J.-M. Catonné : *Romain Gary / Émile Ajar*, Paris : Belfond (Dossiers), 1990 : 80.

[45] Nous trouvons plusieurs personnages juifs dans son œuvre : dans *Tulipe*, Samuel Natanson ; dans *Les Racines du ciel*, Abe Fields ; M^{me} Rosa dans *La Vie devant soi*, le D^{r} Lejbowitch dans *Le Grand Vestiaire* ; et dans la nouvelle *Gloire aux illustres pionniers*, Schoenbann…

[46] Chez Gary, ce ne sont pas seulement les actes qui définissent un individu, mais aussi les noms propres à travers lesquels un être s'inscrit dans l'Histoire. Ce personnage porte le nom du penseur et philosophe, tandis que son nouveau nom Esterhazi est aussi le nom d'un véritable coupable dans l'affaire Dreyfus.

[47] Joseph Sungolowsky, « La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary. De l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Études littéraires* 26 (1) 1993 : 116. DOI : https://doi.org/10.7202/501035ar

[48] Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op.cit.* : 165.

l'Occupation, ce personnage préfère garder l'anonymat. Elle risque donc de ne pas être reconnue comme résistante après la guerre. Capable, courageuse et prête, Esterhazi échappe aux nazis, aux collaborateurs et à la déportation. Madame Julie est cynique et ce personnage permet à Gary d'exprimer son mépris pour les convertis tardifs qui ont valorisé le peu qu'ils ont parfois tardivement accompli pour la Résistance. C'est ainsi qu'elle avoue avoir caché un aviateur allié chez un collaborateur notoire car il doit s'acheter une conscience et et un passé.

La diversité des personnages, et des actes de résistances présentés dans ces deux romans, prouve que Gary ne réduit pas la Deuxième Guerre mondiale à une collection de souvenirs personnels, tout héroïques qu'ils soient. Les deux textes sont délibérément des fictions fantaisistes, loin du réalisme. Ils décrivent des expériences qui ne sont pas celles de Gary dans l'aviation : d'un côté la résistance dans les forêts polonaises, de l'autre la résistance en Normandie. Leur auteur ne place pas ses personnages résistants sur un piédestal. Son œuvre est plutôt animée par une passion de raconter et de démontrer que toutes les formes de résistance avaient le même but : atteindre la liberté.

4 Vision chaotique de la guerre et du monde

L'écriture de la guerre n'est pas un acte simple. La transposition dans l'espace littéraire de la violence, de l'horreur et du chaos n'est pas sans effet sur l'écriture même. C'est pourquoi nous étudierons un choix d'épisodes en nous limitant aux pensées du narrateur ou de ses personnages sur la Deuxième Guerre mondiale, sur la vie, et sur leur vision de l'avenir. En mettant en scène des adolescents, confrontés pour la première fois de leur vie à la guerre et à ses horreurs, mais également confrontés à d'autres personnages et à eux-mêmes, Gary décrit la guerre comme une source du mal. Ces personnages sont tellement jeunes qu'ils ne connaissent pas la mort, les mots de Janek nous le prouvent : « Il ne savait pas comment on meurt. »[49]

Les destructeurs du monde, comme le souligne Hannah Arendt, « ne détruisent rien d'autre que ce qui a été produit par la main de l'homme »[50]. Ainsi, Romain Gary compare le nouveau monde créé par les désastres de la guerre à un monde basé sur des instincts animaliers :

[49] Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 19.

[50] H. Arendt: *Qu'est-ce que la politique*, Seuil, 1994: 75.

> Le monde où souffrent et meurent les hommes est le même que celui où souffrent et meurent les fourmis : un monde cruel et incompréhensible, où la seule chose qui compte est de porter toujours plus loin une brindille absurde, un fétu de paille, toujours plus loin, à la sueur de son front et au prix de ses larmes de sang, toujours plus loin sans jamais s'arrêter pour souffler ou pour demander pourquoi… Les hommes et les papillons…[51]

Éducation européenne décrit les conditions de survie dans les forêts de Wilno. Ce lieu dans lequel aucune lumière ne pénètre, où tout est tellement épais, froid et humide, devient une allégorie mythique de la guerre. L'Occupation dans les villages alentour est décrite ainsi : « La vie devenait difficile. Personne ne payait plus ses dettes, toutes les affaires devenaient dangereuses, le vainqueur d'aujourd'hui pouvait être le vaincu de demain. »[52]

La guerre n'est pas seulement présentée comme une chose qui annihile les conditions de vie des individus, en tant qu'êtres vivants, mais aussi les relations entre eux et un système établi. Dans *Les Cerfs-volants*, les mots de Fleury expriment la même pensée à propos des deux côtés opposés : « Les armes modernes sont devenues trop puissantes et trop destructrices, dis-je. Personne n'osera les employer, car il n'y aurait ni vainqueurs ni vaincus, rien que des ruines… »[53]

Les Cerfs-volants décrit l'atmosphère et les conditions de vie en France pendant l'Occupation, où le même sentiment envers la guerre s'exprime : « Les jours que nous sommes en train de vivre nous font en ce moment perdre un peu la tête et il faut nous rappeler ce que nous sommes », déclare le jeune Ludo à propos de l'Occupation. Il est évident que la France occupée change ses habitudes, car ses habitants sont obligés de travailler, d'autres résistent ou sont mobilisés, voire sont déportés vers les camps de concentration :

> Le pays commençait à changer. La présence de l'invisible ne cessait de grandir. Les gens que l'on croyait « raisonnables » et « sans esprit » risquaient leur vie en cachant des aviateurs anglais abattus et des agents de la France libre parachutés à Londres[54].

[51] Romain Gary, *Éducation européenne, op.cit.* : 245.

[52] *Ibid.* : 40.

[53] Romain Gary, *Les Cerfs-volants, op.cit.* : 147.

[54] *Ibid.* : 204.

Peu à peu, Ludo se retrouve sans argent et son sentiment d'incertitude grandit. La guerre dévaste la population, et montre en même temps combien les connaissances de l'homme sur le monde et sur les horreurs de la guerre sont limitées, et à quel point chaque personnage suit son propre destin : « Je savais fort peu de choses, à cette époque, des camps de la concentration. Le mot « déportation » n'avait pas encore pris dans mon esprit tout son poids d'horreurs. »[55]

Dans ce monde plein d'horreurs, Ludo cherche une source de vie dans l'amour. Il compare l'amour pour une femme avec l'amour pour la patrie :

> […] pour ne pas accepter le fait que la liberté avait de tout temps exigé des sacrifices, mais il ne m'était jamais venu à l'esprit qu'aimer une femme pouvait être un apprentissage de la liberté[56].

En sortant de la guerre, Janek apprend la nouvelle de la mort de son père. Ses amis tentent de lui donner courage en lui expliquant que rien ne doit nous rendre malheureux, quand on aime quelqu'un. Désespéré, plein de tristesse, entouré par ses amis et par Zosia, il annonce une nouvelle étape dans sa vie : il va devenir père à son tour. Tadek quant à lui finalise cette histoire douloureuse avec sa vision positive de l'Europe où se trouvent, selon lui, les meilleures universités et les musées : « Mais à la fin, tout ce que cette fameuse éducation européenne vous apprend, c'est comment trouver le courage et de bonnes raisons […]. »[57]

Gary oppose dans une dialectique la violence et l'amour : en alternative à la guerre, il oppose l'amour et le respect comme seul retour à la vie normale. Il émet l'espoir de voir condamner à Nuremberg les coupables de la mort des frères et du père de Janek et de tant de millions de gens.

Après ces années noires, le monde a changé. Les personnages sont marqués par la crainte de l'avenir, une angoisse profonde. Dans ce nouveau monde, qui a connu la cruauté, certaines valeurs morales perdurent : la position dominante masculine. Les prostituées ayant participé à l'Occupation sont laissées en marge de cette nouvelle société. Beaucoup d'horreurs de guerre sont plus condamnables que les « fautes » commises par les prostituées, mais la société ne leur pardonne pas « l'approche » des nazis et elles sont toutes condamnées, comme Lila, dans les années d'après-guerre.

[55] *Ibid.* : 319.

[56] *Ibid.* : 119.

[57] Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 237.

L'objectif des narrateurs de ces deux romans n'est pas de raconter comment ces personnages ont survécu à la Deuxième Guerre mondiale, mais de montrer comment, en situation, les horreurs de la guerre ont marqué leur conscience.

5 L'œil sur l'occupant

Dans la dernière partie de l'article nous examinerons comment l'auteur présente et décrit les occupants, c'est-à-dire les Allemands ou les ennemis. Dans *Les Cerfs-volants,* Gary exprime l'angoisse des personnages les plus âgés, pour qui les Allemands représentent un danger identifié depuis longtemps. Cette pensée remonte à la guerre de 1870–1871 et à la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire aux deux guerres provoquées par l'Allemagne qui ont marqué la vie de Fleury et du jeune Ludo. Du côté des stéréotypes traditionnels envers les Allemands, Gary ouvre de nouvelles voies pour la représentation des ennemis. Dans ses deux textes, les lecteurs sont placés face à l'attitude des Allemands. Dans *Éducation européenne*, c'est toujours Janek qui définit le comportement cruel des Allemands envers leurs ennemis, et qui cherche la raison philosophique du déclenchement de la guerre : « Pourquoi les Allemands nous font-ils ça ? – Par désespoir. »[58] Dans ces deux romans, les ennemis occupent les pays, les villes, les villages, mais également la pensée des personnages. Les Allemands sont partout, ils sont très visibles, les personnages parlent d'eux fréquemment. La fréquence relative du mot « allemand » dans les deux textes est une marque de cette importance, pour l'écrivain et ses personnages, de nommer les ennemis. Dans *Éducation européenne*, la fréquence relative du mot « allemand » occupe la troisième place derrière « Janek » et « forêt » ; et la notion relative du mot « guerre » est parfois très liée aux « Allemands »,[59] ce qui nous incite à affirmer que le lien entre la guerre et les Allemands est fait très explicitement. Dans ce monde où les ennemis sont présents, certains personnages expriment leur mépris, ils veulent que les Allemands disparaissent : « Un jour, il n'y aura plus d'Allemands. »[60] Les jeunes pensent que leur malheur prendra fin dès que les ennemis quitteront leur territoire, ils ne parviennent pas à comprendre pourquoi cette nation accepte la guerre et les dévastations :

[58] *Ibid.* : 64.

[59] Voir l'annexe à la fin de l'article. Figures n°2 et 3.

[60] Romain Gary, *Éducation européenne, op.cit.* : 71.

> Je me demandais alors : comment le peuple allemand peut-il accepter cela ? Pourquoi ne se révolte-t-il pas ? Pourquoi se soumet-il à ce rôle de bourreau ? Sûrement des consciences allemandes, blessées, bafouées, dans ce qu'elles ont de plus élémentairement humain, se rebellent et refusent d'obéir ?[61]

Le personnages n'accusent pas tous les Allemands d'avoir provoqué la guerre : ils tentent de distinguer les dirigeants des simples soldats qui obéissent. Mais, dans les conditions de la guerre, un homme venant du pays ennemi reste toujours un opposant dans l'optique de l'armée, sous toutes les conditions, même s'il déserte et veut changer de camp. Un tel épisode se produit dans *Éducation européenne*, où l'auteur décrit les réactions provoquées par un jeune soldat allemand qui déserte au service de la Pologne : « Alors, nous l'avons fusillé. Parce qu'il avait cette étiquette sur le dos : Allemand. Parce que nous en avions une autre : Polonais. »[62]

Gary exprime cette absurdité de la guerre, à travers une réflexion saisissante sur l'acte de tuer et par le changement de sentiments des jeunes personnages envers les nations étrangères, en l'occurrence l'Allemagne. Ces jeunes soldats éprouvent la haine et le mépris de tout ce qui vient du pays de leur rival :

> Je connais la haine. Les Allemands me l'ont enseignée. Je l'ai apprise en perdant mes parents, en ayant faim et froid et en vivant sous terre et en sachant, si un Allemand me rencontrait sur la route, il ne m'offrirait pas sa gamelle, il ne me ferait pas une place auprès de son feu, tout ce qu'il aurait pour moi, c'est une balle dans la peau. Car les Allemands ont une balle pour toute chose. Une balle pour la poitrine et une balle pour l'espoir, une balle pour la beauté et une balle pour l'amour… Je les hais ![63]

L'apparition des Allemands perturbe la vie tranquille de la jeune génération. Ludo explique que ce sont eux qui ont interdit de faire flotter les cerfs-volants dans le ciel, eux qui ont construit les camps de concentration, eux qui provoquent la peur chez les habitants. Mais, par ailleurs, il ne nous donne pas une image typique des envahisseurs : il ne personnifie pas les Allemands, il ne

[61] *Ibid.* : 66.

[62] *Ibid.* : 67.

[63] *Ibid. :* 102.

leur attribue pas de caractère, ni héroïque ni méchant. Pour Ludo, ils sont peu intelligents parce qu'ils ne se rendent pas compte de la signification symbolique pour la résistance des noms éponymes sur les cerfs-volants. Les Allemands les prohibent « par crainte de quelque signal en code à l'aviation alliée ou aux premiers bandits »[64], et non parce qu'ils expriment une sorte de résistance intellectuelle. Ces soldats allemands sont également présentés comme prudents, voire « paranoïaques », parce qu'ils voient partout des « agents ennemis ». Dans ce monde angoissant, Ludo ne peut pas oublier le jour où il a assisté pour la première fois à l'assassinat d'un Allemand. Cette image lui reste en mémoire comme un avertissement.

Dans *Les Cerfs-volants*, d'autres personnages livrent un regard différent sur les occupants. Pour certains, la cruauté des Allemands est si grande qu'il faut lui ajouter d'autres maux et caractères inhumains afin que l'image soit complète, dans le but de provoquer des sentiments violents chez les Français, par réaction : « Écoute, mon petit Ludo, les nazis sont en train de faire du savon, avec les ossements des Juifs, alors les soucis de propreté, en ce moment… »[65] Pour d'autres, ils ne sont pas si méchants : Zosia, par exemple, cherche toujours à excuser leur comportement : ils la battent seulement quand ils sont ivres ou quand ils sont trop malheureux. Cette héroïne nous présente les Allemands comme des gens très « pressés ». Elle ne les méprise pas, tandis que son ami Janek ne voit en eux que la source de son malheur. Ils provoquent en lui une rage et un désir de vengeance cruelle : « Je voudrais qu'ils meurent en sachant pourquoi. Je leur dirais pourquoi ils meurent, avant de les tuer. »[66]

Tout ces arguments nous amènent à identifier les occupants, dans ces deux romans, comme le foyer du mal, de la douleur et de la souffrance, tout en considérant que ce mal ne vient pas d'une entité ou d'une nation. Il existe en chacun d'entre nous ; il présente une force qui menace l'être humain et l'humanité à chaque instant. Todorov[67] précise que Gary refuse toujours « de déclarer les Allemands inhumains et donc entièrement différents des hommes normaux ». Dans *Les Cerfs-volants* comme dans *Éducation européenne*, il dépeint des personnages qui tentent d'échapper à cette délimitation et banalisation simpliste du bien et du mal, et qui partagent avec leurs adversaires une même vision de l'horreur et de la dignité.

[64] Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, *op.cit.* : 184.

[65] *Ibid.* : 334.

[66] Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.* : 69.

[67] *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris : Robert Laffont, 2000 : 234.

6 En guise de conclusion

Après avoir parcouru et analysé différents aspects du regard porté sur la Deuxième Guerre mondiale dans les romans de Romain Gary, nous pouvons conclure que cette guerre est un thème primordial dans son œuvre et dans sa pensée. Sa vision d'un des épisodes les plus marquants de notre Histoire n'est pas un regard superficiel, ni uniquement personnel. Gary qui « se réinvente sans cesse »[68] retrace la guerre dans toutes ses horreurs. Son œuvre montre que « les expériences fondamentales de notre époque sont des expériences de guerre »[69]. Pour éviter une description stéréotypée, l'écrivain préfère proposer différents types de caractères, ainsi que leurs différentes conceptions de la résistance et du monde. Il échappe à une vision « déjà vue » des ennemis et des occupants, qui reviendrait à les représenter comme une figure collective du mal, en les montrant plutôt comme des individus et, ce qui est plus important, comme des soldats. Gary divise les êtres humains entre ceux qui savent raison garder ou se faire une raison et ceux qui sont prêts à tout pour garder leur raison de vivre. Les premiers sont des prudents qui craignent les idéaux, mais qui sont prompts au renoncement et à l'inaction et sont les tenant d'un juste milieu qui aboutit à une collaboration passive. Les seconds sont des êtres qui ne s'arrêtent pas à des arguments de raison pour s'engager ou résister Ses personnages qui résistent incarnent un espoir pour aller de l'avant. C'est pourquoi, au lieu d'énoncer une conclusion définitive, nous citerons les mots de Gary lui-même, qui précisent sa vision de la guerre et de la vie, et qui répondent à cette question : pourquoi ses romans de guerre sont-ils si célébrés ? Dans *La Nuit sera calme* (1974), il déclare :

> J'ai horreur du genre ancien combattant à perpette. La vie, c'est fait pour recommencer. Je ne réunis pas, je ne commémore pas, je ne réclame pas. Mais c'est en moi et c'est moi […]. Je n'ai jamais voulu en faire des livres. C'est leur sang, leur sacrifice et ils ne sont pas tombés pour de gros tirages[70].

[68] « Gary se réinvente sans cesse ». Entretien avec Maxime Decout, Propos recueillis par Velimir Mladenović, *Quinzaines*, n°1219 (1er sept. 2019), p. 22.

[69] H. Arendt : *Qu'est-ce que la politique*, *op.cit.* : 106.

[70] R. Gary : *La Nuit sera calme*, Paris : Gallimard « Folio », 1974 : 203.

Annexe

Figure n°1

Summary

This corpus has 2 documents with 154,296 total words and 19,038 unique word forms. Created about 5 minutes ago.

Document Length:
- Longest: Gary, Romain - Les Cerfs-… (93802)
- Shortest: Gary, Romain - Education… (60494)

Vocabulary Density:
- Highest: Gary, Romain - Les Cerfs-… (0.156)
- Lowest: Gary, Romain - Education… (0.139)

Average Words Per Sentence:
- Highest: Gary, Romain - Les Cerfs-… (21.9)
- Lowest: Gary, Romain - Education… (12.7)

Most **frequent words** in the corpus: dit (529); c'est (357); là (351); janek (302); qu'il (301)

Distinctive words (compared to the rest of the corpus):
1. Gary, Romain - Education…: janek (302), czerw (96), pan (85), krylenko (77), n'est (75).
2. Gary, Romain - Les Cerfs-…: c'est (357), qu'il (301), lila (265), d'un (178), oncle (165).

Figure n°2: *Éducation européenne*, fréquence relative des mots « allemand », « guerre »

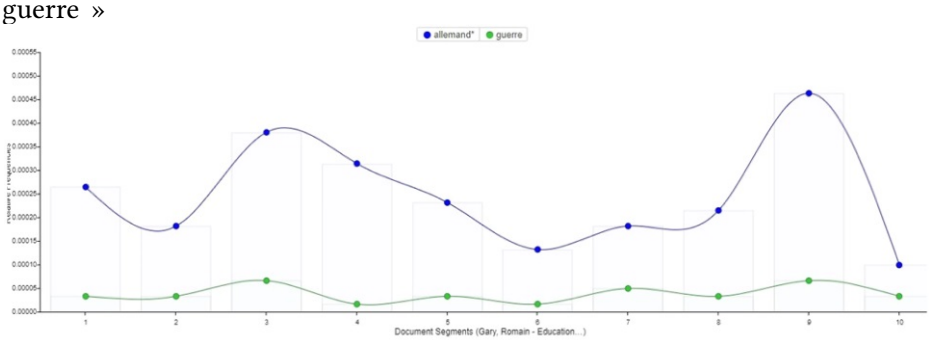
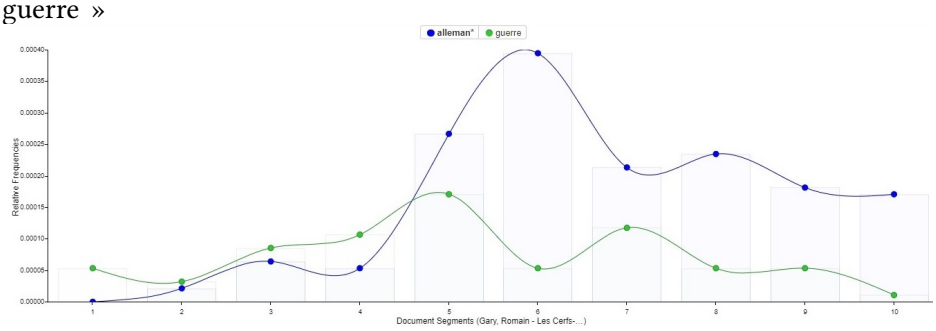


Figure n°3: *Les Cerfs-volants*, fréquence relative des mots « allemand », « guerre »



Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Poésie hors de la littérature – Paul Nougé : *La publicité transfigurée*

Bence Matuz
Université Catholique Pázmány Péter
matuzbence97@gmail.com

Abstract

This paper intends to consider a poetic experimentation of Paul Nougé, Belgian surrealist poet in the first half of the 20th century. A later experimentation, entitled *La publicité transfigurée*, aimed to directly expose poetic texts in public spaces, avoiding institutional mediation. Thus, we can analyse hermeneutic and aesthetic consequences of the absence of institutional frameworks behind literary products. Our study inquires into this phenomenon by means of the concepts of poetic function and Foucaldian heterotopy, comparing literature in general with the *Publicité transfigurée*. By later concepts, some alienating impacts of institutional mediation can be revealed in the respect of reading literary texts. It will therefore be possible to draw the conclusion that the absence of institutional mediation allows a more accentuated poetic function than in case of usually published literature and permits a particularly direct and intense reading of the writings of Nougé.

1 Introduction

La littérature et la poésie semblent être intimement liées : la première, d'un certain aspect, comprend la seconde dans un ensemble institutionnalisé. Or, certains mouvements littéraires, notamment des avant-gardes, ont mis en question la légitimité de la littérature, aspirant à la mise à l'écart de la poésie en tant que domaine autonome. Aussi cette contestation apparaît-elle dans le surréalisme, que ce soit dans sa branche parisienne, bruxelloise ou autre. Néanmoins, la revendication de délivrer la poésie des cadres de la littérature et de ses institutions n'est pas apparue avec la même vigueur : le *Manifeste du surréalisme*

et les poésies du groupe parisien ont été publiés par des maisons d'édition et accessibles dans les librairies, alors qu'à Bruxelles certaines expériences poétiques surréalistes portaient sur l'anonymat, le refus de l'œuvre et l'exportation effective de la poésie hors de l'espace littéraire. Autrement dit, les représentants parisiens du mouvement, contrairement à leurs homologues bruxellois, ne répugnaient pas à adhérer aux organes institutionnels de la littérature[1] qu'ils prétendaient contester[2]. Cependant les surréalistes bruxellois menaient leurs expérimentations selon les principes de marginalité et d'effacement pour démolir un certain « culte de génie[3] ». Entre autres, *La publicité transfigurée* de Paul Nougé témoigne de ces principes et aspirations, ainsi que de la question suivante : la poésie peut-elle rencontrer une réception authentique dans un milieu institutionnalisé, autrement dit réglementé et utilitaire ? Les réflexions qui suivent tentent de donner une réponse à cette problématique, notamment quant aux conséquences esthétiques et herméneutiques de la médiation institutionnelle des textes poétiques. Afin d'examiner cette problématique, je tenterai d'abord d'esquisser des rapports entre la littérarité et son institutionnalisation. Ensuite je vais me concentrer sur la littérature comme hétérotopie foucaldienne, pour qu'il soit ainsi possible de mieux saisir enfin les particularités des aphorismes[4] de *La publicité transfigurée*. Ces trois questionnements peuvent mener à la conclusion que le fait d'éviter l'institution littéraire et son système de notions peut permettre une réception particulièrement directe et une fonction poétique qui entre mieux en vigueur que dans le cas des œuvres publiées au sein du champ littéraire.

Avant d'entamer les analyses qui suivent, il est à mentionner que la forme publiée en volume de *La publicité transfigurée* ne correspond pas, comme nous le verrons par la suite, à l'aspiration avouée de son auteur à éparpiller ces écrits dans l'espace publique[5]. De ce fait, l'objet de nos analyses est en premier lieu la

[1] Par exemple, la librairie Gallimard est déclarée à la une de *La révolution surréaliste* dépositaire général de la revue.

[2] Cf. P. Aron : « Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940 », *Textyles* 8, 1991, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 29 octobre 2020. http:// journals.openedition.org/textyles/1840

[3] *Idem.*

[4] S'il y a des opinions selon lesquelles l'appartenance de l'aphorisme au domaine de la poésie est discutable, il reste que les écrits aphoristiques correspondent à l'usage intransitive, autotélique ou ludique de la langue qui est la caractéristique principale de nombre des textes poétiques. Dans l'étude ci-présente, nous considérons le genre aphoristique en tant que genre poétique.

[5] Cf. P. Nougé : *La publicité transfigurée* in : P. Nougé : *L'expérience continue* Lausanne, L'Age d'homme, 1981: p. 291. Voir aussi ci-dessous partie 3.1, intitulée « La publicité transfigurée ».

conception-même selon laquelle Nougé a composé les aphorismes en question. En traitant ces textes, j'essaie donc de tenir compte du fait qu'ils sont destinés à des contextes et situations particuliers mais non définis par l'auteur.

2 La littérature comme institution

2.1 Littérarité et institution

La fonction poétique conceptualisée par Roman Jakobson[6] est parmi les concepts dominants de la théorie littéraire du XXe siècle et probablement elle est toujours important dans l'analyse des textes. L'idée selon laquelle le texte littéraire est autosuffisant et ne désigne effectivement rien qui lui soit extérieur n'est pas une nouveauté aujourd'hui. Or, cette caractéristique du littéraire ne se réalise pas forcément. Le texte s'inscrit fort souvent dans l'institution de la publication, de l'enseignement littéraire, du système générique, du discours scientifique et de l'horizon d'attente[7]. Autrement dit, l'œuvre, au lieu de s'annoncer en elle-même et pour elle-même, est en partie réduite à une sorte d'illustration des conceptions préliminaires appropriées par le lecteur. Dans l'essai intitulé *La notion de littérature*, Tzvetan Todorov écrit :

> C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des « horizons d'attente » pour les lecteurs, des « modèles d'écriture » pour les auteurs. […] Les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, du système de diffusion du livre ou simplement par ouï-dire ; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système[8].

Le lecteur lit donc à travers la notion du genre, autrement dit à travers un concept qui est extérieur à sa subjectivité et à l'œuvre à la fois. Il fait ainsi référer le texte dit autosuffisant à un repère en dehors de l'œuvre, ce qui revient à dire que la réception est filtrée par des notions à cause de la médiation

[6] Cf. R. Jakobson : *Questions de poétique*, Paris : Seuil, 1973.

[7] Cf. T. Todorov : *La notion de littérature* in: T. Todorov : *La notion de littérature et autres essais*, Paris : Seuil, 1987.

[8] *Ibid.* : 34–35.

institutionnelle[9]. Malgré son rôle de faciliter l'accès des textes, cette médiation aliène donc le lecteur de l'œuvre précisément à cause de ce filtrage consistant à insérer entre autres la notion abstraite et quelque peu artificielle du genre dans le rapport entre le récepteur et le texte littéraire.

2.2 La littérature comme hétérotopie

En plus d'encadrer pragmatiquement le texte littéraire, le milieu institutionnel de la littérature remplit aussi le rôle de maintenir et de contourner un espace plus abstrait où s'observent les mécanismes du texte littéraire et de son accès. Cet espace montre de nombreuses affinités avec le concept de l'hétérotopie foucaldienne.

Michel Foucault définit l'hétérotopie comme un certain emplacement réel qui s'ouvre sur plusieurs autres espaces utopiques virtuels et possède une temporalité alternative qui permet à l'individu d'expérimenter un autre espace que celui où il se situe[10]. Il précise, en outre, que les hétérotopies sont accessibles par une fonction d'ouverture et de fermeture. Il est aussi à noter que le terme « utopie » s'emploie, dans la théorie foucaldienne, au sens d'une virtualité qui s'avère fort variée et multiple (comme par exemple celle de la toile dans la salle de cinéma, sur laquelle une multitude d'images fort variées peuvent être potentiellement projetées). Le concept de l'hétérotopie, d'après ces caractéristiques définis par Foucault, semble fort général et, en tant que tel, paraît au premier abord peu efficace pour obtenir des résultats importants dans des analyses de textes. Or, vu la radicalité des expériences nougéennes portant d'une part sur le langage considéré par le poète comme matière au sens strict du terme, d'autre part sur la problématisation du sens et des images poétiques intelligibles, il s'avère adéquat de recourir au concept d'hétérotopie qui rend compte des relations entre les espaces réels (comme par exemple le texte en tant qu'entité physique) et le virtuel (comme les significations et les images poétiques). Le concept d'hétérotopie fournit ainsi des repères pour dessiner le contraste entre les aspects fondamen-

[9] Il convient de mettre en évidence la contradiction de dénoncer cette médiation en la pratiquant, ce qui est, bien entendu, le cas de l'étude ci-présente aussi. Néanmoins, il est lieu de croire que cette contradiction peut s'avérer même fertile dans la mesure où elle déclenche des réflexions concernant les effets et la nature de la médiation institutionnelle des œuvres littéraires.

[10] M. Foucault : « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, *Dits et écrits IV,* Paris : Gallimard, 1994 : 756–762.

taux de la littérature et la *Publicité transfigurée* qui problématise radicalement ces fondements de l'écriture. La démarche appuyée sur l'hétérotopie n'est donc pas censée « définir la littérature », ce qui serait, en effet, une approche bien réductrice. En revanche, le cadre théorique de l'hétérotopie permet de traiter quelques aspects rudimentaires de la littérature, aptes à mesurer la radicalité de la poésie expérimentale de Nougé.

En appliquant les principes hétérotopiques aux textes littéraires, il semble possible de mettre en lumière les caractéristiques de l'espace des œuvres à travers les points suivants : 1) l'emplacement, 2) la juxtaposition de plusieurs espaces incompatibles et 3) l'accès des œuvres. Ainsi se révéleront éventuellement les points de repère à partir desquels les particularités de *La publicité transfigurée* seront analysables.

L'emplacement des textes littéraires est brièvement mentionné par Foucault lorsqu'il donne l'exemple du roman comme un certain prolongement du jardinage antique oriental qui a tenté de produire un microcosme réglé dont les éléments soigneusement situés représentaient les diverses parties de l'univers[11]. Effectivement, le roman peut être considéré comme un lieu écarté, strictement réglé par la langue et les concepts de l'auteur, ce qui contribue à créer un univers minuscule, fermement organisé[12], qui n'est accessible que par le livre[13]. Bien entendu, l'organisation ferme et la cohérence en elles-mêmes ne seraient pas forcément suffisantes pour procurer un caractère utopique aux romans. Néanmoins, vu le caractère cohérent et virtuel des temps narratifs comme le passé simple, la nature utopique de ces textes s'avère flagrante : ils se détachent totalement de l'ici-maintenant de la lecture[14]. Si le passé simple peut facilement s'ouvrir sur une fiction conforme à la virtualité utopique des hétérotopies, il est aussi un signe conventionnel et saisissable de la société qui le reconnaît comme l'un des indices importants de l'art romanesque[15] ; il est donc une sorte de

[11] *Idem.*

[12] Cf. R. Barthes : « Le degré zéro de l'écriture », in : R. Barthes : *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, 1972 : 25.

[13] Bien entendu, d'autres supports, comme par exemple les liseuses ou les écrans des ordinateurs permettent aussi d'accéder aux textes. Néanmoins, ils ne diffèrent pas des livres en ce qu'ils forment un espace déterminé qui assure la disponibilité des textes. Le livre sonore forme une exception en raison de ses supports dont l'aspect matériel (comme la qualité du son) est plus marqué que l'aspect spatial, vu qu'ils ne sont pas liés à des espaces concrets.

[14] Même dans les cas où les œuvres ne manifestent pas explicitement ce détachement par des procédés grammaticaux particuliers, le fait-même d'imposer à l'attention du lecteur une fiction encadrée par le volume suffit de détacher celui-ci, dans une certaine mesure, de son présent.

[15] Cf. R. Barthes : « Le degré zéro de l'écriture », *op.cit.* : 32.

liaison hétérotopique entre le public et l'utopie virtuelle des romans. Bien que différemment organisés que ces derniers, les poèmes constituent aussi un ensemble langagier autonome constitué par la mise en jeu de procédés rythmiques et mélodiques propres aux genres respectifs. Quant à leur fond utopique, il peut aussi être désigné par le détachement du réel, mais cette rupture avec la réalité ne se produit pas forcément par la fiction narrative appuyée sur un procédé grammatical particulier, comme dans le cas des romans. La poésie tire sa charge utopique de « l'explosion » du mot qui ne se restreint plus à une signification concrète, mais accumule toutes ses significations possibles, ce qui fait du poème un « objet inattendu[16] ». Autrement dit, les vocables d'un poème constituent un champ lexical vaste qui excède le texte proprement dit, ouvrant un champ virtuel du possible. Le caractère hétérotopique du poème provient donc du fait que le texte s'ouvre sur un fond indéterminable où les mots surgissent en leur plénitude. En somme, comportant d'un côté ces structures textuelles closes enfermant des fictions, et d'un autre côté le matériel accessible dans le réel et propre à manier, le volume s'avère un lieu hétérotopique où l'imaginaire et le réel coexistent.

Le caractère hétérotopique des œuvres littéraires se manifeste aussi dans la juxtaposition d'une multitude d'espaces de nature fort différente à l'intérieur de l'espace fictionnel. Inspirés par les espaces réels ou entièrement imaginés, les lieux représentés dans les textes sont juxtaposés tout à fait librement. Entre autres, le foisonnement d'une trentaine de lieux réels et imaginaires dans *Candide* témoigne de cette liberté. Lors du passage à travers l'Océan Atlantique, le dialogue de Martin et de Candide sur le libre arbitre finit brusquement de manière suivante : « « Oh, dit Candide, il y a bien de la différence, car le libre arbitre… » En raisonnant ainsi, ils arrivèrent à Bordeaux[17] ». Dans *Candide*, c'est cette rapidité avec laquelle les protagonistes parcourent, en moins de cent pages, la multitude des espaces qui rend fort manifeste les juxtapositions hétérotopiques propres aux œuvres littéraires. Mais les espaces juxtaposés peuvent être hétérotopiques à leur tour aussi : tandis que le texte dans son ensemble assure l'accès à l'espace utopique de l'œuvre, les faits stylistiques, notamment les figures de style, donnent accès à un sens figuré et plus chargé de connotations par le biais de l'expression littérale et concrète[18]. Dans l'écart entre le signifiant et le signifié au sein des figures de style, se manifeste une contiguïté

[16] *Ibid.* : 38.

[17] Voltaire : *Candide*, in : Voltaire, *Romans et contes*, Paris : Flammarion, 1966 : 229.

[18] Cf. G. Genette : « Figures » in : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966 : 207–208.

hétérotopique quasi identique à celle de l'œuvre. Autrement dit, les figures de style juxtaposent les connotations multiples et virtuelles concernant le signifié. Quoique la poésie moderne soit, bien entendu, souvent marquée par un procédé différent, soulignant le côté littéral de l'énoncé[19], la disposition hétérotopique du texte ne change pas en principe ; elle passe simplement du sous-entendu au sens littéral. Dans le cas précis de la poésie moderne, ce n'est donc plus le sens figuré qui constitue la charge poétique, mais la multitude des sens littéraux portés par le vocable donné[20]. La juxtaposition des espaces divers à l'intérieur d'un espace utopique reste la même. La nature hétérotopique des textes littéraires consiste donc aussi en la juxtaposition des espaces divers au sein de l'espace virtuel constitué par l'œuvre.

Si les hétérotopies, quant à leur fond, sont bien ouvertes vers d'autres espaces et temps, elles ne sont accessibles que par une certaine fonction d'ouverture[21]. Dans le cas des œuvres littéraires, l'ouverture se déroule par toute une initiation et une décision consciente : à l'école, l'individu reçoit les connaissances élémentaires pour l'interprétation des textes, puis il doit prendre la décision de lire l'ouvrage donné. En y regardant de plus près, il doit aussi faire des démarches supplémentaires : emprunter l'œuvre à la bibliothèque, l'acheter dans une librairie, la chercher sur internet, etc. Et même après avoir fait ce parcours, le lecteur peut toujours se heurter à l'absence des connaissances spéciales éventuellement exigées par le texte. Par exemple, une partie de la littérature contemporaine, avec son goût pour la réécriture et les détournements, ne s'adresse véritablement qu'à ceux qui s'y connaissent en la littérature des époques antérieures ; vu que l'intertexte paraphrasé forme un lieu réservé à un nombre relativement restreint d'individus ayant une culture littéraire plus marquée. L'élitisme de cette littérature illustre donc le fait que les œuvres littéraires, comme les hétérotopies, impliquent une fonction d'ouverture plus au moins complexe selon les connaissances nécessaires pour la réception.

En somme, certaines affinités sont perceptibles entre les hétérotopies de Foucault et les textes littéraires en général : tous les deux constituent un espace hétérogène qui lie un emplacement concret (en ce cas-là, le papier portant le texte) à plusieurs autres espaces et temps virtuels ; tout en gardant une certaine clôture à franchir par tout un procédé plus ou moins complexe. L'œuvre semble donc produire un espace ouvert à nombreuses juxtapositions, mais délimité

[19] Cf. *Ibid.* : 211.

[20] Cf. R. Barthes : « Le degré zéro de l'écriture », *op.cit.* : 38.

[21] M. Foucault : « Des espaces autres », *op.cit.* : 760.

quant à son accès, s'écartant d'autres espaces. Cet isolement implique, en raison de l'autonomie qu'il rend possible, que les œuvres littéraires n'appartiennent pas forcément au terrain du désintéressement mais qu'elles remplissent aussi une fonction à part, autrement dit qu'elles s'inscrivent dans une institution. Or, si l'œuvre littéraire s'inscrit dans l'institution de la littérarité, le lecteur ne peut plus éprouver son effet sans le filtre d'un certain intérêt esthétique aliénant. Ainsi les mouvements littéraires qui se voulaient révolutionnaires se sont rendu compte des bénéfices éventuels d'échapper à cette institution pour rétablir l'authenticité d'une littérature véritablement désintéressée.

3 Une poésie non littéraire – *La publicité transfigurée*

3.1 La publicité transfigurée

Paul Nougé rédige les premiers aphorismes de *La publicité transfigurée* en 1925 qu'il présentera lors d'un concert de *Correspondance*[22]. La visée de l'auteur est d'éviter la composition d'une œuvre poétique cohérente et de se situer en dehors des institutions littéraires[23]. C'est probablement dans ce but que Nougé privilégie le genre aphoristique qui implique « l'expression d'une pensée ponctuelle, circonscrite, localisée (Jankélévitch), ennemie du système, du puzzle ou de la mosaïque[24] ». Ce caractère fragmentaire marque tout le recueil de *La publicité transfigurée*, ce qui porte à croire que l'ouvrage en question pourrait échapper au concept d'hétérotopie esquissé ci-dessus. Pour mettre en lumière la différence entre la littérature en tant qu'hétérotopie et les artefacts dans le recueil de Nougé, il convient d'examiner l'écart à partir des trois principes hétérotopiques précédemment traités.

En ce qui concerne l'emplacement concret, la particularité de *La publicité transfigurée* saute aux yeux dès l'avertissement en guise d'introduction :

> Les objets qui se présentent ici, il vaut mieux tenir pour fortuit leur assemblée, pour regrettable ce coudoiement, cet espace limité qui n'est pas à leur mesure.

[22] Cf. P. Nougé: *L'expérience continue*, Lausanne : L'Age d'homme, 1981 : 422.

[23] Cf. M. Biron : « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », *Textyles* 8, 1991, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 10 mai 2020. http://textyles.revues.org/1845

[24] M.-P. Berranger : *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris : José Corti, 1988 : 247, cité par M. Biron : « Le refus de l'œuvre… », *op.cit.* : 54.

> Mais la page qui dans l'instant les enferme, ne saurait les retenir. Un peu de craie ou de charbon, quelques caractères d'imprimerie, le jeu de la lumière sur l'écran, sur un nuage – on les voit envahir les étendues désertes ou mal fréquentées.
>
> On les croyait fixés, c'est alors qu'ils échappent[25].

Cet avertissement a aussi été récité dans la salle de concert[26] où les artefacts ont été écrits sur des tablettes avec de la craie ou du charbon[27]. Ainsi *La publicité transfigurée* a été présentée en dehors de l'espace littéraire habituel, autrement dit du volume, et elle a gagné une matérialité plus marquante tout en étant dispersée sur des tablettes. Or, Nougé ne se contente pas de la mise en scène de son ouvrage qui semble, pour lui, rester dans un « regrettable coudoiement », une « apparence pauvre » : il destine ses objets à « envahir les étendues désertes ou mal fréquentées », à se diffuser à n'importe quel espace périphérique. L'auteur aspire donc à l'éparpillement de son œuvre, ce qui est tout à fait contraire à la conception des recueils qui enferment une production plus ou moins cohérente, lié à un emplacement précis. Ainsi Nougé dissout cet emplacement hétérotopique, et confie son œuvre « au vent », à une dispersion hors de l'espace littéraire[28].

La nature fragmentaire a aussi une conséquence concernant la juxtaposition hétérotopique des espaces. Dans la plupart des cas, les objets de *La publicité transfigurée* n'évoquent aucun emplacement ; et même s'ils se réfèrent à quelques espaces, comme l'intérieur et l'extérieur, (« Poussez la porte le soleil est à l'intérieur[29] »), le récepteur ne peut pas s'y situer mentalement, faute de système textuel préétabli. Ces objets poétiques ne forment donc pas d'univers textuel qui puisse constituer un ensemble.

[25] P. Nougé : « La publicité transfigurée », in : *L'expérience continue, op.cit.* : 291.

[26] Cf. P. Nougé : *L'expérience continue, op.cit.* : 422.

[27] M. Biron : « Le refus de l'œuvre… », *op.cit.* : 56.

[28] Quant à cette dispersion, Michel Biron mentionne la « socialisation de l'art » mais aussi le « résultat décevant » de cette tentative qui tient, selon lui, à « la béance dont saisit l'écrivain surréaliste en voulant rapprocher poésie et publicité » (« Le refus de l'œuvre… » *op.cit.* : 55). Or, regardant de plus près, les objets poétiques de *La publicité transfigurée* ne semblent nullement rapprocher les deux domaines : le caractère intransitif et paradoxal s'oppose clairement à la nature injonctive et suggestive du discours publicitaire, même si ce dernier opère souvent avec les mêmes figures de style. Les artefacts de Nougé semblent plutôt dévaloriser le langage utilitaire, et la similarité apparente à la publicité tient plus probablement à une offensive envers le domaine mercantile.

[29] P. Nougé : *La publicité transfigurée*, *op.cit.* : 296.

Les écrits de *La publicité transfigurée* diffèrent aussi de la littérature hétérotopique par l'absence des fonctions d'ouverture. Destinés à l'espace public, inscrits sur des affiches, les aphorismes nougéens ne sont même pas dotés de la fonction d'ouverture de couvertures. A la seule condition de savoir lire, le récepteur ne doit faire nulle démarche pour leur accès. De surcroît, ces aphorismes ne nécessitent aucune connaissance préliminaire particulière, étant basés sur des expériences élémentaires du quotidien : soleil, intérieur, extérieur, ou silence, fraîcheur, bouillonnement (« Méfiez-vous, le silence se rafraichit volontiers de paroles bouillantes[30] ») et d'autres sentiments ou notions ordinaires. L'accessibilité immédiate de ces écrits suppose l'effacement des limites entre l'espace public et le champ littéraire, contrairement aux recueils, dotés en général d'une couverture pour marquer la particularité du texte caché aux yeux du lecteur. C'est donc aussi l'absence de tout isolement qui distingue les artefacts nougéens de la littérature hétérotopique.

3.2 L'intertexte publicitaire

L'extériorité de *La publicité transfigurée* par rapport à la littérature institutionnalisée s'annonce de l'aspect de l'intertextualité aussi. Les aphorismes comme « Ne vous lamentez plus sur la misère de votre vie, mais volez ou achetez un bon miroir, il vous aidera le matin à inventer quelques actions à votre mesure véritable[31] » ou « Vous avez la vue basse mais n'achetez pas de lunettes, mentez trois fois par jour pour y voir clair[32] » font preuve de l'intertexte publicitaire notamment par le ton injonctif et les propositions identiques aux slogans. Faisant recours à l'intertexte mentionné, Nougé arrive à éviter l'apparence des intentions littéraires et l'intentionnalité utilitaire du discours commercial ; notamment parce qu'il mêle deux langages similaires en moyens, mais différents en leur intentionnalité. Certes, le discours publicitaire utilise souvent les figures rhétoriques propres à la littérature, mais sa caractéristique utilitaire le distingue clairement du langage poétique. En même temps, le discours publicitaire transfigurée par les détournements et les paraphrases s'avère un milieu idéal d'une part pour rendre la poésie effectivement publique et d'autre part pour critiquer le discours utilitaire et commercial. De surcroît, le ton injonctif et l'absence

[30] *Ibid.* : 295.

[31] *Ibid.* : 293.

[32] *Ibid.* : 297.

des paratextes littéraires permet à Nougé d'imposer directement les textes au lecteur. Ainsi il s'éloigne encore plus de l'espace institutionnel de la littérature, et transpose la réception individuelle de la poésie à l'espace publique en la descendant, en quelque sorte, dans la rue.

3.3 Une poésie conceptuelle

Si *La publicité transfigurée* ne correspond pas aux principes de se situer dans un milieu précis ; de se séparer de l'espace public pour marquer sa particularité ; de renvoyer à un autre « univers » textuel ayant ses propres règles et de dénoncer ou corriger dans un espace virtuel la réalité ; la question de savoir en quoi consiste sa valeur poétique semble avoir de l'intérêt. La littérarité de ces artefacts découle fort probablement de leur autosuffisance, autrement dit de leur autonomie[33]. Mais cette autonomie ne découle pas d'une élaboration minutieuse de l'énoncé. Du fait qu'ils sont dispersés, concis, presque réduits à un seul point d'un aspect structural et temporel à la fois, les artefacts nougéens ne composent aucun espace hétérotopique, mais se tournent en eux-mêmes et se dissolvent. Le lecteur ne trouve pas d'image à contempler, sinon une pure anomalie qui résiste à toute tentative d'interprétation effective et s'impose au récepteur en tant que construction conceptuelle irréductible en raison de son autotélicité close. Ainsi les objets de *La publicité transfigurée* transposent l'autosuffisance langagière au domaine cognitif. C'est la pensée conceptuelle qui se trouve dotée d'intransitivité dans les aphorismes comme « Les poisons sont faits pour les

[33] Michel Biron s'oppose, dans son article (« Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », *op.cit.* : 61), à l'idée de Marie-Paule Berranger sur l'aphorisme surréaliste selon laquelle ce type de texte étant « autotélique, clos, il ne renvoie, en dernier ressort, qu'à lui-même. S'il désigne quelque chose, c'est, on l'a vu, son propre mécanisme de production, sa règle, ou bien la forme du signifiant » (*Dépaysement de l'aphorisme*, *op.cit.* : 173). Biron appuie son désaccord en déclarant que les aphorismes de *La publicité transfigurée* « n'usent qu'avec une certaine réserve des jeux de langage, la gymnastique des signifiants est discrète, dépourvue de cette « prime de séduction » dont parle Jean FroisWittman à propos de la technique du mot d'esprit », et il ajoute que la lecture de Berranger serait exagérée *du fait que* (c'est nous qui soulignons) les aphorismes de *La publicité transfigurée* « n'aspirent qu'à une chose : bouleverser l'esprit du destinataire en excédant les frontières imposées par le cadre littéraire ». Certes, les écrits en question prêtent une partie de leur effet bouleversant à la sortie de l'espace littéraire. Mais nous ne voyons pas de contradiction entre cet effet de déséquilibre et la nature autotélique. L'effet embarrassant des artefacts nougéens peut aussi *découler de* l'autosuffisance portée à l'extrême, comme nous le développerons par la suite.

chiens mais aussi les poisons ne sont pas faits pour les chiens[34] », « Vos mains des mains les attendent où vos mains ne sont pas[35] » ou « Rien mais rien qui soit rien[36] ». Se supprimant ou se répétant eux-mêmes, ces énoncés forment, par leurs contradictions logiques fondamentales, une anomalie indéchiffrable à laquelle la pensée se heurte. Et vu que les aphorismes traités prêtent leurs motifs, comme nous l'avons souligné, au vocabulaire de base et des concepts fondamentaux (intérieur, extérieur, chaleur, fraîcheur, rien, chien, etc.), ce sont les fondements de la pensée qui se trouvent renversés. Le lecteur, atteint à ces fondements, éprouve l'immédiateté de la réception grâce à la déconstruction des schémas cognitifs qui pourraient contribuer à la compréhension et filtrer les impressions provoquées. De surcroît, en raison de l'affichage des artefacts traités dans l'espace public, il manque également les repères institutionnels de la littérarité comme le volume et sa couverture portant des indications. Dépourvu de ses habitudes et de ses automatismes, le lecteur fait directement face à un objet-pensée autonome, irréductible à toute transitivité. L'effet poétique des aphorismes examinés est donc provoqué par le choc direct entre la cognition du récepteur et les concepts inconcevables qui, par leur incompréhensibilité-même, gagnent leur autosuffisance. Autrement dit, par le refus de toute relation logique établie par la pensée, ils deviennent intransitifs. Par exemple, dans l'aphorisme « Vos mains des mains les attendent où vos mains ne sont pas », il est quasiment impossible de déterminer ce qui s'entend par le mot « main », car celui-ci parcourt tous les rôles grammaticaux possibles, même ceux qui normalement s'excluent dans un seul énoncé. Dès le syntagme nominal « vos mains des mains », s'impose une circularité sémantique due à la possession double exprimée par l'article possessif et la construction possessive en même temps. Le cercle se ferme par la relation méronymie – holonymie entre les mains et les individu(s) présupposé(s) par l'article possessif « vos ». Dans ce cercle, le possesseur possède donc une entité qui possède lui-même tout en étant possédé par le possesseur. Ainsi le concept qui relie normalement le signifiant et le signifié[37] se replie sur soi, ce qui provoque le démantèlement du signe linguistique de « main ». Mais l'aphorisme se dissout également au niveau de la phrase entière : le verbe « attendre » est doté d'un complément d'objet

[34] P. Paul : *La publicité transfigurée, op.cit.* : 310.

[35] *Ibid.* : 303.

[36] *Ibid.* : 320.

[37] Cf. S. Zufferey & J. Moeschler : *Initiation à l'étude du sens*, Auxerre : Éditions sciences humaines, 2012 : 31–33.

direct (les) dont la valeur sémantique reste incertaine ; pourtant il est possible de supposer qu'il renvoie aux « mains », vu qu'il n'y a pas d'autres substantifs dans l'énoncé. Ainsi le repli sur soi du concept de la « main » se répète, ce qui justifie le complément circonstanciel « là où vos mains ne sont pas ». Car, en effet, le signe « vos mains des mains », étant réduit à la conceptualité pure, n'existe que grammaticalement, il n'est donc pas « là ». Il ne fait qu'« attendre » soi-même. Néanmoins, cette fractale de non-signifiance, par le coup-même qu'elle porte à la cognition, permet de tirer quelques conclusions. D'une part, le non-sens irréductible confronte le lecteur à une poéticité qui se base principalement sur l'autosuffisance élaborée d'un concept sémantique, et moins sur celle du texte-même. D'autre part, par le biais de la déconstruction du signe, l'aphorisme empêche les automatismes du lecteur qui se voit ainsi contraint à distinguer le signifiant, le signifié et le concept qui les relie[38]. La séparation de ces éléments révèle au récepteur non seulement l'autosuffisance du concept, mais aussi celle du texte en sa matérialité.

D'après l'analyse générale de la *Publicité transfigurée* qui précède, il s'avère fort probable que les artefacts en question diffèrent considérablement de la littérature hétérotopique en ce qu'ils constituent un ouvrage dispersé et immédiatement accessible. Grâce à ces différences, les aphorismes de Nougé évitent l'institution littéraire et les préconceptions qui en proviennent, procurant ainsi un effet poétique plus direct et plus intense aux artefacts en question. En outre, nous constatons que la poéticité des écrits de *La publicité transfigurée* provient principalement de la conceptualité paradoxale par laquelle Nougé arrive à créer des constructions conceptuelles autosuffisantes et irréductibles. La déconstruction du signe linguistique qui en découle empêche en même temps les automatismes du lecteur, d'où l'immédiateté de la réception : le récepteur, atteint aux fondements de sa cognition, n'éprouve pas l'effet poétique à travers une interprétation rationnelle, mais il se heurte quasi littéralement à l'objet-pensée formé par l'aphorisme.

[38] Un questionnement similaire s'observe aussi dans la peinture de Magritte. Entre autres, le tableau intitulé *La trahison des images* semble inviter à faire la distinction entre l'image, le mot et l'objet de la représentation, ce qui témoigne d'une approche critique et analytique qui montre une certaine parenté avec la distinction signifiant-concept-signifié. Sur les procédés similaires de Magritte : Cf. l'analyse de Marie-Paule Berranger sur ceux-ci (*Dépaysement de l'aphorisme*, *op.cit.* : 77–78) et le recueil des textes de Magritte (*Les Mots et les Images*, Bruxelles : Espace Nord, 2017).

4 Une poésie de regard

Dans le cadre de *La publicité transfigurée*, Nougé prolonge la démarche poétique précédemment esquissée dans le domaine de la visualité. C'est ce dont témoignent les aphorismes comme « J'ai vécu de ses regards et des mouvements de sa bouche[39] » (Figure 1) ou « Si ta pensée ici se pose au bord du rêve, souviens-toi[40] » (Figure 2). Dans ces cas, la visualité n'a pas de fonction représentative et n'est pas censé faciliter la réception. Au contraire, par l'abandon total de la ponctuation et par la variation des directions de la lecture Nougé rend l'accès au texte le plus difficile possible. Il en provient un triple rôle de la visualité : premièrement, elle invite le lecteur à mettre en question la textualité, ne voyant en effet qu'un tas de lettres. Deuxièmement, la visualité provoque le récepteur à l'activité effective de reconstruire l'aphorisme donné. Troisièmement, l'arrangement visuel des sentences en question provoque délibérément des lapsus qui peuvent nuancer ou multiplier le sens des écrits comme dans l'aphorisme « Si ta pensée ici se pose au bord du rêve, souviens-toi », où le syntagme « bord du rêve » se lit facilement comme « bord dur ». Dans d'autres cas, ces lapsus peuvent aussi inviter à relativiser les règles de la grammaire, comme dans l'aphorisme commençant par « Attention, il suffirait d'un peu d'attention…[41] » (Figure 3) qui donne lieu à des lapsus concernant les articles de certains substantifs. Vu l'importance de l'aspect visuel, l'effort requis pour reconstruire les textes et les lapsus probables de la première lecture, ces aphorismes reflètent, en fin du compte, le procédé de l'apprentissage de la lecture. Le récepteur de ces sentences doit en effet réapprendre à lire. Ainsi il ne perçoit pas le texte donné à travers les automatismes relatifs à la lecture, mais il rencontre directement le texte en sa matérialité et dans une immédiateté en quelque sorte similaire à la première expérience de lecture. A la lumière de cette immédiateté, il convient d'examiner certains motifs de ces sentences : l'attention qui joint les traits du visage, le mouvement du regard et de la bouche qui donne la vie, ou la pensée se posant au bord du rêve qui prend fin par l'acte de se souvenir ; tous ces motifs sont relatifs à la lecture, vu que cette dernière est une activité au cours de laquelle le lecteur s'approche avec attention de quelque chose d'irrationnel qui s'anime par le regard jusqu'au moment où le lecteur se souvient à lui-même en déposant le livre. Dans le cas de ces sentences,

[39] P. Nougé : *La publicité transfigurée*, *op.cit.* : 337.

[40] *Ibid.* : 336.

[41] *Ibid.* : 335.

l'aphorisme et son lecteur se reflètent réciproquement et thématisent l'activité-même qui établit leur rapport. Ainsi ces écrits se replient, en quelque sorte, en leur propre réception, gagnant une autosuffisance poétique accentuée.

Figure 1

Figure 2

Figure 3

5 Conclusion

Les réflexions et les analyses précédentes permettent de tirer la conclusion selon laquelle *La publicité transfigurée* de Paul Nougé est apte à provoquer des effets poétiques basés sur l'immédiateté qui découle justement de son extériorité par rapport à l'espace institutionnel de la littérature. Hors de ce dernier, les artefacts en question évitent l'horizon d'attente et les classifications qui, par la médiation institutionnelle, prennent l'avance sur les impressions primaires du lecteur, aliénant celui-ci, d'une certaine mesure, du texte. *La publicité transfigurée* évite ce filtrage atténuant en rompant avec les caractéristiques hétérotopiques de la littérature. Autrement dit, elle ne se situe pas dans l'espace récupérable des volumes ou d'autres espaces conventionnellement désignés aux textes littéraires, ne présente au lecteur aucune image virtuelle et n'est pas dotée de procédés particuliers d'accès. Par contre, au lieu d'occuper les pages d'un livre, elle est vouée à l'éparpillement dans l'espace public à la manière des affiches publicitaires. Son accès ne nécessite ainsi aucune démarche, il est direct et non prévisible. Comme les artefacts qu'elle comprend sont ponctuels du point

de vue structural et temporel à la fois, ils ne donnent lieu à aucune représentation, que ce soit celle d'une réalité ou des pulsions psychiques thématisées par le surréalisme. De ce fait, ils substituent aux images utopiques des constructions conceptuelles autodestructrices qui bouleversent le récepteur par le paradoxe, le non-sens ou l'autotélicité portée à l'extrême. C'est cet effet bouleversant qui, faute de médiation habituelle, se trouve intensifié. Prolongeant cette expérimentation, Nougé entreprend la déconstruction de l'écriture par des procédés visuels qui ne visent pas à étayer les motifs ou une image poétique, mais à les cacher par des transformations scripturales. La variation de la direction de l'écriture, l'absence de ponctuation et les caractères homogènes forment un texte inaccessible par la lecture linéaire de gauche à droit, ce qui contraint le récepteur au déchiffrement proprement dit de l'écrit. Les difficultés ainsi imposées contribuent à éviter non seulement les institutions littéraires, mais aussi celle de l'institution de l'écriture. Éliminant les automatismes habituels de la lecture, ces aphorismes provoquent d'une part une certaine méfiance envers le signe linguistique, d'autre part ils mettent en lumière la matérialité du langage. De cette façon, ils reflètent un procédé d'apprentissage, celui de la lecture. Le récepteur éprouve ainsi une immédiateté similaire à celle de la toute première lecture, de la première rencontre avec la textualité. En somme, *La publicité transfigurée* est dotée d'une poéticité conceptuelle qui confronte le récepteur avec une immédiateté singulière à l'arbitraire du signe et à des objets-pensées bouleversants, justement grâce à l'absence de toute médiation institutionnelle.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Javier Sologuren, poeta-abeja

Renato Guizado-Yampi
Universidad de Piura; Universidad de Salamanca
rguizadoy@usal.es; renato.guizado@udep.edu.pe

Abstract

Javier Sologuren (Lima, 1921–2004) was a Peruvian poet belonging to the poetic group of 1945. His poetic work, entitled *Vida continua*, proposes a continuity between literary tradition and contemporary personal creation. This study investigates the meaning of the metaphor of the industrious bee that appears with some frequency in the work of Javier Sologuren, a topic that he takes from the poet Horace. The analysis of several poems that use the topic shows that through this Sologuren understands and endorses his idea about literary heritage, his expressive intentions and writing methods. The bee becomes a personal myth from which the poet can represent himself in his compositions and resolve the apparent paradox of the lyrical subject independent but nurtured by personal experience.

Para Raúl Yampi

Introducción

Javier Sologuren (Lima, 1921–2004) fue un poeta, traductor y crítico peruano perteneciente al grupo poético de 1945;[1] y es acaso uno de los autores más relevantes de la América española.[2] Los poetas de su generación, habiendo ya

[1] Por lo general, se habla de la "generación de 1950", pero el término es muy discutido, dada la variedad de edades, concepciones y propuestas poéticas de los autores enmarcados en él. Concretamente, Sologuren comienza a publicar poemas en diarios desde 1939 y los proyectos editoriales que lleva a cabo con otros amigos como Jorge Eielson, Raúl Deustua y Sebastián Salazar Bondy (el "grupo de 1945") son anteriores a 1950. Cabe añadir que Sologuren se fue del Perú en 1948 y no volvió hasta 1957.

[2] A saber, su poesía ha sido editada en España, Estados Unidos, México, Venezuela, etc., tanto en selecciones y revistas como en libros propios.

pasado la etapa vanguardista y animados por el ejemplo de la generación española del 27, reconsideraron el lugar de la tradición literaria y experimentaron un retorno a las formas clásicas. Autores como Jorge E. Eielson, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, etc. integraron en su expresión tanto los aportes del pasado literario como los de la renovación vanguardista: las lecciones del Renacimiento y el Barroco de España, del simbolismo y del surrealismo de Francia.[3] La obra de Javier Sologuren, recopilada por él bajo el nombre de *Vida continua*, destaca en dicho panorama porque su poética fue informada orgánica, reflexiva y originalmente por la tradición literaria.

La idea de poesía que Javier Sologuren practica tiene la raíz en el modo lírico tradicional: el poeta elabora su verso partir de sentimientos y experiencias personales (del mundo anímico e imaginativo interior); aunque este debe crear un "rostro independiente", *otra* voz no constreñida al individuo real, que sea signo comunicable a los demás.[4] Sus prosas y poemas contienen una propuesta sólida sobre el lugar de la tradición literaria en la creación contemporánea. Entiende que las obras del pasado son signos vivos capaces de insuflar vida a nuevos poemas, porque la poesía expresa un sentimiento intemporal común de la especie humana.[5] Así "las preferencias poéticas son determinantes" en la formación de su lenguaje y reconoce sus influencias, entre las cuales siempre destaca a los poetas españoles del Siglo de Oro y los simbolistas franceses.[6]

Al respecto, son tres los tópicos clásicos que más relevancia tienen en *Vida continua*: el mito de Ícaro, la escritura como navegación y la abeja laboriosa

[3] Cf. L. Monguió: *La poesía posmodernista peruana*, México: FCE, 1954; e I. Lergo: *Antologías poéticas peruanas (1853–1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008: 308–311.

[4] J. Sologuren: *Vida continua*, edición de R. Silva-Santisteban, Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016: 22. Huelga resaltar que la poesía posbaudeleriana, de la que Sologuren bebe y que cala con fuerza en los poemas de las primeras décadas del siglo veinte, opta por anular la presencia del yo del autor en el texto poético, con el fin de alcanzar un lenguaje absoluto que represente abstracciones exentas de banalidades de la realidad concreta. Cf. H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974: 49–52.

[5] R. Guizado Yampi: 'Reflexión y praxis del neogongorismo de Javier Sologuren', en: J. Roses Lozano (ed.): *La recepción de Góngora en la Literatura Hispanoamericana*, Berlín: Peter Lang, 2021: 385–403.

[6] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 22.

horaciana.[7] De los dos primeros la crítica ha hecho atinadas observaciones;[8] el tercero ha pasado desapercibido, quizá porque la referencia es menos conocida. Este estudio indaga por el significado de esos "mieles y aguijones" que aparecen con cierta frecuencia, así como por su relación con la poética de Javier Sologuren. El análisis de varios poemas que utilizan el tópico muestra que a través de este Sologuren comprende y refrenda su idea sobre la herencia literaria, sus intenciones expresivas y métodos de escritura. La abeja se constituye en un mito personal desde el cual el poeta limeño puede autorrepresentarse en sus poemas y resolver la aparente paradoja del sujeto lírico independiente pero nutrido de la vivencia personal.

La abeja: imitación compuesta y dulzura

Una oda de Horacio (IV, 2) que, como veremos, influyó en el poeta limeño presenta el tópico de la abeja laboriosa. Es un poema recusatorio: Horacio rechaza la pretensión de igualar a Píndaro, poeta excelso y libre; sostiene que quien así lo intente fracasará al igual que Ícaro. Si Píndaro es un cisne, por el contrario, Horacio se autopercibe como una abeja humilde que liba el néctar de las flores y elabora sus odas con esfuerzo.

Esta abeja, que también aparece en Lucrecio y Séneca, caracterizó una técnica de escritura famosa durante el Renacimiento y el Barroco: la imitación compuesta.[9] Esta consistía en tomar imágenes, léxico, moldes, etc. de diversos autores para producir un poema armónico y unitario, como la abeja hace su miel de diferentes flores.[10] En el Renacimiento, la *mimesis* aristotélica se interpretó como imitación de la naturaleza e imitación de los autores antiguos, que

[7] La escritura como navegación es un tópico grecolatino que el simbolista Stéphane Mallarmé actualiza. Sologuren lo toma de ambas fuentes. Cf. E. R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 2012: 189–193; y R. Silva-Santisteban: 'Glosa', en S. Mallarmé: *Una jugada de dados nunca abolirá el azar*, edición y traducción de R. Silva-Santisteban, Lima: Alastor Editores, 2020: 65–78.

[8] Cf. J. Cornejo Polar: 'Tres aproximaciones a la poesía de Javier Sologuren', *Ateneo* 9, 1999: 1–5.

[9] A. Egido: 'Mañana serán miel. Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja', en B. Capllonch y otros (eds.): *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa: ETS, 2013: 219–278.

[10] F. Lázaro Carreter: 'Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial', *Anuario de estudios filológicos* 2, 1979: 89–119.

también está indicada en el *Ars poetica* de Horacio.[11] Los poetas renacentistas se sentían no herederos, sino una extensión de la literatura clásica.[12] A esta imitación recurren todos los poetas del Siglo de Oro español, quienes convirtieron la abeja en una imagen metapoética.[13] Desde luego, tal práctica supone una originalidad muy distinta de como la entienden los románticos, por lo que, en adelante el tópico dejó de ser operativo para los poetas nacidos bajo esos nuevos presupuestos.

Por otro lado, Horacio plantea su abeja sobre una metáfora antigua (ya se lee en Platón): la miel como deleite poético. La miel remite, más puntualmente, a la dulzura de la *elocutio*, forma de la retórica clásica que consistía en representar emociones con el fin de conmover al público.[14] Aparece en Hermógenes, Cicerón, Quintiliano, etc. Para Hermógenes, la dulzura era la forma de estilo de los pensamientos amorosos y el deleite de los sentidos, y su dicción debía ser la de la poesía.[15] En *Ars poetica* Horacio recomienda que el poema sea bello y dulce, esto es, que la lengua manifieste la emoción y conmueva con lágrimas si quiere hacer llorar.[16] Sus precisiones repercutieron enormemente en los poetas y las poéticas renacentistas, que entendieron a partir de ahí la dulzura como cualidad de lo bello y como dominio particular del poema, de finalidad emotiva y no solo intelectual.[17] El concepto de dulzura pervivió en el Romanticismo, donde pasaría a ser una acepción de "romántico".[18]

[11] C. Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marfull: *Historia de la teoría literaria II*, Madrid: Gredos, 1998: 235.

[12] J. F. Alcina: 'Introducción', en: F. L. de León: *Poesía*, Madrid: Cátedra, 2012: 11–58, pp. 22–41.

[13] A. Egido: 'Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso', en: S. López, N. Pena, M. de la Campa, I. Pérez, S. Byrne y A. Vidorreta (eds.): *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Líz Schwartz*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2019: 265–282, p. 279.

[14] R. P. Sebold: *Garcilaso de la Vega en su entorno poético*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014: 79–97.

[15] Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, edición y traducción de C. Ruíz Montero, Madrid: Gredos, 1993: 229–234.

[16] Horacio: *Epístolas (libros I y II) y Arte poética*, edición y traducción de T. Herrera Zapién, México: UNAM, 1974: 124–125.

[17] A. García Berrio: *Formación de la Teoría Literaria Moderna*, Madrid: Cupsa, 1977: 115–125.

[18] R. P. Sebold: *Garcilaso…*, *op.cit.*

Aspectos del Sologuren-abeja

Que Sologuren conocía desde joven dicha tópica de la abeja confirma en su artículo de abril de 1945 "La poesía negra en Estados Unidos", donde consta la siguiente observación un poema de Countee Cullen: "Abeja de oro, con su miel y su aguijón certero, pone el poeta negro en vía de picar falsa imagen versicolor y hábito comodísimo".[19] La recurrencia de la abeja horaciana solo se explica por las afinidades que Javier Sologuren encuentra entre esta y su propia poética. Tales afinidades no son en absoluto superficiales, sino que la abeja resulta ser figura de aspectos medulares de su creación: la sensibilidad, la relación con la literatura, la técnica y la expresión.

En primer lugar, debe mencionarse el profundo sentimiento de la naturaleza que caracteriza al autor, cuyas imágenes en gran medida proceden del mundo vegetal, en especial de las flores. Ya en *El morador* (1944), su primer cuadernillo de poemas, resalta la variedad y especificidad de la vegetación: "nardo", "azucena", "campánula", "malva", "magnolias", "rosa", "olivar", "laurel", "enredadera", "yedra", etc.[20] En el sujeto lírico de Sologuren hay siempre un observador del mundo y la naturaleza,[21] cuyos emblemas le son revelaciones.[22] Sin embargo, la trascendencia no deja de lado los rasgos sensoriales, sino que, como confiesa el autor, estos sirven para manifestar evocadoramente las ideas y emociones de su interior.[23] Así, no en pocos poemas las flores simbolizan la poesía o la generan. Veamos los versos finales del poema "Hora":

> Cava la interna fiesta de la sangre
> su cautiva azucena, su dulzura;
> en pura sed levántase terrestre
> y acércame la cárdena palabra
> a la certeza lívida de un verso.[24]

[19] J. Sologuren: 'La poesía negra en Estados Unidos', *La Prensa*, 4 de abril de 1945: 4.

[20] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 25–34.

[21] A. M. Gazzolo: 'La imagen de quien escribe', *La casa de cartón de OXY* 14, 1998: 11–17, pp. 12–13.

[22] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 21.

[23] J. Sologuren: *Hojas de herbolario. Obras completas X*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005: 486.

[24] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 28.

Con los años, esa idea de la naturaleza como fenómeno sugestivo lo lleva a frecuentar el haiku japonés.[25] Por ejemplo, los haikus del libro *Corola parva* (1977) se inspiran en la visión de las flores. En el siguiente haiku, la metáfora de la lámpara votiva del Obón japonés, fundada en el parecido formal y cromático con el nenúfar, sugiere que la flor es un lazo entre este mundo y el de las almas, por la natural renovación de la vegetación, garantía de que la vida continúa:

> En el silencio
> del estanque arde
> la lámpara votiva
>
> (Nenúfar)[26]

En efecto, como las abejas, Sologuren destila de las flores lo más significativo para producir sus versos.

En segundo lugar, por su asunción de la herencia literaria como factor creativo, Sologuren practica la imitación compuesta y formas derivadas como la reescritura, la reelaboración de imágenes, etc. Muchos poemas combinan materiales de la tradición: tópicos clásicos, mitos, imágenes, giros estilísticos, técnicas, formas, etc., a los que acude conscientemente o bien son reminiscencias de lecturas que yacen en su imaginación. El haberse apropiado del tópico de la abeja es ya una seña de ello. El caso más representativo es *El morador*, donde asimila elementos de la poesía de Stéphane Mallarmé por medio del estilo de don Luis de Góngora.[27] El efecto de reelaborar lo tomado de otros autores no siempre es el mismo: a veces, el poema sí establece un sentido intertextual; otras veces, el préstamo no llama la atención sobre su procedencia y solo se busca por la expresividad. Por ejemplo, el poema "(ubi sunt)" (1988) glosa versos de las coplas de Jorge Manrique para sugerir que la pregunta se perpetua a través del tiempo:

> dónde están
> los que alguna vez
> se preguntaron
> dónde están
> Flora la bella romana

[25] Cf. D. Keene: *Appreciations of Japanese Culture*, Tokio: Kodansha International, 1981: 13–18.

[26] J. Sologuren: *Vida continua, op.cit.*: 163.

[27] R. Guizado Yampi: 'Reflexión…', *op.cit.*

aquella
rosa
los Infantes de Aragón
aquella
sonrisa delicada[28]

Sologuren, como sus queridos fray Luis de León, Góngora y Garcilaso de la Vega (también imitadores), fue consciente de su condición de poeta-abeja.

Por último, vio refrendada en la tópica de la abeja la dulzura y el lirismo inherentes de su verso, los cuales comprendía como dominio particular de la poesía, igual que los renacentistas. En "Hora" ya leímos que el verso nace de la "dulzura" que cava en la sangre. A propósito, Sologuren confiesa que es proclive al patetismo, por eso en sus versos hay siempre una vibración sentimental que en algunos poemas puede desbordarse.[29] Es así que el amor se erige en uno de los grandes temas de Javier Sologuren, el cual se manifiesta desde la idealización, la nostalgia y/o el deseo carnal, con una sensualidad intensa.[30] Entre las maneras que ensaya para conferir dulzura a los versos, resalta el motivo del yo enamorado cuyo deseo lo confina al desconsuelo y la desprotección (en un tono que por momentos roza lo lacrimoso).

Por ejemplo, en el soneto "Regalo" (1946), de obvio influjo renacentista, el sujeto es un "pobre pájaro herido" que en su duelo no sabe a dónde va ni cómo retornar al "nido" (metáfora del amor pasado).[31] Luego, entre 1948 y 1949, Sologuren profundiza en la libertad imaginativa del surrealismo; sin embargo, aunque el surrealismo buscaba anular la dulzura sentimental idealizadora para instaurar la pasión carnal y liberadora, el poeta va en la dirección contraria: la corporalidad se enfoca desde un lirismo tradicional que torna a la amada en fenómeno absoluto y el sujeto lírico está cautivo del amor. Buen ejemplo es el famoso poema "Bajo los ojos del amor":

Aún eres tú quien me tiene a sus pies
[…] [eres] como unos ojos

[28] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 313.

[29] J. Sologuren: *Hojas…*, *op.cit.*: 513.

[30] C. Toro: 'Javier Sologuren: soñador iluminado o contemplador del amor', *Revista Hispanoamericana de Literatura* 3, 2003: 59–92, p. 75.

[31] J. Sologuren: *Vida continua*, Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016: 49–50.

donde galopa a ciegas mi destino, y el canto es fuego,
[…] la gota más pura del fuego del amor y de la noche,[32]

Nótese que presente y porvenir del yo están encerrados en los ojos de la amada. Es importante apuntar que este yo desvalido tiene como referente el sujeto lírico de Garcilaso de la Vega, modelo de dulzura del Siglo de Oro y en cuya poesía se encuentra el primer sentimiento verdadero del amor de la literatura española.[33] Garcilaso endulza sus versos con un enunciante cuya "lengua va por do el dolor la guía",[34] el cual pierde la razón a merced de la dama y se rebaja al ámbito de las pasiones y afectos.[35]

Originalidad de la abeja sologureniana

En seguida, analizo algunos casos en los que las imágenes del tópico concerniente encarnan los paradigmas descritos. En 1942, Sologuren escribió el poema "Circulación de la sangre", que no llegaría a publicarse. En este poema introspectivo, el sujeto dialoga con su sangre y la invoca:

Desenvuelta miel, apresado licor apresurado,
miel verdadera. ¡Dulce sabor recién nacido
a la simpleza del tacto!
Es correr tu clamor, y arborizarte
y –en lo lejos– a tu quehacer sobrevenido
nido suelto de pájaros…[36]

En el color y liquidez de la sangre se fundan las metáforas de la rosa, el vino y la miel, belleza y dulzura, atributos que la hacen símbolo del impulso poético presto a exteriorizarse. La aliteración de vibrantes y líquidas genera la sensación de que la miel se está produciendo. Hay una insistencia por asociar la miel con la vegetación y el canto poético: del "correr" de su "clamor" nacen

[32] *Ibid.*: 73–74.

[33] R. P. Sebold: *Garcilaso…*, *op.cit.* L. Rosales: *Estudios sobre el Barroco*, Valladolid: Trotta, 1997: 185.

[34] G. de la Vega: *Poesía*, edición de I. García Aguilar, Madrid: Gredos, 2020: 238.

[35] A. Egido: Retórica…, *op.cit.*: 275–276.

[36] J. Sologuren: *Vida continua. Obras completas I*, edición de R. Silva-Santisteban, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004: 637.

árboles y en ellos, "pájaros". Este poema ilustra perfectamente el concepto del autor de la poesía lírica como clamor sentimental nacido del corazón, aunque elaborado desde los aportes surrealistas del flujo de imágenes y el motivo del mundo onírico interior. Se trata de una "miel verdadera" por íntima, que da vida al sujeto y que pugna por salir en un canto que debe ser, necesariamente, dulce.

En mayo de 1961, Sologuren publica la plaqueta *La gruta de la sirena*, que en su primera versión era un breve ciclo cuyo tema era, justamente, la poesía como canto del corazón. En el poema "Ciudades" dice de Salamanca: "Perenne colmenar de Salamanca, y clara, derramada dulzura en verso y piedra para siempre".[37] La metáfora se asienta en el color amarillo rojizo de la piedra sillar con que se edificaron las catedrales y varios edificios de la Universidad, y además refiere obviamente, refiere obviamente a la abeja que bebe de la literatura del pasado, resaltada en lo "perenne" y la "dulzura". Recuerda Sologuren la larga tradición poética de la Universidad, en cuyas aulas aprendieron a recolectar néctar tantas abejas como fray Luis de León, Góngora y Calderón de la Barca.

En la década de 1970, Javier Sologuren profundiza en las técnicas de la poesía visual, especialmente recurre al juego con los espacios blancos de la página. A *Folios de 'El enamorado y la muerte'* (1980) pertenece "(como las propias rosas)", donde la tópica está, aunque de modo sutil, mimetizada en el jardín que describen los versos:

un rayo de sol
abrió
de par en par
el fruto
en el mediodía
rojo y azul
llegaste
sorprendida
al confín
del huerto
donde
el abejorro pulsaba
su contrabajo
mínimo
y
el papelito afortunado

[37] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 109.

de una mariposa
divagaba
con su acostumbrada
precisión
por los cálidos
pasos
del aire
y todo todo
estaba allí[38]

El sujeto descubre a la amada las delicias del jardín interior: ella ingresa como la luz que abrió el fruto y halló la dulzura. Aquí los blancos aíslan casi todas las palabras, distribuyéndolas con impresionante libertad, lo que se suma a la continuidad sintáctica para recrear el fluido aleteo del "abejorro" que pulsa su "contrabajo" y de la "mariposa". Ambos, al ser música y "papelito",[39] simbolizan la poesía que vibra para la amada en el "confín" del corazón. Esa música le descubre la verdad secreta de su sentir ("y todo todo / estaba allí").

En 1991, Javier Sologuren tenía a su cargo una columna del diario *El Peruano*, donde publica un soneto que, una vez más, vuelve sobre la poesía española del siglo XVI. "Hazañas del amor y la hermosura" es acaso su poema más renacentista y donde la abeja se realiza a plenitud:

Hazañas del amor y la hermosura,
Erato, musa sexta, los proclama,
aposentándome en el pecho llama
que arde siempre con luz silvestre y pura.

Su trino el ruiseñor lanza en la rama
donde las flores tórnanse espesura,
y se enciende solar su desmesura
y en la más alta cumbre se derrama.

No compite mi canto con su trino,
ni con quien lo encomió he de atreverme,
pues la grandeza fue su claro signo.

[38] *Ibid.*: 216.

[39] En "Décimas de entresueño", poema de su primera entrega, la "mariposa" que es símbolo del poema es "papel alado", *ibid.*: 26.

Bástele su propósito y saberme,
por su querella intensa en dulce prado,
labrador de mi verso enamorado.[40]

Al igual que la oda IV, 2 de Horacio, se trata de una *recusatio*: el yo ensalza a los grandes poetas del amor y especialmente a Garcilaso,[41] frente a los cuales "no compite [su] canto". Es de notar el ceñimiento a la estructura clásica del soneto. Pero aquí la tradición es algo más que modelo, hay una verdadera compenetración afectiva en la "llama" que los versos de otros inflaman en el corazón del yo. El trino del ruiseñor hace brotar las "flores" y estas iluminan el verso que el sujeto compone feliz. Es ahí que el yo se presenta alusivamente como abeja: labra su "verso enamorado" de la "querella" del ruiseñor que está en el "dulce prado", o sea, bebiendo el néctar de las "flores". No es necesario nombrar a la abeja, el sujeto está *actuando* el tópico, pues el soneto muestra a la voz bebiendo de la lírica española áurea en la forma, las imágenes y giros lingüísticos; de esa manera, el texto describe su propio proceso compositivo.

En *Vida continua*, la abeja es figura de la poesía y su producción. Puesto que en la oda de Horacio el cuadro presenta varios elementos, Sologuren lo descompone a gusto para adaptarlo a diferentes contextos temáticos, de manera sutil (y no como calco que pide a voces reconocimiento). Entonces, reelabora las imágenes del tópico con su notable capacidad asociativa, haciéndolas portadoras de contenidos particulares. Además, enriquece su plano sensible con la plasticidad de las palabras, con evocaciones fónicas y aun recurriendo a la tipografía.

Tópicos afines: el Ícaro-abeja

Como ya se desliza en el apartado anterior, al igual que la abeja combina el néctar de varias flores para producir su miel unitaria, su tópico es susceptible de engarzarse con otros, merced del poderoso vuelo imaginativo de Sologuren y de su afán de evocar implicancias mayores en los temas que aborda. El poeta limeño rescata la hermandad entre la abeja e Ícaro: según el mito, Dédalo hizo

[40] *Ibid.*: 289.

[41] El v. 10 alude a una estrofa de la "Égloga I": "Cual suele el ruiseñor con triste canto…". Remite también a las "blandas querellas" de los ruiseñores de la primera estrofa de la "Canción III" (G. de la Vega: *Poesía, op.cit.*: 267 y 331).

las alas pegando plumas con cera de abeja; e Ícaro y abeja aparecen en la misma oda horaciana IV, 2. Ambos tópicos se definen en función del ejercicio escritural e Ícaro se torna abeja en dos de los poemas principales de Sologuren: "Dédalo dormido" (1949) y *Tornaviaje* (1989).

"Dédalo dormido" es la primera gran cumbre del poeta limeño.[42] Escrito en 1949 (al final de una etapa de experimentación con las formas surrealistas), el poema pertenece a un pequeño ciclo del mismo nombre que aborda el motivo de la caída en diferentes sentidos. La crítica reconoce el tema del sueño frustrado de Dédalo en la caída de Ícaro; concretamente, el poema reproduce el pensamiento de un Dédalo a quien en sueños se le aparece la obsesionante visión de la caída de su hijo. Para recrear el onirismo, Sologuren se sirve de las enumeraciones caóticas de metáforas sin nexo lógico, características del surrealismo,[43] si bien el texto no carece totalmente de lógica, pues la imagen de la caída sirve de marco infranqueable en el cual la imaginación se mueve. La reducción del mito a su drama crítico logra que el poema sintetice "las dos tensiones [ascenso y fracaso] que hacen posible la universalidad de la ventura de Ícaro como ejemplo, como símbolo del individuo y la humanidad".[44]

La libertad de asociar y superponer campos semánticos despliega el mito en profundidad y extensión. Como señala Sologuren, aquí su experiencia personal se abre a la preocupación del momento por las bombas atómicas, cuya onda calorífica se equipara al sol que derrite la cera de las alas de Ícaro.[45] No obstante, por la iteración de los campos de la música, del arte y de las emociones, se sigue que la base del sentido es metapoética. Dédalo, ingeniero y constructor, encarna al autor que urde el poema; Ícaro, el poema que falló en sus pretensiones y presupuestos. En esta línea aparece el tópico de la abeja con que Sologuren metaforiza a Ícaro:[46]

[42] Cf. R. Cacchione: 'Javier Sologuren: su formación vista a través de los críticos', *Revista Hispanoamericana de Literatura* 3, 2003: 5–32, p. 14.

[43] Sobre el parasurrealismo de Sologuren: C. Toro: 'Javier Sologuren…', *op.cit.*

[44] J. Rodríguez Padrón: 'Una posible lectura de "Dédalo dormido" de Javier Sologuren', *Eco* 264, 1986: 561–578, pp. 562–563.

[45] C. Toro: Javier Sologuren…, *op.cit.*: 74.

[46] El verso inicial muestra la naturaleza textual de este Ícaro en la etimología de la primera palabra: "Tejido con las llamas de un desastre irresistible". El tejido es además metáfora de la imitación compuesta, donde se entrecruzan diferentes fuentes. Así la usa fray Luis de León: *De los nombres de Cristo*, edición de Cristóbal Cueva, Madrid: Cátedra, 1977: 278. La imagen del tejido como escritura poética se repite en la oruga de "Décimas de entresueño" y la araña de *Tornaviaje* (J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 25–26 y 334–335).

> Cuerpo que asciende como la estatua de un ardoroso enjambre
> buscando muy arriba la inhumana certeza en que se estalla
> para quedar inmensamente vacío y delirante como el viento.[47]

Ícaro es una miel en proceso de hacerse y, como se verá, esta metáfora señala la idea de la colectividad humana y la presencia del pasado literario en el poema. El anhelo poético fallido es "un sueño como un agua amarga que mana de la boca del sol", dilución de la dulzura. El tono y la imaginación del poema tienden a la hipérbole y la superposición de dimensiones, por lo que no es una abeja sola, sino todo el enjambre visto como obra escultórica ("estatua") y cuyo ardor lo hace imagen de la pasión y a la vez imagen que anuncia de la destrucción de Ícaro ya en el ascenso.

La base comparativa, sobre la que se crea una relación más compleja, es bastante sencilla: tanto abeja como Ícaro vuelan. Pero la abeja no cesa ahí, con su significado intertextual se enlaza otra referencia a la poética clásica: "Una idea, Dédalo, una idea que iba a acarrear nuestro futuro, / […] / los planos hechos a la perfección, la elocuencia del número". Ese "número" es el *numerus*, término que en la retórica clásica designa la organización rítmica que propicia la belleza del poema (se encuentra ya en Cicerón y otros tratadistas). El poeta-abeja fray Luis de León menciona el *numerus* para describir su prosa rítmica y la música de Francisco de Salinas.[48] Que los planes de Dédalo tuvieran número indica su anhelo trascendental: en el pitagorismo, el número propicia la armonía y la belleza que ascienden a las esferas celestes.[49]

Los comentaristas no lo mencionan, pero la música que anhela este "Dédalo dormido" se define desde el pitagorismo, y no solo porque canto y ascenso sean un mismo movimiento. En los vv. 11-13, Dédalo recuerda lo que fue su anhelo de hallarse "despierto en el espacio sensible de una oreja", donde su canto recibía los "pesados materiales" de una "altura donde todo gime de una extraña pureza"; es decir, imitaba los ecos de la armonía absoluta, pero, signado por el fracaso, su ejecución fue un lastre para el vuelo de Ícaro. Todo indica que los "escombros" que quedaron del intento pitagórico son autorreferenciales: los "escombros" son el mismo poema. Por eso, bajo el aparente caos de imágenes,

[47] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 62.

[48] L. de León: *De los nombres…*, *op.cit.*: 497.

[49] Sobre los orígenes del *numerus* y su cumplimiento en la prosa de fray Luis de León: J. San José Lera: 'De estética y retórica luisianas: algunas consideraciones sobre el número en la prosa de fray Luis de León', en: V. García de la Concha y J. San José Lera (eds.): *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996: 497–514.

en el poema se observan diversas equivalencias (o sea, unidad).[50] Así, pese a que está compuesto en versículos de metro libre, se perciben ecos de la realización armónica del *numerus* en la distribución de acentos que tiende a algunas recurrencias y proporciones.[51] Por este sustrato pitagórico, el poema se singulariza de los medios y creencias propiamente surrealistas.

Luego, abeja y número remarcan la caracterización de Dédalo como fabricador. Al enunciar desde la perspectiva de este personaje, el texto plantea una mirada técnica de la poesía de donde surgen imágenes de otras disciplinas técnicas: "mecanismos", "planos", "resorte". Se resalta así el ingenio de Dédalo, el mismo que la tradición clásica reclamaba para los poetas, pues al igual que la abeja fabrica su miel, Dédalo era ingeniero y constructor. Y de ahí se disparan las imágenes de "ciudades" y "murallas" ígneas que equiparan la construcción poética a la hazaña humana de construir civilizaciones. De ese modo, desde la abeja que metaforiza la poética personal del autor, este ha redoblado las resonancias universales del mito, la idea de comunidad que ya está contenida en la imagen del "enjambre". Cabe añadir que el número es un fenómeno común de la poética y la física, por lo que se asocia con el temor por las bombas atómicas; en esa línea interpretativa, el fracaso icárico remite al fracaso moral del hombre que desnaturalizó el carácter creador del número volviéndolo herramienta de muerte.

Hacia 1989, un Sologuren anciano da testimonio de su vida como escritor en el poema largo *Tornaviaje*, compuesto de cuatro secciones y cuyo sujeto lírico ahora se confunde intencionalmente con el autor real, que reflexiona sobre su escritura anterior. Al igual que la oda de Horacio, la sección "escalas" es una justificación de la obra personal que, aunque no iguala la perfección de los grandes poetas de la mitología y del pasado, se elabora con esfuerzo. En el clímax de la sección, el sujeto se reconoce en Ícaro que vuelve a hermanarse con la abeja a partir de la semejanza del vuelo:

> sobrevolé la cresta
> prosódica del verso [...]
> entré en este nuevo orden
> alado del sonido

[50] "La tensión caótica de Sologuren [en *Dédalo dormido*] se mueve entre dos fuerzas contrarias: centrífuga (enumeración) y centrípeta (reiteración anafórica)". L. Ramírez: *Estilo y poesía de Javier Sologuren*, Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967: 35.

[51] Por ejemplo, los cuatro acentos del verso inicial aparecen equitativamente cada tres sílabas. Además, los acentos primero y último caen en la /i/, los acentos segundo y tercero, en la /a/.

en la suprema en la absoluta
fascinación de imágenes exenta
salvo las más radiantes flores
y las impolutas espumas salpicando
he aquí me dije
la más alta y profunda
alegría del hombre

mieles y aguijones en mi lengua
la obra ajena fue
parte de mi experiencia
obra
de los que ya no son pero perduran
y de los que aún se encuentran
y se empeñan
en ver claro
[…] la palabra
dejó de ser ajena
para ir siendo mía
y a la vez de todos
no soy acaso al fin y al cabo tantos[52]

Evidentemente, Sologuren está dando testimonio de la importancia de la herencia literaria en su obra. Ícaro y abeja ya no son entes externos: el yo es abeja e Ícaro a la vez, es Sologuren quien vuela sobre el mar y prueba las flores cuando triunfa en alcanzar el poema. Que al inicio solo sean alusiones hace fluido el tránsito del vuelo sobre el mar al vuelo de la abeja sobre las flores, fundidos en uno mismo. Nótese la remisión al *numerus* del "orden" y la "prosodia". Y nótese especialmente que el tópico vuelve a presentarse como un enjambre, metáfora de la colectividad de autores y de hombres en la que el yo individual se integra por medio de la lectura (que es la libación de néctar) y la escritura. Sin embargo, el tono con que vibran estos tópicos ya no es el mismo, la voz del Sologuren mayor es agridulce y reflexiva por la experiencia del tiempo. Así, el yo recoge "mieles y aguijones", dulzura y dolor; mientras que la siguiente sección de *Tornaviaje* llamada "ícaro" carece de la vehemencia

[52] J. Sologuren: *Vida continua*, *op.cit.*: 342–343.

de "Dédalo dormido" y el fracaso ya no es un dolor obsesionante, sino dorado presagio de un nuevo intento:

> el mar
> fue tumba inquieta
> diáfano rumor de tu aventura[53]

En este punto, debe resaltarse que tradicionalmente el tópico de la abeja trasuntaba solo un contenido conceptual y técnico. En cambio, la originalidad con que Sologuren lo reelabora consigue transformar, por distintos medios, la idea en emotividad. Así, el enjambre de "Dédalo dormido" es "ardoroso": la referencia a la imitación se vuelve calor sensorial y deseo encendido de cantar. De esa manera, en la poesía de *Vida continua* el plano conceptual siempre opera como ventana del lirismo.

Conclusiones

La variedad y fluidez con las que Javier Sologuren diseña, mezcla y resemantiza el tópico muestran un trato íntimo entre el poeta receptor y la herencia. Cabe traer a cuento que para él la lectura poética es un ejercicio de compenetración: el lector interioriza las imágenes y emociones del poema y crea a partir de ello.[54] En ese sentido, en su poesía la tradición no es culturalismo burdo ni un sello de "poeticidad", cumple una función práctica. Sologuren ha subjetivado la abeja: la ha vuelto suya y en varios de sus poemas él se vuelve abeja. Mientras la abeja horaciana es emblema exterior con el que se compara Horacio; ya en un poema temprano del limeño la "miel" es su sangre y con el tiempo construirá un sujeto lírico con rasgos de abeja. Todo esto es resultado de que el poeta notara la idoneidad de la metáfora para dar forma sensible y emotiva a los problemas y condiciones particulares de su ejercicio creador.

La escritura es un tema principal en *Vida continua*, una de las preocupaciones vivenciales más presentes del autor. Este organiza un rico sistema metafórico en torno de lo metapoético, especialmente a partir de la imagen del mar y del

[53] *Ibid.*: 344.

[54] J. Sologuren: *Al andar del camino*, edición de R. Guizado Yampi, Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2021: 162.

navegante-escritor.[55] La abeja se inserta en este sistema, entretejiéndose con sus demás miembros como se ve en el Ícaro-abeja. Es cierto que el tópico náutico encarna esa relación entre vida y escritura que es central en *Vida continua* y que el tópico de la abeja aparece menos. Pero no se puede dejar de lado que la abeja se imbrica de manera más raigal en la reflexión metapoética del autor, porque encarna detalles de su práctica escritural (como el aspecto técnico o la relación con la historia literaria) que la figura del navegante no explica.

Constantemente en *Vida continua* el escritor busca autorrepresentarse en imágenes que con el tiempo se vuelven más elocuentes.[56] Llegados a este punto, debe concluirse que el poeta hace de la abeja un mito literario personal: tiene en ella una figura de origen antiguo que explica cómo la expresión poética de la humanidad se ha reproducido a partir de lo heredado, y cómo está destinada a seguir perpetuándose.[57] La abeja de Sologuren sería un mito activo, porque ayuda al escritor a comprender su ejercicio y, luego, a autorrepresentarse en los poemas. Esta explica el proceso escritural del poeta limeño desde la relación primaria con la vida y la tradición literaria (las flores leídas, las vistas y vividas), pasando por el modo de elaboración (imitación, reminiscencia), hasta las intenciones poéticas que persigue (dulzura lírica).

Con este mito soluciona la tarea aparentemente contradictoria de crear una voz fundada en su experiencia personal pero que no se constriñe a su persona, sino que se funda en el pasado literario y se universaliza y eterniza. Porque las imágenes de la abeja encarnan la experiencia individual del creador y, a la vez, tienen en *Vida continua* un cuerpo original y comunicable, por su vívido diseño y porque proceden de un legado cultural común. Sobre el último punto, cabe resaltar que la abeja sologureniana en sus poemas principales se muestra como enjambre, evocando la idea de la comunidad que la tradición literaria, como legado humano, implica.

[55] A. M. Gazzolo: 'Javier Sologuren: la poesía como ejercicio y como metáfora', *Cuadernos Hispanoamericanos* 498, 1991: 7–34, pp. 27–34

[56] A. M. Gazzolo: *Idem.*

[57] El mito que es "historia anónima en que se refieren orígenes y destinos: la explicación que una sociedad brinda a sus jóvenes de por qué el mundo existe y de por qué obramos como obramos, sus imágenes pedagógicas de la naturaleza y del destino del hombre". R. Wellek y A. Warren: *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1985: 227.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

"Viví más de una vida porque escribí tu cuerpo": el erotismo en la poesía de Josefa Parra

Micaela Moya
Universidad de Salamanca
micaelamoya@usal.es

Abstract

Josefa Parra's voice is one of the pioneers in the treatment of eroticism in women's poetry in Spain. The woman, who has always been the object of the desire of the male poet, begins to present herself in her poetry as a subject who desires after the end of the Franco's regime. Parra is an essential voice to review how eroticism is resignified from the female perspective. This work aims to analyze three ways in which eroticism appears in Parra's production. First, we will study the images of desire around the feminine in the poems "Xenocrátes recuerda a una mujer", "Profanaciones" and "Negación del deseo". Second, the images created around a male desired subject in "Geografía carnal", "Levante" and "Del amor cortés". Finally, we will dedicate ourselves to those poems that deals with female masturbation, the poems "El vicio de Onán", "Artes de Onán" and "Elogio del amor solitario". This will allow us to evaluate, from different perspectives, how eroticism is configured in the work of our author.

Josefa Parra Ramos (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1965) es una poeta española que ha publicado una serie de poemarios, tanto para el público infantil como para adultos. Hasta el momento, la autora, que también es Licenciada en Filología Hispánica y se desempeña como directora de actividades de la Fundación Caballero Bonald, tiene publicados, en la vertiente "para adultos", once poemarios, entre los que se destacan *Elogio de la mala yerba* (1996), *Geografía carnal* (1997), *Alcoba del agua* (2002) y *Materia combustible* (2013). Dentro de su producción, la temática amorosa tiene un rol protagónico y el erotismo juega, en este sentido, un papel fundamental, siendo un tópico que atraviesa toda la obra poética de la autora dado que, a excepción de su último poemario *Tierra albariza* (2018) que

transita, sobre todo, recuerdos infantiles y relativos a la tierra de nacimiento, todos sus poemarios presentan, en mayor o en menor medida, textos que tienen como temática central las relaciones que establece el propio cuerpo con otros (femeninos o masculinos) o consigo mismo.

Recortar en el *corpus* textual de la autora aquellos poemas en donde el erotismo es el gran protagonista, no sólo responde a la necesidad de llamar la atención sobre un aspecto recurrente en la obra de Parra, sino también a la importancia que, creemos tiene, revisar cómo la poesía de mujeres comienza a delinear imágenes sobre la vivencia de lo amoroso, en general, y de lo erótico, en particular. Salvo algunos casos puntuales, como el de la poeta Delmira Agustini en Uruguay, no fue sino hasta la década del ochenta del siglo pasado que la poesía femenina comenzó a elaborar sus propias imágenes respecto al deseo erótico. En general, el erotismo estaba puesto, sobre todo, en la literatura escrita por hombres, que les legaba a ellas el lugar de sujeto deseado, en muchos casos, casi de objeto. Sólo por citar algunos versos, conocidos por todos, que den cuenta de la primacía de una perspectiva masculina en la poesía amorosa, podemos recuperar al chileno Pablo Neruda, uno de los mayores referentes en la poesía amorosa en español, quien dice en uno de sus poemas: "Me gustas cuando callas porque estás como ausente,/y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca" (2017: 23). La mujer, como vemos, es un ente silente, al que el poeta prefiere sin voz, casi como si fuera un cuadro que sólo admite la contemplación. Aunque el poema se deshace en elogios hacia la figura de la amada, que incluso porta la capacidad de ser parte de las cosas que rodean al sujeto ("como todas las cosas están llenas de mi alma/emerges de las cosas, llena del alma mía./Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,/y te pareces a la palabra melancolía" (2017: 23)) el poeta no hace, en ningún punto, referencia o mención de una respuesta por parte de la amada, a quien sigue prefiriendo callada, incluso, llega a decir sobre el final del poema: "me gustas cuando callas porque estás como ausente./Distante y dolorosa como si hubieras muerto" (2017: 23). Aunque este sea sólo un ejemplo dentro de la vasta producción de la poesía amorosa en español, nos sirve para ilustrar el dominio de una perspectiva eminentemente masculina y la visión, en la poesía escrita por hombres, de la mujer casi como un objeto. Aunque, como decíamos, Josefa Parra no será la primera en expresar sus deseos amorosos y eróticos en sus textos, su nombre pertenece a una generación de la poesía española contemporánea, en la que este tema comienza a ser central. De este modo, Josefa Parra podría situarse en un grupo que contempla a Almudena Guzmán (Navacerrada, Madrid, 1964), Aurora Luque (Almería, 1962) y Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950), entre otras, que comparten, además de su

cercanía etaria y su condición de mujeres españolas, la vivencia del franquismo durante su niñez y el tránsito de su adolescencia o primera juventud para las mayores como Rossetti, o lo que es lo mismo, que las primeras vivencias amatorias de estas mujeres que escriben se sitúan en el marco del denominado "destape" español. En todos los casos, estas poetas deben construir, tanto en su vida personal como en su poesía, un modelo de mujer distinto al que vieron en sus madres, tías o hermanas mayores, signadas por la dictadura franquista que concebía a la mujer como ángel del hogar, madre y guardiana de los valores de la Nación y el catolicismo. En este período, el deseo de la mujer no tenía lugar, al menos, en el ámbito público.

Por otro lado, el erotismo guarda fuertes vinculaciones con lo poético, aspecto por el cual pensar en los mecanismos de la poesía erótica puede ser un asunto de interés tanto para las reflexiones en torno al erotismo como a la propia poesía. En el prefacio de *El erotismo,* uno de los estudios clásicos sobre este tema, George Bataille señala, haciendo suyas las palabras de Michel Leiris, "el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida; no como objeto de una ciencia, sino como objeto de la pasión o, más profundamente, como objeto de una contemplación poética" (2005: 13). Por su parte, el peruano Mario Vargas Llosa afirma, en uno de sus artículos en *El País,* que "lo erótico es un ingrediente dentro de un mundo diverso y complejo. Y eso nos lleva, de nuevo, a la gran literatura. De ahí que pueda decirse que sin erotismo raramente hay gran literatura". Asimismo, la crítica y poeta argentina Marisa Martínez Pérsico en su breve artículo "Del erotismo en la poesía", publicado en el medio digital *Infolibre,* recupera el valor del erotismo como medio para futuras conquistas sociales: "La poesía es un ámbito de libertad para la restitución de identidades históricamente estigmatizadas y es precisamente el erotismo una de sus modalidades líricas más combativas".

Dentro de la vasta producción que aborda el erotismo en la poesía de Josefa Parra, uno de los aspectos más llamativos, a la hora de comparar su producción poética con la de otras poetas coetáneas, es que en su poesía el objeto de deseo puede ser tanto masculino como femenino. De hecho, en una gran parte de sus poemas eróticos no hay marcas genéricas sobre el sujeto amado, lo que habilita una lectura doble. En general, las poetas del período optan por una de las modalidades: o bien su poesía erótica y amatoria se rige por la heteronorma y plantea un sujeto poético femenino (coincidente con el género autopercibido por la autora) y un objeto de deseo masculino, como es el caso, por poner sólo un ejemplo, de Almudena Guzmán o bien se delinea una poética de lo homoerótico, como podemos observar en otra poeta algo mayor que

Parra como Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941). Además, la poesía de Parra también muestra una tercera vertiente que nos permite completar este tríptico: el autoerotismo. Así, la poesía de Josefa Parra nos va a enfrentar a tres tipos de sujetos deseados: el femenino, el masculino y el yo. Nos proponemos, entonces, realizar un recorrido por estas tres figuraciones para dar cuenta de las distintas modalidades que adopta el erotismo en la producción de la poeta jerezana y ver, de este modo, cómo las imágenes construidas en torno a cada uno de estos referentes se asemejan o distancian.

Bendita tú eres: el cuerpo femenino

En 2012, Carmen Moreno preparó una antología titulada *Mujeres que aman a mujeres* que reúne a once poetas mujeres en cuya producción el objeto de deseo es femenino. Esta suerte de antología de la poesía lésbica incluyó algunos poemas de la autora jerezana que nos ocupa. Aun así, creemos importante destacar que la cantidad de poemas dirigidos a un sujeto de deseo femenino son, en la producción de Parra, considerablemente menores a aquellos que abordan referentes masculinos. Además, en su mayoría, los poemas que erigen a la mujer como objeto de deseo son, como ya veremos, poemas en donde la voz poética se identifica con un personaje puntual, es decir, se ficcionaliza u otros escritos realizados a partir de un trabajo de écfrasis, como es el caso de los poemas que componen *Caleidoscopio de Venus* (2005). En otras palabras, no hay en este corpus una homologación entre el sujeto poético y la poeta o lo que lo es mismo, quien dice yo en el poema no es equiparable con la poeta. Porque, aunque no se trate en ninguno de los casos de poemas autobiográficos, dado que en la obra de Parra no hay ninguna aparición del nombre propio, la lírica amorosa y erótica tiende siempre a leerse en esta clave, lo que es un claro resabio de la tradición romántica. Aunque adentrarnos en este aspecto no es objeto de nuestro trabajo en esta ocasión, creemos que es importante aclarar esta diferencia ya que, por un lado, es constitutiva a la hora de pensar en las imágenes delineadas en la poesía de Parra y por el otro, nos permite entender porque, a pesar de las imágenes en las que nos vamos a centrar a continuación, que son llamativas y evidentes en la obra poética de Josefa Parra, no consideramos que su poesía pueda encuadrarse dentro de una tendencia homoerótica o lésbica.

Uno de los poemas más interesantes en torno a la construcción del deseo erótico frente a una imagen femenina es "Xenócrates recuerda a una mujer"

que se encuentra en el primer poemario de Parra, *Elogio de la mala yerba* (1996). En este poema, se toma una voz masculina, la del filósofo griego Xenócrates, discípulo de Platón para, desde su mirada, recrear y describir a una mujer. Cabe aclarar que la recuperación de elementos de la tradición grecolatina, tanto en lo referente a lo mitológico como en la mención a personajes reales, es una práctica habitual en las poetas de la época. La crítica ha estudiado este procedimiento en la obra de muchas de las autoras del período, tanto de manera individual y en este sentido, se destacan los estudios en torno a la influencia del mundo grecolatino en Aurora Luque (Álvarez Valadés), como de manera global (Merino Madrid). La imagen femenina, a diferencia del hombre que la mira que tiene una identidad definida, corresponde con una mujer cualquiera, una desconocida cuyo nombre se ignora. En una suerte de revelación o aparición casi mágica, esta mujer se le presenta al filósofo que la describe y posteriormente la recuerda saliendo del mar, casi como una Afrodita emergiendo (Merino Madrid 2015:125). La visión de la mujer exalta todos los sentidos de la voz poética porque, aunque proliferan las imágenes visuales: "Te vi salir del mar, dorada", "No olvidaré tu cuerpo desnudo",:"No olvido tu cuerpo deseable,/tus muslos relucientes, tus senos…" (1996: 12), las hay también auditivas y gustativas, haciendo un claro uso de la sinestesia: "al clamor silencioso que producía tu imagen", "te acarició la espuma/las rodillas dulcísimas" (1996: 12). El oxímoron también es otro recurso que tiene sitio en la descripción del sujeto del deseo: "No olvido tu cuerpo de agua ardiendo" (1996: 12). La desnudez es, sin dudas, el rasgo más destacado de este cuerpo femenino que se caracteriza, además, por su evanescencia, dado que la visión del mismo es única y fugaz, casi soñada. El recuerdo de esa imagen resulta imborrable para Xenocrátes que busca en "las esferas áridas, frías, de las ideas" (1996: 12) un refugio, aunque sólo se encuentra con el recuerdo ardiente de esta mujer desconocida, que puebla hasta sus libros ("en los libros no veo más que tus líneas" (1996: 12)). Es interesante el gesto de Parra de tomar la voz masculina para pensar a lo femenino, ya que subvierte lo que propone, de manera habitual, la tradición que es la descripción del cuerpo femenino a cargo de una voz poética masculina pero que corresponde siempre a un poeta hombre, condición que aquí no se da. Parra parece ponerse una máscara, la de Xenocrátes, para mirar a la mujer desde una ficcional perspectiva masculina. La imagen delineada en "Xenocrátes recuerda a una mujer" es, como dijimos, producto de una visión y no hay aquí intercambio entre los sujetos amorosos. Ella es como una especie de Beatriz dantesca, una mujer que desaparece, pero permanece en el recuerdo del filósofo.

También en *Elogio de la mala yerba* (1996) se encuentra el poema "Profanaciones" que propone una revisión, particular y cargada de erotismo, del avemaría. El paratexto anticipa ya el gesto y tono que posteriormente va a adoptar el poema. El gesto de subvertir textos religiosos para adentrarse en la vivencia del erotismo no es exclusivo de Josefa Parra, sino que otras poetas contemporáneas lo han utilizado en sus producciones y en este sentido, es ineludible la figura de Ana Rossetti [1]. Volviendo al texto, el juego metaliterario se produce al retomar y modificar la oración a la Virgen y ubicarla a ella como el referente central en el diseño de esta imagen femenina. María ya no será la madre ejemplar y la mujer que acepta el designio que Dios le prepara, sino que se convertirá en una especie de Afrodita o de Venus, una mujer en la que la sensualidad y el erotismo juegan un rol fundamental. La primera estrofa mantiene perfectamente, con algunos agregados, la estructura de la oración mientras que la segunda recupera el léxico religioso, pero sin atenerse a la forma del avemaría. Lo primero que se menciona respecto a la imagen femenina, aunque luego no se hace hincapié en ello, es la mirada: "Dios te salve, Señora de los ojos tristísimos" (1996: 28). En el segundo verso, el poema quiebra definitivamente el carácter religioso, lo que se anticipaba en el paratexto y se irá acentuando luego en el resto del poema: "llena eres de gracia, el Amor es contigo" (1996: 28), el amor (cabe destacar aquí el uso de la mayúscula) ha remplazado a la divinidad. En esta misma línea, continúa el poema que iguala, algunos versos después, a los ángeles con las potestades y las luciérnagas, elementos todos sobre los cuales se extiende el dominio de esta figura femenina. El erotismo comienza a aparecer a partir de aquí: ya no es el fruto de su vientre, su hijo Jesús, lo bendito, sino que es el cuerpo femenino el que porta esta condición: "bendito es el fruto que tu vientre me ofrece/como una rosa tibia y desvalida" (1996: 28). A partir de imágenes relativas a lo natural, específicamente vinculadas con las flores, el erotismo explota en el poema: "Salve,/Señora de los pechos de sedosos estigmas,/llena de resplandores de la carne" (1996: 28). El sujeto poético, que estaba borroneado en la primera parte del poema, aparece sobre el final para manifestar dos cuestiones que revisten especial interés: por un lado, cómo se caracteriza al deseo que esta figura le produce "Contigo/es el fuego celeste que me arrasa" (1996: 28). Si la pasión está siempre asociada con el fuego, este fuego es celeste, lo que abre numerosos sentidos vinculados al ámbito religioso: inicialmente, el celeste trae aparejadas

[1] Aunque este aspecto ha sido estudiado por distintos críticos literarios, creemos importante destacar el trabajo de María Rosal Nadales en su libro *Carnavalización y poesía: (subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*, Córdoba: La manzana poética, 2007.

las nociones del cielo y, por consiguiente, el poder celestial asociado con la divinidad y por el otro, el manto de la Virgen María es, en general, también de este color. Finalmente, la segunda y última aparición del sujeto poético es llamativa en tanto que se posiciona como poeta y en este sentido, la figura femenina y resemantizada de la Virgen María opera como una suerte de musa: "Bendita/la herida de tu nombre clavándose en mis versos" (1996: 28).

El último poema que hemos elegido para reparar en las representaciones femeninas como objeto de deseo en la poesía de Josefa Parra es "Negación del deseo" de *Caleidoscopio de Venus* (2005). Cabe destacar que, como ya hemos dicho, este poemario está construido por una serie de poemas y de imágenes, a cargo del pintor Pedro Mora Frutos, quien realiza una serie de ilustraciones que recorren distintas figuraciones de lo femenino, especialmente en vinculación con diversos movimientos artísticos. Es a partir de allí que Parra escribe sus poemas. Es por eso que podemos hablar, en este poemario en particular, de la técnica de écfrasis, ya que los poemas se construyen a partir del análisis y visionado de una obra pictórica. En este caso, la pintura que acompaña a "Negación del deseo" muestra el rostro de la actriz Marilyn Monroe sobre un fondo blanco, en el que sólo resaltan sus labios rojos y una franja de distintos colores en el marco superior. Evidentemente, esta imagen se vincula con el arte pop y con el icónico díptico de Andy Warhol. Respecto al entramado textual, Parra nos presenta aquí una imagen femenina cuyo erotismo se construye a partir de cierta fragilidad. El poema desarrolla un campo semántico vasto en relación con la trasparencia y la vulnerabilidad: "Era toda de vidrio, tan transparente y limpia./A través de la túnica espejaba el cuerpo/como un agua de luz" (2005: 39), "Los pechos como dulces copas estremecidas/y el sexo, una paloma radiante y fragilísima" (2005: 39). Con el avance del poema, la transparencia deja de ser sólo una cualidad más bien psíquica para comprender también a los aspectos más carnales. Será esta fragilidad la que lleve al sujeto poético a, como anticipa el título del poema, negar el deseo y separarse de su amada ("No el precio/sino el miedo a empañarla impidió que la amara" (2005: 39)), aún a su pesar ("maldiciendo en secreto mi reparo" (2005: 39)). Es interesante cómo se retoma, en la idea de la separación, el campo semántico que se venía trabajando, dado que como ella es descripta, en buena medida, a partir del vidrio, el sujeto poético teme "empañarla". En el recuerdo tortuoso del amor que no podrá ser también se desarrolla un campo semántico en vínculo con la claridad y los colores blancos, aunque esta vez asociado a la naturaleza: "Sé que imaginaré

cada noche sus besos,/el tacto de su boca fría, el gusto del labio/ que ha de ser como un rastro de jazmín o de nieve" (2005: 39)

Señor de los amores: cuerpos e imágenes de lo masculino

A la hora de hablar de las imágenes masculinas dentro de la poesía amorosa de Josefa Parra, cabe señalar que la presencia de un sujeto amado masculino es mayor en la producción de la jerezana y a la inversa de lo que sucedía con las figuraciones de lo femenino, estas suelen estar anunciadas con un sujeto poético construido desde una primera persona. Aunque, como anticipábamos, hay una serie extensa de poemas en donde el deseo erótico tiene un destinatario que no porta ninguna marca genérica, en los que no nos adentraremos en esta oportunidad, no queremos dejar de destacar la predominancia del hombre como sujeto deseado. Como señalábamos al comienzo, el corrimiento de la mujer del rol de musa inspiradora y la posibilidad de enunciar sus deseos amorosos y sexuales en la poesía poniendo al hombre, esta vez, como objeto de deseo es un aspecto que comienza a desarrollarse, en la poesía en español, recién en la década de los ochenta de una manera más o menos generalizada. Por ende, el análisis de las imágenes masculinas delineadas en la poesía de Josefa Parra reviste un especial interés.

"Geografía carnal", incluido en el poemario homónimo, es un poema interesante ya que entra en diálogo con otros que, dentro de la tradición literaria, muestran al cuerpo como una geografía a explorar o recorrer. En el caso de Parra, es el propio cuerpo el que presenta como un terreno que el sujeto amado, como una suerte de conquistador, recorre y reconfigura. Dentro de esta serie literaria, en la poesía en español podemos, por poner sólo algunos ejemplos, citar al chileno Pablo Neruda quien, a lo largo de su producción poética, ha trazado en varias oportunidades, un paralelismo entre el cuerpo femenino y el territorio. Así, por ejemplo, en el poema "Pequeña América" de *Los versos del capitán* (1952), poemario dedicado a, su entonces amante y luego esposa, Matilde Urrutia, el chileno señala una similitud entre el cuerpo de su amada y su continente de origen:

Cuando miro la forma
de América en el mapa,
amor, a ti te veo:
las alturas del cobre en tu cabeza,
tus pechos, trigo y nieve,
tu cintura delgada,
veloces ríos que palpitan, dulces
colinas y praderas
y en el frío del sur tus pies terminan
su geografía de oro duplicado.
(Neruda 2007: 87)

En la poesía española, la igualación del cuerpo femenino con la geografía aparece, por ejemplo, en "Geografía humana", poema incluido en *Áspero mundo* (1956), el poemario inaugural del ovetense Ángel González. En este soneto, el recorrido por el cuerpo de la mujer amada parece ser un viaje por los distintos accidentes y paisajes geográficos:

Lúbrica polinesia de lunares
en la pulida mar de tu cadera.
Trópico del tabaco y la madera
mecido por las olas de tus mares.

En los helados círculos polares
toda tu superficie reverbera…
Bajo las luces de tu primavera,
a punto de deshielo, los glaciares.
(González 2011: 41)

Dentro de la poesía escrita por mujeres también podemos encontrar antecedentes en la obra de la madrileña Gloria Fuertes, específicamente en el poema "Geografía humana" en el que, al igual que Parra, iguala al propio cuerpo con

un territorio. A diferencia del poema de Josefa Parra y de los de Neruda y González, el de Gloria Fuertes no podría encuadrarse dentro de la tradición amorosa-erótica sino que se constituye, más bien, como una suerte de autorretrato o autobiografía, género bastamente desarrollado por la autora de *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (1980):

> Mirad mi continente contenido
> brazos, piernas y tronco inmesurado,
> pequeños son mis pies, chicas mis manos,
> hondos mis ojos, bastante bien mis senos.
> Tengo un lago debajo de la frente,
> a veces se desborda y por las cuencas,
> donde se bañan las niñas de mis ojos,
> cuando el llanto me llega hasta las piernas
> y mis volcanes tiemblan en la danza.
> […]
> Dentro del continente hay contenido,
> los estados unidos de mi cuerpo,
> el estado de pena por la noche,
> el estado de risa por el alma
> –estado de soltera todo el día–.
> (Fuertes 2017: 156)

Además de inscribirse dentro de esta tradición, el poema "Geografía carnal" de Josefa Parra delinea una figura del sujeto deseado masculino como un "Señor de los amores y de la geografía,/grandísimo truhán y Todopoderoso/inconsciente" (1997: 13) que puede accionar a su gusto sobre la geografía que, como anticipamos y visualizamos en los ejemplos de la tradición, no es más que el propio cuerpo del sujeto poético: "Has cambiado otra vez el curso de los ríos/y has hecho trasladarse todas las cordilleras/ con sólo la mirada de tus ojos de escarcha/y el roce de tus dedos sobre los mapamundis" (1997: 13). El sujeto poético que parece sometido frente al éxtasis que le produce el contacto corporal con el amado, quien sólo con la mirada y el roce, puede alterarlo todo,

le plantea sobre el final del poema, un desafío: "ahora tienes que reescribir los libros,/y en mi cuerpo desnudo/es tu deber marcar de nuevo las fronteras" (1997: 13). El hombre lo podrá todo sobre el cuerpo de la mujer, pero, a diferencia de lo que ocurría en la producción de los poetas hombres, el deseo femenino también tiene lugar y se explicita en la poesía de Josefa Parra.

En "Levante" perteneciente a *Alcoba del agua* (2002), la geografía también aparece como un elemento central a la hora de construir la imagen del hombre deseado. Esta vez se iguala al amado con el Levante, un viento característico del Mediterráneo occidental. Como el viento, la llegada intempestiva del sujeto deseado desordena todo en la vida del sujeto poético que, al igual que veíamos en el poema anterior, queda inmóvil. La enumeración que despliega el poema es interesante porque combina, en un mismo nivel, elementos del ámbito de doméstico, el propio cuerpo y otras cuestiones de índole abstracta:

> Como el urgente viento de Levante te adentras
> en mi alcoba, alocando mis folios y mis ansias,
> trastocando los puntos cardinales, hurgando
> en mis más escondidos secretos. Sin respeto
> escarbas en mi cuerpo, me lastimas de semen
> y de dudas, me cambias de improviso los pocos
> referentes que aún sostenían el mundo.
> (Parra 2002: 22)

Asimismo, es interesante marcar que el ingreso del sujeto deseado se hace en la alcoba, espacio que va a sobrevolar todo el poemario ya desde su mismo título. Por otro lado, el poema despliega un campo semántico relativo a la geografía que está en línea con el poema anterior. Es llamativa también la elección de los verbos y verboides dado que todos tienen una carga semántica fuerte (adentras, alocando, trastocando, hurgando, escarbas, lastimas, cambias) que sostienen la idea de cambio repentino, algo violento e involuntario que deja el poema. Finalmente, el verso con mayor carga erótica del texto ("escarbas en mi cuerpo, me lastimas de semen" (2002: 22)) también presenta un fuerte matiz negativo que está indicado esencialmente por la elección de los verbos y la construcción preposicional que lo antecede ("Sin respeto"). Frente a esta situación, el sujeto poético se resigna: "No puedo detenerte. Me visto de veleta/y señalo hacia el Este mientras que estás conmigo" (2002: 22). La elección de señalar hacia

el Este tiene una explicación clara en vinculación con el viento Levante, que personifica el amado, dado que este viene también desde el Este, es decir, que el sujeto poético plantea que, frente a la incapacidad de modificar la situación, seguirá los deseos del hombre. Evidentemente, este poema muestra a un sujeto poético más vulnerable, que se encuentra sometido a los deseos de su amado. El punto del disfrute o placer parece desdibujarse frente al avasallamiento que le produce la llegada del tú.

Finalmente, también en *Alcoba del agua* (2002), encontramos "Del amor cortés" que, desde todos sus elementos paratextuales, tanto el título como el epígrafe seleccionado que retoma un alba del S XV, y también el desarrollo del poema recupera o reescribe dicho género. De este modo, Parra retoma la idea de que el alba llegará, trayendo consigo la lastimosa separación de los amantes. Dentro del corpus poemático de la autora, este es uno de los poemas en donde se despliega un mayor número de recursos retóricos. Encontramos, a lo largo del poema, políptoton ("Es hermoso el dolor, doloroso el deseo" (2002:18)), paralelismo sintáctico ("que se alargue la noche más allá de la noche, /que se apague el lucero que anuncia la alborada" (2002:18)), pleonasmo ("Me has desnudado el cuerpo" (2002:18)) y paradoja ("Me has desnudado el cuerpo, aunque estaba desnuda" (2002:18)). Es posible que esta abundancia de tropos responda a la intención de la poeta de intensificar su inscripción dentro del género del alba. Puntualmente, este texto de Josefa Parra parece reescribir un tipo de alba en la amada es quien, abrazada a su amante, se queja por la pronta llegada del día. De este modo, el poema se ubica en la estela de la anónima "En un vergel bajo follaje de albo espino" ("En un vergier sotz fuella d'albespi") que es, por otra parte, el texto que se recupera en el epígrafe.

Además de presentar una interesante reescritura del género trovadoresco, "Del amor cortés" nos enfrenta con una imagen masculina algo diferente a las que apuntábamos en los poemas anteriores. Porque, si bien el amante conserva cierta voracidad (se lo nombra y caracteriza como a una fiera ["–pueden también las fieras usar de cortesía–" , "es hermoso tenerte entre sangre y saliva,/apretado y caliente, hambriento todavía" (2002:18).], se dice que la desnudó con cierta violencia ["abriéndome la piel con la boca y las uñas" (2002:18)] y se desarrolla sobre el propio sujeto poético un campo semántico relativo al dolor [dolor, doloroso, hiriente]), a diferencia de las figuras que se delineaban en los poemas que vimos anteriormente, esta conserva cierta delicadeza ("Me has amado otra vez, tan delicadamente" (2002:18)). Además, el deseo femenino tiene, en este poema, un papel predominante: se lo nombra y se lo caracteriza y aunque provoca dolor, es también hermoso. Por otro lado, ella parece tener

mayor control sobre la situación amorosa dado que, aunque su amante es una fiera, lo guarda "apretado y caliente, hambriento todavía" (2002:18). Finalmente, la última estrofa es toda una manifestación del propio deseo erótico y refuerza, como ya anticipábamos, lo dolorosa, aunque inevitable, que resulta para los amantes, pero especialmente para ella, la llegada del día:

> Quieran Dios y la Carne firmar una alianza,
> que se alargue la noche más allá de la noche,
> que se apague el lucero que anuncia la alborada
> porque sólo amanezca debajo de las sábanas.
> (Parra 2002:18)

Como podemos observar, la imagen masculina aparece, en los poemas analizados, caracterizada por cierta voracidad o arrojo en el plano amoroso-erótico. El sujeto poético que parece, en ocasiones, inmóvil frente al accionar masculino, encuentra, en la mayoría de los casos, un resquicio para manifestar su deseo. Una cuestión a destacar es que, mientras en las imágenes femeninas podíamos visualizar una descripción física de los sujetos deseados, el hombre sólo se presenta a partir de su accionar sobre la mujer y los efectos que esto produce en el sujeto poético y en el vínculo amoroso. Este fenómeno es bastante recurrente en la poesía amorosa de mujeres y merece la pena estudiarlo en mayor profundidad: las configuraciones físicas del sujeto masculino están, en la mayoría de los casos, ausentes. Si la musa tiene, en la poesía amorosa escrita por hombres, un sinnúmero de imágenes y perfiles diversos que permiten configurar variados estereotipos, la imagen del "muso" es prácticamente inexistente.

Elogio del amor solitario: el onanismo en la poesía de Josefa Parra

Una cuestión particularmente llamativa dentro del extenso corpus de poemas eróticos que hallamos en la obra de Josefa Parra es la serie de poemas dedicados a la masturbación femenina. Este tópico está, aún hoy, poco transitado en la poesía. Al respecto, es interesante consultar *El dedo,* un pequeño libro de la poeta Luna Miguel, en el que la autora revisa el lugar que actualmente ocupa la masturbación femenina en nuestra sociedad a partir de entrevistas, datos autobiográficos y aproximaciones a los distintos ámbitos culturales (cine, literatura, entre otros). En esta línea, Luna Miguel dedica un breve apartado a enumerar

y caracterizar aquellos poemas en donde las poetas abordan el onanismo y su recorrido nos permite ver que el tema continúa siendo tabú y el tratamiento que se la ha dado en la poesía de mujeres es todavía muy escaso.

La autora que nos ocupa, Josefa Parra, dedica tres poemas al onanismo: el primero de ellos se halla en *Geografía carnal* y los dos restantes en *Tratado de cicatrices*. "El vicio de Onán" de *Geografía carnal* (1997) presenta un movimiento interesante respecto a la práctica dado que muestra un constante vaivén entre lo positivo y lo negativo. Así, el poema dedica las primeras dos estrofas a esbozar una definición de dicho "vicio". Se dice así que: "no es más que deseo a borbotones" (1997: 26) y "es la condena/ de tu propio desnudo sin abrazos" (1997: 26). Deseo y condena, dos caras de la misma moneda. Desde las primeras definiciones que, a su vez, se dan desde la afirmación y la negación, podemos advertir esta ambivalencia con la que va a trabajar el resto del poema. El onanismo es positivo por el placer que provoca en el yo, aún a costa del agostamiento corporal que supone. Sin embargo, aunque la voz poética señala "Quisieras que tu cuerpo te bastase" (1997: 26), en una referencia a un tú que no es otro que el lector, la ausencia del sujeto amado vuelve a la práctica mayormente negativa y el poema cierra con una suerte de definición: "De nada vale el momento precario/ en que gimes de amor entre tus propias manos" (1997: 26). El onanismo es sólo una copia, una suerte de búsqueda por "el placer originario" que, aunque pueda ser alcanzado, no deja de ser una farsa o una mala imitación. El tú amoroso es sólo pensamiento, recuerdo, ni siquiera sombra, "vínculo de fuego" es, a la vez, el que motiva la práctica y el que termina, con su ausencia, por descartarla. Aunque no abundan las descripciones sobre el propio cuerpo, vale la pena mencionar las dos referencias que se hacen. Por un lado, se habla del propio cuerpo "desnudo y sin abrazos" (1997: 26), lo que supone cierta fragilidad y también se dice que este se replica con furia ("la furia del espejo que te copia" (1997:26)) lo que, podemos pensar, implica una falta de aceptación del mismo. Por último, hay una referencia a las manos, dadoras de placer: "mirarse las manos en el vientre, / equívocas palomas/ procurando el placer originario" (1997: 26). La elección de las palomas para realizar la comparación resulta algo particular ya que, si bien, por un lado, hay una similitud entre las manos enlazadas y la figura de la paloma, el ave no deja de ser una imagen con una pesada carga para el catolicismo, ya que oficia como el símbolo del Espíritu Santo. En definitiva, aunque vicio, aunque se rechaza y se busca, la práctica del onanismo llega, al final del poema, debilitada porque el propio cuerpo no puede reponer la ausencia de lo que el sujeto verdaderamente desea: el tú.

Sin embargo, esta visión va a modificarse en los próximos poemas que aborden la temática. Así en "Artes de Onán" de *Tratado de cicatrices* (2006) el posicionamiento será otro. Reaparecen aquí la primera persona y el tú amoroso, destinatario explícito del poema. Desde el mismo título, la carga valorativa es otra: si antes era un vicio, vocablo que, en todas sus definiciones, porta un valor negativo, ahora es un arte, es decir, se asocia con la creación de belleza. En ambos casos se repite la referencia a Onán, lo que sitúa a los textos en la estela de la tradición judeocristiana, dado que se recupera al personaje del Génesis que debe casarse con Tamar, la esposa de su hermano mayor que ha muerto, tal como dictaba la Ley judía. Lo peculiar es que Onán cada vez que tiene relaciones sexuales con Tamar, eyacula sobre la tierra. Esto se debe a que, si tuviera un hijo con ella, este no sería considerado hijo suyo sino de su hermano Er. Ante este accionar, Dios castiga a Onán, provocándole la muerte. A raíz de este personaje, se emplea el término onanismo como sinónimo de masturbación. Por eso, la referencia y el guiño de Parra en su sistema paratextual es evidente para cualquier hablante nativo, más allá de su inscripción o no dentro de la cultura judeocristiana.

Retornando al poema, decíamos que la voz poética se enuncia en primera persona y hay un destinatario claro, el tú amoroso. Así, el poema va a revertir lo que habíamos observado en "El vicio de Onán": ya no son las propias manos las dadoras de placer sino las del tú ("tus manos de aire me acarician el vientre" (2006: 35)). El poema desarrollará un campo semántico extenso respecto a lo volátil e inasible para describir a este tú en ausencia que opera sobre el sujeto poético y lo dota, de manera indirecta, de placer. Así, si las manos eran de aire, los labios serán "de viento" (2006: 35), las "palabras invisibles y los besos sin saliva" (2006: 35), "sus movimientos lentos de fantasma o de sueño" (2006: 35) y su "cuerpo, lejano e inasible" (2006: 35). Aún cuando la ausencia del amado tiene, en algunos versos, asociada una carga negativa ("para que apure bien el dolor de tu ausencia" (2006: 35)), es la capacidad del sujeto poético de imaginarlo y recrearlo por y para ella misma (aunque no sea más que "un remedo de ti") la que sacia sus propias expectativas. El placer se lleva el verso final, con una imagen con un alto impacto visual: "el placer me atraviesa con agujas doradas" (2006: 35).

El siguiente poema, también en *Tratado de cicatrices* (2006), es "Elogio del amor solitario" que viene a completar el ciclo de poemas que abordan la práctica del onanismo. El texto extrema la autosuficiencia del sujeto poético que ya no necesita del otro, ni su presencia ni su imagen, para obtener el placer. El elogio, que se anticipa en el propio paratexto, comienza con una serie de versos

que adquieren casi el carácter de una sentencia: "Nadie te amará más. Ninguna mano/te sostendrá mejor./No habrá otro nombre/más dulce y deleitoso en tus oídos" (2006: 36). El pronombre indefinido "nadie" y el adjetivo "ninguna" enfatizan el carácter sentencioso de los versos iniciales. Recién en el cuarto verso aparecerá el pronombre personal "tú" pero no ya para referirse al amado, sino para hacer referencia al lector a quien se interpela para que visualice las bondades y beneficios de la práctica. El uso reiterado de posesivos enfatiza el carácter solitario del onanismo: "Tú dentro de tu piel, paladeando/ tu lengua, adormeciendo estrellas blandas/de saliva y placer en tu garganta" (2006: 36). Por otro lado, estos versos nos permiten observar cómo el placer se edifica a partir de una imagen con un claro carácter gustativo que prescinde, al igual que la masturbación, de elementos externos para crearse: el gusto que se va tomando de poco, que se paladea, es el de la propia boca. El uso de gerundios, además, es solidario con la idea de que el placer llega de manera progresiva y continua. Luego, otro verso con carácter sentencioso anticipa el fin del poema: "Ni reflejo, ni ausencia, ni abandono" (2006: 36). El poema parece recuperar lo que señalan otras voces, incluso las ideas que circulaban en los poemas anteriores que Parra dedica el tópico, y las niega o anula para, finalmente, cerrar con una suerte de definición: "tú dirigiendo el mundo, simplemente,/en acto de deseo irremediable" (2006: 36). Cabe destacar que aquí se utiliza una imagen muy similar a la que Parra había empleado antes en "El vicio de Onán", en donde se decía sobre el onanismo que "no es más que deseo a borbotones" (1997: 26). Aquí el deseo se describe como "irremediable", lo que acerca, en parte, la visión de los dos poemas. Sin embargo, por todo lo anticipado, podemos ver que el posicionamiento aquí es otro. Se completa así el ciclo de poemas con un sujeto poético que prescinde de otro, a todos los niveles, a la hora de conseguir el propio placer. De esta manera, el autoerotismo es llevado al punto más alto en este poema de Josefa Parra.

Conclusiones

La poesía de Josefa Parra presenta manifestaciones del erotismo en torno a imágenes femeninas, masculinas y también un corpus textual que aborda el onanismo. Estos últimos poemas resultan particularmente innovadores en la poesía de mujeres. Por otro lado, es importante resaltar que hay una diferencia entre las imágenes que se delinean en torno al sujeto de deseo femenino y al

masculino: mientras que las primeras son descriptas desde el aspecto físico, lo que nos permite recrearlas e inscribirlas en una tradición lírica que describe al cuerpo femenino, los hombres se caracterizan desde los efectos que crean en el sujeto poético y no hay rasgos que aludan a su apariencia.

El erotismo encuentra así, en la poesía de Josefa Parra, manifestaciones diversas que nos permiten explorarlo desde perspectivas múltiples. Palabra y cuerpo se unen en la poesía de la jerezana que parece hacer, a lo largo de toda su producción, honor a sus propios versos: "viví más de una vida porque escribí tu cuerpo".

Bibliografía

Fuentes primarias:

Parra Ramos, Josefa (1996): *Elogio a la mala yerba*. Madrid: Visor.

Parra Ramos, Josefa (1997): *Geografía carnal*. Cádiz: Diputación de Cádiz.

Parra Ramos, Josefa (2002): *Alcoba del agua*. Madrid: Quórum.

Parra Ramos, Josefa y Mora Frutos, Pedro (2005): *Caleidoscopio de Venus*. Sevilla: César Sastre.

Parra Ramos, Josefa (2006): *Tratado de cicatrices*. Jerez de la Frontera: Torrejoyanca.

Parra Ramos, Josefa (2007): *La hora azul*. Madrid: Visor.

Parra Ramos, Josefa (2007): *Idolatría*. Colección Siete Mares, nº 8. Diputación Provincial de Cádiz: Cádiz.

Parra Ramos, Josefa (2012): *Cañada de la Loba*. Madrid: Del Centro Editores.

Parra Ramos, Josefa (2013): *Materia combustible*. Sevilla: Ediciones en Huida.

Parra Ramos, Josefa (2014): *Segunda opinión*. Ediciones Frutos del tiempo

Fuentes secundarias:

Agustini, D. (1913): *Los cálices vacíos*. Montevideo: M. Bertani.

Álvarez Valadés, J. (2013): *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque*. Sevilla: Renacimiento.

Bataille, G. (2005): *El erotismo*. Barcelona: Tusquests.

Fuertes, G. (2017): Geografía humana. En: *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Barcelona: Blackie.

González, A. (2011): Geografía humana. En: *Palabra sobre palabra (Obra completa 1956–2001)*. Barcelona: Seix-Barral.

Guzmán, A. (2012): *El jazmín y la noche*. Madrid: Visor.
Luque, Aurora (2007): *Carpe amorem*. Sevilla: Renacimiento.
Luque, Aurora (2008): *La siesta de Epicuro*. Madrid: Visor.
Martínez Pérsico, M. (2018): Del erotismo en poesía. *Infolibre* [en línea]. Disponible online: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/06/29/del_erotismo_poesia_84516_1821.html
Merino Madrid, A. (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*. Tesis doctoral. UNED.
Miguel, L. (2016): *El dedo. Breves apuntes sobre la masturbación femenina*. Capitán Swing.
Moreno, C (2012) (ant): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid: Vitruvio.
Neruda, P.(2007) [1952]: Pequeña América. En: *Los versos el Capitán*. Madrid: Visor.
Neruda, P. (2017) [1924]: Poema XV. En: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona: Seix-Barral. 23.
Rosal, M. (2007): *Carnavalización y poesía (subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*. Córdoba: La manzana poética.
Rossetti, A. (2004): *La ordenación (retrospectiva 1980–2004)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
Vargas Llosa, M. (2001): Sin erotismo no hay gran literatura. *El país* [en línea]. Disponible online. En: https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715_786318.html

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

I luoghi della memoria. Il racconto come possibilità di elaborazione del trauma collettivo nel romanzo *L'ultima sposa di Palmira* di Giuseppe Lupo

Anna Lilla Kéry
Università Cattolica Pázmány Péter
keryannalilla@gmail.com

Abstract

In this study, I reflect on the possible links between the postmodern historical novel and the collective memory in the context of Giuseppe Lupo's novel *L'ultima sposa di Palmira* along the theories of Iser, Ricœur, and Nora. In the novel, the author recalls the 1980 earthquake in Irpinia, but his work does much more than commemorating: through the relationship between reality and magic, present and past, Lupo shows how a destroyed city and its deceased inhabitants can be rescued from oblivion through the power of narrative.

1 Considerazioni preliminari

Quando parliamo della memoria culturale di un popolo (concetto elaborato da Jan Assmann)[1] dobbiamo sempre presumere un lavoro di selezione e manipolazione della storia da parte della politica, come sostiene Gribaudi: "[la memoria culturale] sceglie gli avvenimenti da ricordare, relega nell'oblio quelli

[1] Vid.: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*, Zoltán Hidas (tran.), Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.

che non confermano la raffigurazione politica scelta".[2] Questo metodo spesso ignora la sensibilità delle piccole comunità che nel caso di eventi traumatici può essere facilmente lacerata e può causare nuovi sconvolgimenti. Per combattere tali traumi e instaurare un rapporto sostenibile con l'evento tragico si devono cercare nuove soluzioni: in questo senso, la potenza dell'arte ci può offrire luoghi nuovi e sicuri per le memorie, per conservarle ed elaborarle. Nella mia analisi vorrei presentare il meccanismo di uno di questi luoghi in un romanzo neostorico contemporaneo, *L'ultima sposa di Palmira* di Giuseppe Lupo.

Il titolo di questo articolo fa riferimento a una delle teorie chiave sul tema, legata allo storico Pierre Nora, che nel suo lavoro *Les Lieux de Mémoire*[3] richiama l'attenzione sulla metamorfosi della memoria. Con la creazione della storiografia come scienza predominante per descrivere il passato, la memoria individuale e quella collettiva, in cui è possibile riorganizzare e personalizzare gli eventi dei tempi passati, vengono sempre più emarginate dalla ricostruzione del passato. D'altra parte, questa storia fortemente lineare, a volte didattica offre nuove possibilità per il ricordo: la memoria accoglie i luoghi (*lieux de mémoire*) perché non può avere più un ambiente reale (*milieux de mémoire*). Questi *luoghi della memoria* (concetto definito proprio da Nora negli anni Ottanta) sono molto vari (possono essere delle piazze, degli edifici, dei documenti, dei monumenti, delle feste e delle commemorazioni, ecc.), ma hanno una caratteristica comune: sono punti dove si concentra la memoria. Sono delle testimonianze storiche, possono essere considerati come fonti. Il loro ruolo è duplice: da una parte impediscono di dimenticare determinate situazioni o avvenimenti; dall'altra, fanno allontanare l'individuo da sé creando in lui un senso di colpa costante: deve ricordare sempre qualcosa che non si può più assimilare.[4]

La letteratura è uno dei rari luoghi che ci può offrire qualcosa di più. Quando il romanzo neostorico mette al centro la narrazione personale, l'uso dell'*oral history* e la problematicità del racconto, crea uno spazio in cui può ritornare qualcosa di essenziale per le vie perdute del ricordo. Quando un romanzo sceglie il passato come tema principale si occupa del problema delle storie dimentica-

[2] Gabriella Gribaudi: 'Guerra, catastrofi e memorie del territorio', in: Mariuccia Salvati & Loredana Sciolla (eds.): *L'Italia e le sue regioni*, Roma: Ed. TRECCANI, 2015, http://www.treccani.it/enciclopedia/catastrofi-e-memorie-del-territorio-guerra_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/ [2021.05.20.]

[3] Vid.: Pierre Nora: *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Gallimard, 3 vol.: 1984–1992.

[4] Pierre Nora: 'Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája', Zsolt K. Horváth (tran.), *Aetas 3*, 1999: 142–157, p. 142.

te dall'individuo e della variabilità della verità storica. Anzi, Hayden White, storico e filosofo statunitense, nella sua teoria dell'evento moderno (*modernist event*) afferma che alcuni eventi, soprattutto quelli traumatici non possono essere rappresentati con gli strumenti classici della narrazione, ma solamente attraverso i mezzi del racconto postmoderno.[5]

Sembra che il romanzo sia particolarmente adatto a questo ruolo di consegnare e interpretare eventi di tempi passati, cioè trasmettere memorie pure, traumatiche. Parlare dei traumi, nel nostro caso collettivi, è fondamentale per capire il passato e costruire un futuro migliore. Per la costruzione della (nostra) identità ha un ruolo rilevante l'atto di parlare, l'atto della narrazione, come afferma Paul Ricœur nel suo lavoro sull'identità narrativa.[6] Questa tesi *ricœuriana* viene completata da Pintér Judit Nóra che constata il fatto che nell'elaborazione dei traumi ha una importanza peculiare l'esperienza estetica: il mondo dell'arte può offrire, o almeno indicare, un modo per misurarsi con il trauma.[7]

L'atto della narrazione è tra le questioni principali toccate dall'autore lucano e professore di letteratura contemporanea, Giuseppe Lupo. Nelle sue varie opere ritorna spesso questa necessità narrativa primaria del raccontare la propria storia, come succede nel romanzo autobiografico *Breve storia del mio silenzio* (2019) e anche in quello neostorico-picaresco *Viaggiatori di nuvole* (2013), ma uno dei suoi testi che si occupa in diversi modi del racconto e parla dell'urgenza e della possibilità di raccontare è il romanzo neostorico intitolato *L'ultima sposa di Palmira* (2011).

La storia dell'immaginaria Palmira, una città che viene quasi rasa al suolo durante una scossa di terremoto durata 90 minuti nell'1980 in Campania, è un eccellente esempio del ruolo che il romanzo neostorico può assumere come luogo dinamico della memoria, in cui si può realizzare la degna formazione di un trauma collettivo. Lupo non solo usa gli strumenti raffinati della narrazione postmoderna nell'affrontare una problematica sensibile, ma parla delle tesi sottintese come, per esempio, il rapporto tra realtà e finzione dal punto di vista del lettore, seguendo le idee di Iser sull'atto della creazione della finzione. Lupo ci

[5] Hayden White: 'A történelem terhe', Gábor Berényi, Róbert Braun, Tamás Heil & Éva John (trans.) in: András Kardos, Ottó Hévizi & Mihály Vajda (eds.): *Horror metapsycae*, Budapest: Osiris–Gondolat Kiadó, 1997: 237–250.

[6] Paul Ricœur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, István Bogárdi Szabó, Éva Jeney, Ildikó Lőrinszky, Zoltán Miss, András Vajda (trans.), Eszter Babarczy, Mátyás Domokos, Mihály Szegedy-Maszák (eds.), Budapest: Osiris Kiadó, 1999: 373–412.

[7] Judit Nóra Pintér: *A nem múló jelen: Trauma és nosztalgia*, Budapest: L'Harmattan, 2014: 52–53.

racconta e ci mostra i problemi e le difficoltà che tanti anche oggi conoscono fin troppo bene, visto che disastri naturali come i terremoti sono una costante nella vita degli abitanti del Mediterraneo. Cosa ci dice il testo e come si manifesta l'evento trattato (il terremoto dell'80 in Irpinia)? Nella mia breve analisi vorrei richiamare l'attenzione sui punti più sostanziali dell'opera per dimostrare la mia tesi secondo la quale gli strumenti del romanzo neostorico sono adatti per rappresentare e forse elaborare traumi collettivi, in questo caso scaturiti come conseguenza di un cataclisma.

2 *L'ultima sposa di Palmira* come romanzo neostorico

Se vogliamo dividere il genere del romanzo neostorico in due categorie, possiamo distinguere le opere del realismo magico[8] da quelle che non usano il soprannaturale nel mondo del testo. *L'ultima sposa di Palmira* è uno dei romanzi fortemente legati alla tradizione di Márquez, e i motivi della città fondata dal misterioso Patriarca Maggiore con i suoi numerosi discendenti, i personaggi di Elvira, vedova che aspetta la morte per anni, dei suoi figli, o i vari personaggi arrivati in città dal Sud America richiamano alla mente in modo evidente *Cent'anni di solitudine* e la storia della famiglia Buendía.

Un'altra caratteristica del genere è la forte autoriflessione, che ci riporta al tema centrale di Lupo: il racconto. Ad esempio, il punto di partenza di una delle storie dell'*Atlante immaginario* (una raccolta di brevi articoli di Lupo) è l'urgenza di raccontare. Il breve scritto intitolato *Dopo l'apocalisse si sveglia Omero* è legato in modo stretto al romanzo qui in oggetto dal punto di vista tematico, perché in entrambi si tratta del terremoto dell'Irpinia. Lupo qui registra un fenomeno interessante e allo stesso tempo importante: dopo il disastro tra gli anziani sopravvissuti circolava "un'espressione curiosa e apparentemente fuori contesto: L'importante è che si racconti."[9] Salvato dalla morte, il racconto diventa necessità e dovere, testimonianza della propria salvezza e dovere da compiere. Perché raccontare implica vivere, sopravvivere e ricordare tutto ciò che è il nostro vissuto.

[8] Cfr.: Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris: *Magical realism. Theory, history, community*, Durham, N.C: Duke University Press, 1995.

[9] Giuseppe Lupo: *Atlante immaginario*: *Nomi e luoghi di una geografia fantasma*, Venezia: Marsilio, 2014: 18.

Sopravvivere e ricordare: questa dualità ritorna pure in *L'ultima sposa di Palmira*. La trama del romanzo ruota intorno all'atto del raccontare le storie di Palmira, incentrate sulla morte che si presenta sia nel tempo presente della trama, cioè durante i mesi dopo il sisma tra le rovine della città, sia nelle storie di un passato pieno di segreti e magia, dove i territori della vita e della morte a volte sono separati solamente da una porta. Perché Lupo ha scelto la morte come tematica principale delle storie intradiegetiche? In esse viene percepita la vicinanza della morte: alcuni ritornano dall'oltretomba, altri visitano ancora in vita i Campi della Finisterra, il territorio dell'aldilà nell'universo del romanzo. La presenza e penetrabilità dell'aldilà e l'interessamento verso le storie dei defunti evocano un'altra questione che pure è fortemente legata al genere: la negromanzia, attraverso cui l'autore-narratore evoca "le voci dei morti". Tale evocazione di varie voci ci riporta alla problematica fondamentale dei romanzi neostorici in cui non esiste una storia vera e assoluta, ma tante verità, tante storie reali da cui è costituito il caleidoscopio del passato, così l'essenza di Palmira non si può cogliere altrimenti che nelle storie degli abitanti d'una volta.

Ci troviamo di fronte a una struttura testuale antica (la facciamo derivare da *Le mille e una notte*) in cui una storia incornicia tante altre; ci dobbiamo, quindi, interrogare sull'opportunità che esse vadano lette come una raccolta di novelle, o piuttosto come un'opera omogenea. Sebbene in questo caso siamo a conoscenza del processo produttivo dall'autore, il quale sottolinea il fatto che le storie sono state raccolte e modificate dopo la costruzione della cornice,[10] la coesione del testo è così forte, grazie alla comunanza tematica e simbolica delle storie, che *L'ultima sposa di Palmira* non può essere considerato altro che un corpus integrale.

Mentre il narratore intradiegetico, Mastro Gerusalemme, il falegname che rifiuta di lasciare la sua bottega perché deve finire il mobilio di Rosa Consilio, racconta le sue storie all'antropologa, la Dottoressa Pettalunga, le registra anche in un'altra maniera: alcuni personaggi e simboli vengono intagliati nell'arredamento della sposa. L'anziano falegname, quindi, conserva la memoria della città in due forme: con la forza delle parole e con la sua arte. I mobili con i bassorilievi dei ricordi della catastrofe sono dedicati a Rosa Consilio, ereditaria della storia lunga e misteriosa di Palmira; le storie che contengono in altri modi l'essenza della città, invece, vengono raccontate all'antropologa forestiera, arrivata da Milano, ovverosia da una dimensione così lontana, quella della città, da apparire

[10] Paolo Chirumbolo: 'L'utopia della storia: Conversazione critica con Giuseppe Lupo', *Incontri* 31, 2016: 91–101.

come un mondo del tutto diverso e perfettamente estraneo, come le ricorda il falegname: "«Dottoressa Pettalunga» mi ha risposto mastro Gerusalemme, «voi arrivate da lontano e certe cose vi sfuggono.»"[11]

Il rapporto della nostra protagonista con Palmira è importante anche perché determina il suo avvicinamento verso tutto ciò che percepisce dai racconti di Mastro Gerusalemme. La Dottoressa Pettalunga ha difficoltà a distinguere tra realtà e finzione, la validità delle parole del falegname è sempre problematica per lei, come si evince dal testo:

> A volte mi chiedo se Palmira sia stata davvero abitata dai sogni di Flora Mos, dalle farfalle dei Morgante, dalle trappole di Martino Lindau all'ammiraglio Doria o se non sia stato proprio lui, Vito Gerusalemme, il miglior ebanista della Babillonia, a progettare strade e archi, a inventare la storia di Patriarca Maggiore, i nomi dei rioni e quel particolare desiderio di attendere profezie da un dio che si diverte a mischiare continuamente le carte.[12]

> Da tempo cercava [M.G.] una persona disposta ad ascoltarlo e ha dovuto aspettare il terremoto per sfogare la sua fantasia.[13]

Nell'attitudine dell'antropologa verso le storie, dalle quali viene (ri)costruito il passato di Palmira, è riconoscibile l'idea di Iser sull'atto creativo della finzione. Secondo l'accademico tedesco l'opposizione tra finzione e realtà è una questione già superata; piuttosto, il testo letterario si trova nel triangolo composto da realtà, finzione e immaginario. Si tratta di un fenomeno difficilmente definibile: si realizza quando gli elementi del mondo fittizio si mescolano con gli elementi del mondo reale. Secondo la teoria di Iser, tali elementi nell'opera letteraria non vengono adottati direttamente dal mondo reale, ma, attraverso il passaggio nella dimensione testuale, diventano segni che indicano qualcosa che va al di là di essi. Il processo in cui questi elementi si trasformano è descrivibile in tre atti: la selezione, la combinazione e la rivelazione di sé stessi.[14] In questo modello possiamo considerare Mastro Gerusalemme come l'autore, e

[11] Giuseppe Lupo: *L'ultima sposa di Palmira*, Venezia: Marsilio, 2011, EBOOK, p. 70. (Siccome ho usato la versione ebook del romanzo, in questo caso "p" significherà "posizione" nella nota.)

[12] *Ibid.*: 721.

[13] *Ibid.*: 735.

[14] Wolfgang Iser: 'Fikcióképző aktusok', in: *A fiktív és az imaginárius*, Gábor Tamás Molnár (tran.), Budapest: Osiris, 2001: 21–43.

la Dottoressa Pettalunga come il lettore/destinatario. Il falegname accompagna l'antropologa a vedere i luoghi distrutti della città, ed è nel momento in cui nella sua narrazione ricostruisce questi luoghi che avviene la procedura di selezione di alcuni elementi della realtà e la loro trasposizione nell'ambiente fittizio della storia. Durante questa fase la Dottoressa deve affrontare un importante dilemma: dove finisce la verità e dove iniziano le fantasie di Mastro Gerusalemme? Solo quando riuscirà ad accettare la verità delle storie, potrà assumere il ruolo originalmente dedicato a Rosa Consilio, di custode delle memorie di Palmira. In questo senso le memorie ritrovano il loro degno luogo nella persona dell'antropologa, e in quella, come si scopre alla fine del romanzo, della vera custode della sostanza di Palmira: la figlia della dottoressa.[15]

I cambiamenti nella figura del narratore sollevano alcuni dubbi legati alla validità dei racconti. Come ho menzionato sopra, il narratore extradiegetico (il narratore del primo piano del racconto) si scoprirà essere la figlia della dottoressa, che trae origine da un chicco di grano magico di Palmira (un particolare utile a giustificare il suo profondo attaccamento alla città). È lei che trascrive le memorie della mamma impresse sul mangianastri, quelle storie che la Dottoressa Pettalunga, dopo tanto tempo, ha deciso di registrare affidandosi unicamente alla memoria (siccome Mastro Gerusalemme non ha permesso di usare il mangianastri). Le storie, dunque, passano per tre narratori prima di arrivare al lettore: 1. Mastro Gerusalemme, 2. Dottoressa Pettalunga e alla fine 3. la figlia innominata della dottoressa. Tale processo rende insicuro il destinatario dell'opera e mette in dubbio la verosimiglianza (l'autenticità) ed il valore di verità delle storie, e allo stesso tempo sposta l'attenzione su un'altra materia importante per il romanzo storico: l'oralità.

3 Gli atti della memorizzazione

L'oralità è uno dei luoghi in cui la memoria funziona ancora in modo naturale. Secondo Pierre Nora l'accentuazione dell'oralità nel romanzo storico di oggi può essere considerata come il lutto della letteratura per la perdita della memoria.

Come abbiamo potuto vedere, sono vari i mezzi per conservare le memorie, attraverso atti o strumenti: il mangianastri, il lavoro di intaglio, una persona, che può essere la Dottoressa o sua figlia. Nella problematicità dei narratori ri-

[15] *Idem.*

torna una caratteristica della memoria menzionata da Nora: la magia dei ricordi consiste nel cambiamento naturale che occorre durante la memorizzazione e la trasmissione delle memorie, in cui tutto diventa relativo, perché la memoria si adatta solo a quegli elementi che la fissano.[16]

La formazione di una memoria degna diventa una delle questioni fondamentali dopo un trauma collettivo. Gabriella Gribaudi nel suo studio scrive dettagliatamente di questo nesso problematico. La costruzione delle memorie è fortemente determinata dalla retorica nazionale: quando le esperienze e il vissuto delle persone non coincidono, anzi sono irrimediabilmente dissonanti, con le rappresentazioni retoriche, le memorie si spostano nel territorio del privato e continuano a trasmettersi nei circuiti familiari.[17] Per questo un buon esempio è il *Cretto*, opera d'arte di Alberto Burri che è situato sulle rovine di Gibellina distrutta dal terremoto del Belice nel 1968. Il *Cretto* è nato con l'intenzione di erigere un monumento alla memoria, ma allo stesso tempo impedisce agli abitanti di una volta il riconoscimento della loro città.[18]

La possibilità di ritornare alle rovine delle città distrutte per i sopravvissuti è uno dei modi di combattere i traumi, anche perché come scrive Ligi: "Gli eventi sismici portano il disordine nei luoghi, percepiti anche come 'strutture di sentimento' microcosmi che si caricano dei significati dati da chi li vive e che contribuiscono a dare agli abitanti la loro identità; la perdita di senso di questi luoghi può portare alla psicopatologia." [19] Anche nel romanzo di Lupo si presenta questo nodo: quando la figlia della Dottoressa si reca a Palmira alla ricerca dei luoghi delle storie del falegname, arriva a Palmira Nuova, una città costruita vicino alle rovine di quella vecchia, bella, nuova, moderna e presente sulle carte geografiche. I luoghi dei racconti non sono più rintracciabili, e le memorie dei posti magici e la coesistenza tra vivi e fantasmi sono dimenticate. Troviamo solo un posto in cui sopravvivono i resti della città d'una volta: i racconti registrati dalla ragazza, l'unico luogo sicuro per le memorie.

Nel romanzo è riconoscibile un'altra peculiarità del genere: quando il narratore primario, Mastro Gerusalemme si inserisce nella posizione di mediatore tra passato e presente, riveste un ruolo tipico del romanzo neostorico: il negromante che evoca le voci dei morti e cerca a portare in superficie le storie

[16] Pierre Nora: 'Emlékezet és történelem között…', *op.cit.*: 143.

[17] Gabriella Gribaudi: 'Guerra, catastrofi…', *op.cit.*

[18] *Idem.*

[19] Marzia Marsili: 'Il terremoto come catastrofe naturale: trauma e conseguenze psichiche', *Rivista di Psicologia dell'Emergenza e dell'Assistenza Umanitaria* 15, 2015: 14–50, p.16.

dimenticate.[20] Anche Ferrari richiama l'attenzione su questo fenomeno: Lupo, elencando i nomi dei morti, crea un *libro dei morti* che nello stesso tempo trasforma in un'allegoria di vita salvando gli abitanti di Palmira dall'oblio.[21]

4 La simbologia dei luoghi: Palmira come città mitica e (ir)reale,

Nell'ambito della storia i luoghi principali diventano tanto relativi quanto i racconti del falegname o quanto le memorie nel pensiero di Iser. Arriviamo in città con la Dottoressa, e attraverso il suo punto di vista riceviamo le prime impressioni: troviamo solo rovine e cumuli, devastazione e morte. Da qui inizia la ricostruzione dei posti d'una volta attraverso le storie che vengono raccontate. Allo stesso tempo dobbiamo affrontare il fatto che la Palmira reale è ormai irriconoscibile, tutto ciò che sappiamo di essa sono frammenti del passato visti attraverso le memorie. Ma è mai esistita una Palmira reale? Il fatto che la città non esista sulle carte geografiche anche nell'universo del romanzo genera dubbi fin dal principio sia nella protagonista che nel lettore: "E se fosse per scaramanzia che Palmira è assente dalle carte geografiche?",[22] "E mi ha lanciato una domanda: «Siamo o non siamo fuori dalle carte geografiche?»"[23] Entrare nelle carte è importante anche perché ciò significherebbe che il paese ha una sua validità nel tempo e nello spazio, fa parte della realtà del mondo, rappresenta un tipo d'incarnazione dallo strato dell'immaginato. È quasi un "desiderio" forte della città stessa, nelle parole della Dottoressa infatti: "[…] questo paese che ha solo un desiderio: vedere il proprio nome sulle mappe, entrare nella geografia del tempo e nella sua monotona ripetitività."[24]

Ma per raggiungere questo grande scopo ("Finalmente siamo comparsi anche noi sulle carte geografiche…"[25]) si deve scegliere tra verità e immaginario, e nella Palmira Nuova non rimane spazio per il soprannaturale: "Nessuno ha più

[20] Giuliana Benvenuti: *Il romanzo neostorico italiano*: *Storia, memoria, narrazione*, Roma: Carocci Editore, 2012: 7.

[21] Anna Ferrari: '«Se state cercando meraviglie questo è il luogo adatto …» Per una mitologia del reale: Strategie onomastico-narrative in un romanzo di Giuseppe Lupo', *il Nome del testo* 14, 2012: 201–211, p. 209.

[22] Giuseppe Lupo: *L'ultima sposa di Palmira…*, *op.cit.* 882.

[23] *Ibid.*: 1411.

[24] *Ibid.*: 1409.

[25] *Ibid.*: 1843.

in mente i nomi degli antichi quartieri o la posizione della Finisterra, nessuno sa di appartenere al ceppo dei Maggiore o che fine ha fatto Rosa Consilio dopo la fuga."[26] La scomparsa delle tracce di Palmira ci riporta al problema costante dei sopravvissuti a un cataclisma: come si può combattere il trauma? Ritornando alle rovine oppure ricostruendo il paese? O, ancora, creando una vita e una città nuova?

L'importanza dei luoghi appare anche nel modo della narrazione: il principio organizzativo delle storie è l'atto del racconto, vale a dire che i racconti di Mastro Gerusalemme affiorano dal legame coi luoghi visitati. Cioè la continuità del racconto si lega all'azione del narrare e dell'intagliare, questo è il filo conduttore che collega le novelle altrimenti separate. In tale logica organizzativa del materiale testuale è riconoscibile il meccanismo del racconto orale: la ricostruzione del racconto si sviluppa attraverso la memorizzazione e l'associazione delle idee.

Il nome stesso della città ha una forte valenza simbolica; esso ci rimanda subito all'antica Palmyra siriana, luogo magico dell'Oriente, e l'autore non manca di giocare su questa dualità. Anche Anna Ferrari, in suo studio, sottolinea inoltre come, oltre al riferimento alla città siriana, tale suggestione onomastica rimandi anche a *Le città invisibili* di Calvino, in cui, com'è noto, tutte le città portano nomi di donna. Ferrari definisce poi Palmira un "non-luogo", accostandola ai luoghi di Márquez, Rulfo e Faulkner, e una geografia "favolosa" simile all'*Utopia* di Tommaso Moro: "Una città al dunque, divenuta invisibile, che agonizza accanto a una geografia reale […] e che integra la personalissima mappa che l'autore ha disegnato, quella della sua favolosa geografia del Sud, già composta da Celenne e Agropinto, le città immaginarie dell'Appennino lucano, poco distanti da Palmira, nelle quali si svolgono le avventure dei due precedenti romanzi di Lupo."[27]

Ferrari evidenzia anche il fatto che Lupo, usando il nome di Palmira, sfrutta "il toponimo inventato in funzione narrativa al fine di raggiungere l'effetto contrario a quell'effet de réel, pure collegato al concetto di ancoraggio referenziale, e ottenere, invece, mediante l'inserimento di nomi fittivi in un contesto *reale* (quello della Basilicata), un effetto di *ir-reale*."[28] Secondo Ferrari, Palmira nella sua non univocità assumerà un valore proprio creando una doppiezza che rende continuamente insicura la Dottoressa, che si chiede se si trovi davvero

[26] *Ibid.*: 1848.

[27] Anna Ferrari: '«Se state cercando meraviglie questo è il luogo adatto …»…', *op.cit.*: 202–203.

[28] *Ibid.*: 204–205.

in Basilicata o piuttosto nella città magica d'Oriente: "Ch'io sia finita davvero in quella Palmira di cammelli e beduini dove regnavano Melchiorre re magio e la regina Zenobia?"[29]

Palmira, oltre alla somiglianza con le città fittizie della letteratura mondiale e oltre alla funzione di non-luogo e luogo interiore proprio dell'autore, ha un'altra caratteristica importante. La possiamo considerare anche come un inter-luogo, confine tra la vita e la morte, due universi distinti ma permeabili. In questo motivo sono riconoscibili le tradizioni del Sud, in cui la religiosità si mescola con la scaramanzia e la convivenza di vivi e morti appare del tutto naturale. Le porte in cui si realizza il trapasso all'aldilà (al Campo della Finisterra) hanno un rilievo particolare e ritornano in varie storie, come ad esempio la Porta di Pasqua. Lupo gioca liberamente con i modi in cui i morti e i vivi attraversano questo sottile limite: in treno, in nave, sul carro o a piedi. Questa semplicità gentile della rappresentazione in cui è riconoscibile l'approccio popolare all'oltretomba influisce indirettamente sull'atteggiamento del lettore verso gli avvenimenti nel presente del romanzo: la possibilità di un mondo tra i due mondi, dove poter incontrare i propri cari defunti, assume i contorni di una velata promessa di conforto che può aiutare a sopportare il dolore della tragedia e a superare il trauma personale e collettivo.

5 Conclusioni

La particolarità di *L'ultima sposa di Palmira* sta nel fatto che non usa il terremoto solo come cornice o come una scenografia sullo sfondo delle storie che rappresentano la magia e il folklore del Sud – benché questa lettura sia di per sé già sufficiente –, ma il romanzo ci parla anche dei problemi legati al sisma e ai lavori di ricostruzione, della loro complessità pratica e teorica, mentre riflette sui rapporti complessi tra luogo e memoria, ricordo e oblio, realtà e finzione. Come segnala anche Ferrari: attraverso i racconti di Mastro Gerusalemme Palmira diviene "una città *meravigliosamente (ir)reale*, epifania di uno spazio interiore che prende coscienza di sé".[30] Attraverso la costruzione

[29] Giuseppe Lupo: *L'ultima sposa di Palmira… op.cit.*: 1440.

[30] Anna Ferrari: '«Se state cercando meraviglie questo è il luogo adatto …»…', *op.cit.*: 210.

di questa Palmira magica che si situa al limite tra reale e fantastico, mondiale e magico forse possiamo fare un passo in avanti per capire il funzionamento della memoria collettiva e le questioni legate alla sua conservazione e ad una sua adeguata rappresentazione. Mentre Lupo ci permette di girare tra i luoghi esistenti e immaginari di Palmira, non possiamo fare a meno di porci costantemente una domanda: come si può sopravvivere un trauma così? Raccontandolo.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Lettere dall'Ungheria di Tommaso Daineri a Ercole I d'Este (1501–1503)[1]

Elena Ferrazzi
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
elena.ferrazzi01@icatt.it

Abstract

This paper aims to present the letters sent by Tommaso Daineri to Ercole I d'Este from Hungary in the period between 1501 and 1503. Daineri was in Hungary as the secretary of Pietro Isvalies, the papal legate who had been sent to Hungary in order to negotiate with king Wladislas II regarding the organization of a crusade against the Ottomans. An anti-Turkish league between the Holy See, Venice and Hungary was actually signed in May 1501 and lasted until the spring of 1503. The letters give updates on the development of the expedition, inform about the most important events of those years and provide descriptions about the geography or about the Hungarian traditions. The essay highlights some meaningful aspects of the letters at the content and linguistic level, after referring briefly to the biography of Daineri and his stay in Hungary.

[1]Il presente intervento nasce dalle ricerche svolte per la mia tesi di laurea magistrale dal titolo *Le lettere di Tommaso Daineri dall'Ungheria (1501–1503). Edizione critica e commento*, rel. Prof.ssa Simona Brambilla, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2020–2021.

1 Il *corpus*, il mittente e il contesto

L'interesse verso le lettere di Tommaso Daineri si inserisce nel panorama di ricerche volte allo studio di materiali di ambito ungherese conservati in Italia.[2] Il materiale da me esaminato si conserva presso l'Archivio di Stato di Modena, con segnatura ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, ed è digitalizzato nella banca dati *Vestigia*.[3] Consiste in ventisette lettere di mano di Tommaso Daineri, ventisei in volgare e una in latino, inviate dall'Ungheria tra il 1501 e il 1503 a Ercole I d'Este, in prevalenza, o a suoi funzionari.[4] Quattro di queste lettere sono state in parte pubblicate da Cesare Foucard in occasione del Congresso Geografico Internazionale a Venezia nel 1881.[5]

Apprendiamo dal carteggio che Daineri si trovava in Ungheria come segretario al seguito di Pietro Isvalies,[6] il legato pontificio che era stato incaricato

[2] A partire dal 2010, in particolare, l'intento di ricostruire la storia d'Ungheria tra i secoli XIV e XVI, attraverso un'approfondita ricerca documentaria negli archivi e nelle biblioteche italiane, è stato alla base del progetto *Vestigia*, ovvero *Documenti con riferimenti ungheresi del periodo 1300–1550, nelle biblioteche e negli archivi pubblici di Modena e Milano* (Progetto di ricerca del Fondo Nazionale delle Ricerche dell'Ungheria OTKA, n. 81430) a cura del Prof. György Domokos. Una sintetica presentazione del progetto è in *Quaderni Estensi* 4, 2012: 393–394, consultabile all'indirizzo http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE4/36_QE4_notizie_domokos.pdf. Cfr. anche P. Cremonini: 'Note sulle testimonianze dell'Archivio di Stato di Modena con riferimento alle relazioni Stato estense–Regno d'Ungheria', *RSU. Rivista di Studi Ungheresi* 16, 2017: 105–154 (l'intera rivista è consultabile all'indirizzo epa.oszk.hu/02000/02025/00033/pdf/EPA02025_RSU_16_2017.pdf).

[3] Consultabile all'indirizzo http://vestigia.hu. Ho esaminato il materiale attraverso le fotoriproduzioni presenti nella banca dati.

[4] Le lettere datate 1501.12.02 (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 11) e 1502.03.18 (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 16) sono indirizzate a Tebaldo Tebaldi, segretario e cancelliere del duca, mentre quella del 1502.02.27 (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 15) al consigliere Giovan Luca Castellini.

[5] C. Foucard (ed.): 'Lettere di Tommaso Dainero ad Ercole Duca di Ferrara 1501–2', in: *Modenai és velenczei követek jelentései Magyarország földrajzi és culturai allapotáról a XV. és XVI. században* [*Relazioni di ambasciatori modenesi e veneziani sulle condizioni geografiche e culturali dell'Ungheria nei secoli XV e XVI*], Budapest: Athenaeum, 1881: 5–25.

[6] Egli nacque a Messina intorno alla metà del 1400 da una famiglia di origini spagnole. Tra gli incarichi più significativi, rivestì la carica di protonotaro apostolico e vicecancelliere e, dall'agosto 1496 al novembre 1500, fu governatore di Roma. Venne nominato arcivescovo di Reggio Calabria e il 28 settembre del 1500 fu creato cardinale da Alessandro VI. Risiedette in Ungheria tra il 1501 e il 1503 con il compito di sollecitare il sovrano ungherese a impegnarsi nella lotta contro gli Ottomani. Il 21 giugno 1503 fu nominato amministratore della diocesi di

da papa Alessandro VI di svolgere una missione diplomatica in Ungheria per sollecitare re Vladislao II alla difesa della cristianità. In quegli anni, infatti, era vivo il desiderio di organizzare una crociata in Europa, per tentare di frenare l'avanzata dei Turchi.[7] Era soprattutto Venezia a cercare l'appoggio dei sovrani europei per organizzare un'azione congiunta contro l'impero ottomano. Nel 1499 il sultano Bayezid aveva riacceso le ostilità con la Serenissima, che si sentiva, dunque, sempre più minacciata.[8] Il 13 maggio 1501 venne così siglata a Buda una lega antiturca che vedeva, però, come contraenti solo Venezia, Santa Sede e Ungheria.

Proprio nel giorno della sigla della lega viene scritta la prima lettera di Tommaso Daineri inclusa nel *corpus* che qui si presenta. L'ultima lettera è invece del 23 luglio 1503, quando ormai era stata siglata una tregua con il nemico. Le lettere aggiornano periodicamente Ercole I sugli eventi più significativi accaduti nel Regno d'Ungheria, con particolare interesse verso l'organizzazione della spedizione contro i Turchi e l'operato di Isvalies; offrono, inoltre, colorite immagini della quotidianità e delle abitudini del popolo magiaro attraverso gli occhi di uno straniero.

Veszprém. Nel 1507 ricevette l'incarico di protettore di Polonia, Ungheria e Boemia e continuò anche in seguito a svolgere missioni diplomatiche. Nel 1510 divenne amministratore della diocesi di Messina. Prese parte ad alcune spedizioni militari promosse da Giulio II. Morì il 22 settembre del 1511, probabilmente a Cesena (cfr. F. Crucitti: 'Isvalies, Pietro', in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXII, Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 2004: 679–683; G. Nemes: 'Pietro Isvalies bíboros Veszprémi püspök [Pietro Isvalies cardinale e vescovo di Veszprém]', in: B. Karlinszky & T. L. Varga (eds.): *Folyamatosság és Változás. Egyházszervezet és hitélet a Veszprémi püspökség területén. A 16–17. Században* [*Il sistema ecclesiastico e la vita religiosa nel territorio del vescovado di Veszprém, nei secoli XVI–XVII*] (A Veszprémi Érseki Hittudományi Főiskolán 2017. Augusztus 30–31-én rendezett konferencia előadásai [Relazioni della conferenza organizzata il 30–31 agosto 2017 presso l'Accademia Arcivescovile delle Scienze Religiose di Veszprém]), Veszprém, 2018: 9–46).

[7] Altri legati pontifici avevano ricevuto l'incarico di compiere la stessa missione presso le corti di altri sovrani europei: il cardinale Juan Vera nella zona occidentale (Francia, Spagna, Portogallo, Inghilterra) e il cardinale Raymond Pérault in Germania e nei territori del Nord (cfr. L. Barone von Pastor: *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, nuova versione italiana di Mons. Prof. A. Mercati, III, Roma: Desclée & C[i]. editori pontifici, 1958: 539; K. M. Setton: *The Papacy and the Levant (1402–1571)*, II, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1978: 531–532).

[8] K. Fleet: 'Ottoman Expansion in the Mediterranean', in: S. N. Faroqhi & K. Fleet (eds.): *The Cambridge History of Turkey*, II, Cambridge: Cambridge University Press, 2013: 141–172, pp. 149–152.

Prima di presentare il contenuto delle lettere, si fornisce qualche informazione biografica su Tommaso Daineri.[9] Egli nacque a Modena in data ignota e studiò a Padova e a Ferrara, dove divenne dottore in Arti e Medicina il 12 giugno 1490. Nella Biblioteca estense di Modena si conserva l'unico esemplare oggi superstite di una sua breve operetta a stampa, di un solo foglio e di contenuto astrologico, intitolata *Coniunctiones et oppositiones luminarium anni Christi 1496. Calculate ad meridianum inclitae civitati mutine per clarissimum artium et medicine doc. d. magistrum Thomam Dainerium mutinensem.*[10]

Non è chiaro quale specifico tipo di rapporto legasse Daineri a Ercole I d'Este, ma egli deve essere stato in qualche modo, nel tempo precedente alla sua permanenza in Ungheria, al servizio del duca, che gli doveva aver chiesto di informarlo sui fatti d'Ungheria mentre risiedeva in quel territorio.[11]

Grazie alla pubblicazione della lettera datata 1501.02.25 da parte di Cesare Foucard,[12] oggi non più reperibile, sappiamo che Daineri era giunto a Buda il 28 gennaio.[13] Anche se la corrispondenza si arresta in data 1503.07.23, supponendo che Daineri abbia fatto ritorno in Italia con Isvalies, possiamo ipotizzare che egli sia tornato in patria nel settembre–ottobre di quell'anno.[14] Le ultime notizie sulla sua esistenza risalgono al 12 novembre 1505, data dell'ultima lettera di sua mano oggi nota.[15]

[9] Cfr. G. Corsi: 'Daineri, Tommaso', in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXXI, Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1985: 695–696.

[10] Modena, Biblioteca Estense, Alpha.C.4.25(1), ISTC No. id00000600.

[11] In una delle due lettere di Ercole I d'Este a Daineri oggi reperibili, il duca lo esorta a continuare a scrivere con queste parole: "rengratiamo de tuto il scrivere vostro perché veramente, sì come le lettere vostre contengono boni advisi et sono bene ordinate, cussì le legemo voluntieri, et legendole ne recevemo singulare piacere et delectione; et exhortamovi a continuare in scriverni domente che stareti in quelle regione, perché non poreste fare cosa che più ne fusse grata" (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 1, 1501.09.15).

[12] C. Foucard (ed.): 'Lettere di Tommaso Dainero…', *op.cit.*: 7–8.

[13] Nella lettera si può leggere anche un resoconto del tragitto seguito durante il viaggio verso l'Ungheria.

[14] Da una lettera datata 1503.09.08 (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/29) di Taddeo Lardi, governatore della diocesi di Eger (Agria), sappiamo che Isvalies era presente al battesimo della figlia di Vladislao II e Anna di Foix–Candale (avvenuto a Buda il 15 agosto 1503). Nella stessa lettera Lardi riferisce, però, che probabilmente Isvalies era ormai partito da Buda e che si era diretto a Veszprém, diocesi della quale era stato nominato amministratore, e che da lì sarebbe andato a Roma passando per Ferrara. Daineri, presumibilmente, intraprese il viaggio insieme a lui.

[15] ASMo, ASE, Cancelleria ducale, Particolari, b. 453.

2 Il contenuto delle lettere

Dopo aver dato informazioni, con la lettera del 13 maggio, circa la sigla della lega, nella lettera dell'8 agosto 1501 Daineri dà invece notizia dei festeggiamenti che si tennero a Buda per celebrare l'evento. Racconta in particolare che sul sagrato della chiesa di San Mattia era stato inscenato uno spettacolo in cui la rappresentazione di una moschea, con al suo interno la cassa sepolcrale di Maometto circondata da un gruppo di Turchi, veniva incendiata. Comunica inoltre che

> il residuo aut*em* ch*e* restò, ch*e* no*n* puote brusiare, fu da gra*n* multitudine de Ungari circu*m*stanti, ch*e* stavano a vedere, assalita come da cani arabiati; et chi li bateva cu*m* legni, chi li gietava pietre, chi cu*m* mane, chi cu*m* denti li straciava, tal ch*e* de la moschea, archa[16] *et* Turchi no*n* li restò peccio de la quantità de uno palmo. Era cossa *in*credibile *et* de gra*n* piacere vedere cu*m* qua*n*to impeto irruevane i*n* quelli, quasi come facessene una lor gra*n* ve*n*decta.[17]

E riferisce in seguito che

> era *con*giegnata i*n* megio del piazale una fontana molto pulita,[18] ch*e* tuto il giorno e la nocte sequente gietò uno optimo vino. Dio volesse ch*e* a la capsa[19] del Iubileo fusse stata la frequentia de le p*er*sone ch*e* era a quello vino, qual cu*m* pinte, qual cu*m* pignate, chi cu*m* lo p*ropri*o capello et chi cu*m* la bocha ap*er*ta, beato ch*e* ne poteva haver meglior parte! No*n* se vedeva se no*n* spingere, urtarse *et* gietarse p*er* adosso bochali e pentule: no*n* fu mai la magior festa. Molti ebrii stravachati lì dormevano a cercha[20] i*n* similitudine de

[16] 'sarcofago' (cfr. S. Battaglia: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino: Unione Tipografico–Editrice Torinese, 1981, d'ora in poi *GDLI*: s.v. *arca*, §2).

[17] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 4, 1501.08.08. Qui e nelle citazioni successive dalle lettere di Daineri, si trascrive rispettando le abitudini grafiche dello scrivente, anche per quanto riguarda le grafie dotte o latineggianti. Si regolarizza tuttavia l'alternanza *u*/*v* e si inseriscono punteggiatura e segni diacritici. Si sciolgono le abbreviazioni in corsivo e si indicano le cancellazioni dello scrivente con i segni >< .

[18] 'ben fatta' (cfr. S. Battaglia: *GDLI*, *op.cit.*: s.v. *pulito*, §11).

[19] 'cassa', latinismo da *capsa*.

[20] 'in cerchia'.

> q*ue*lli custudi del monumento de Christo, multi presi p*er* mane e pedi erane portati a le case lor: è cossa stupenda il piacere se detono tuto q*ue*llo giorno. Agiungeva a le lor rixe ch*e* da le fenestre nostre tutavia q*uando* li era mai magior calcha erane gietati giù caponi, papari et pizoni, dove li *con*curreva tanti a pigliarli ch*e* erane discerpti i*n* cente p*ar*te; uno no*n* se ne haveva i*n*tegro.[21]

Questi stralci si rivelano significativi per mostrare un aspetto caratterizzante della corrispondenza di Daineri: la sua indole descrittiva e la sua propensione a narrare a Ercole I tutto ciò che più lo sorprende e lo incuriosisce.

Da questo momento in poi, il carteggio informa periodicamente Ercole I degli sviluppi concernenti la spedizione contro i Turchi, dando, in particolare, notizie riguardanti il ruolo di Isvalies e le azioni intraprese dai quattro capitani posti a capo delle armate. In occasione della dieta svoltasi a Tolna nell'agosto 1501, infatti, il re aveva affermato di non voler scendere personalmente in campo contro l'impero ottomano e aveva scelto, invece, di suddividere le forze del regno, affidandole a diversi capitani. I prescelti furono Giovanni Corvino,[22] bano di Croazia, il conte palatino Vingárti Geréb Péter,[23] Józsa Somi,[24] *ispán* del comitato di Temes, e il voivoda di Transilvania Péter Szentgyörgyi.[25] Le lettere di Daineri si rivelano particolarmente significative per quanto riguarda gli esiti della spedizione in Bosnia, dal momento che le fonti in merito non sono numerose.[26]

Il filo conduttore del carteggio è, dunque, la spedizione contro i Turchi, ma all'interno delle lettere si possono riscontrare anche altre tematiche. Daineri dedica innanzitutto ampio spazio alla descrizione del territorio ungherese e dei paesi limitrofi, per facilitare la comprensione degli eventi da parte di Ercole

[21] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 4, 1501.08.08.

[22] A. Berzeviczy: 'Hunyadi, Giovanni detto Corvino', in: *Enciclopedia Italiana*, XVIII, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1933: 607.

[23] N. C. Tóth, R. Horváth, T. Neumann & T. Pálosfalvi: *Magyarország világi archontológiája 1458–1526* [*Arcontologia laica d'Ungheria 1458–1526*], I, Budapest: MTA Bölcsészett udományi Kutatóközpont Történett udományi Intézet, 2017: 81.

[24] *Ibid.*: 124.

[25] *Ibid.*: 88.

[26] Un dettagliato resoconto della spedizione contro i Turchi in questi anni si può leggere in T. Pálosfalvi: *From Nicopolis to Mohács. A History of Ottoman–Hungarian Warfare. 1389–1526*, Leiden–Boston: Brill, 2018: 298–323. In questo studio le lettere di Daineri sono spesso citate come fonte, talvolta unica.

I. Con questo obiettivo, allega perciò a una lettera anche una carta geografica dell'area realizzata di suo pugno.[27] Informa inoltre Ercole I degli sviluppi relativi agli sforzi per risolvere il delicato problema della separazione della chiesa boema dalla chiesa cattolica: Vladislao nutriva infatti fiducia nel fattto che Isvalies riuscisse a trovare un accordo con i Boemi per reintegrarli nella comunità cattolica.[28] Da inizio '400, infatti, in Boemia si erano sviluppati atteggiamenti di protesta verso la chiesa cattolica, i quali, confluiti nel cosidetto 'movimento ussita', avevano determinato la diffusione di pratiche dottrinali non conformi alle tradizioni cattoliche e la rivendicazione da parte della chiesa boema di autonomia dalla chiesa romana.[29]

Daineri tiene poi aggiornato Ercole I sulle vicissitudini relative al matrimonio di Vladislao con Anna di Foix-Candale e a questo proposito molto interessante si rivela la descrizione dell'arrivo della regina in Albareale (Székesfehérvár) e delle relative cerimonie per l'incoronazione: egli descrive infatti, con dovizia di particolari, l'ingresso della regina nella città, la comitiva che l'accompagna, l'incontro tra gli sposi, i festeggiamenti e la disposizione degli invitati attorno al tavolo durante il banchetto.[30] Daineri tende spesso, infatti, a illustrare a Ercole I le abitudini straniere che lo colpiscono, mettendone in risalto le differenze rispetto alle consuetudini italiane. Si stupisce, per esempio, di come sono organizzate le truppe[31] e della scarsa attenzione che il sovrano ungherese sembra dedicare alla raccolta di notizie di prima mano e aggiornate. Quest'ultimo fatto, con tutta evidenza, deve averlo molto colpito, specie se considerato in rapporto alla prassi coeva dei signori italiani e delle relative cancellerie: Daineri, infatti, racconta a Ercole I di aver appreso alcune informazioni prima che il sovrano ne fosse stato avvisato da suoi corrispondenti:

> cavalcando heri l'altro Monsignor mio Reverendissimo a la maiestate del re, l'ò inteso[32] lì come per vulgar fama, ma littere non haveva anchora havuta questa maiestate, che parereve grande cossa

[27] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio Ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 24, 1502.10.07.

[28] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio Ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 8, 1501.11.05.

[29] Per un'analisi approfondita degli avvenimenti cfr. H. Kaminsky: *A History of the Hussite Revolution*, Berkely: University of California Press, 1967; F. Gui & D. De Angelis: *Boemia e Moravia nel cuore dell'Europa*, Roma: Bulzoni, 2009: 173ss; L. Vogel: 'Utraquismo e riferimento alla chiesa antica nella riforma boema', *Paideia* 75, 2020: 675–696.

[30] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio Ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 23, 1502.09.29.

[31] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio Ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 6, 1501.10.22.

[32] Daineri deve aver, dunque, accompagnato Isvalies dal sovrano.

> tra ' Signori italiani, ma qua non hè maraviglia, perché la maiestate prefata non ha più specialmente le nove se non come ha li altri, se non può in processo de tempo. Il che gielo impropera assai il patrone mio, ma in queste cosse dove lhori gie[33] hanno già facto il callo è una difficil cossa a removerli.[34]

Altro elemento di stupore è dato dal constatare che la convalescenza viene gestita con molto meno riguardo rispetto a quanto accade in Italia. Egli riferisce, infatti, che re Vladislao, nonostante soffrisse in quei giorni di febbre terzana,[35] aveva accolto la futura regina Anna di Foix–Candale in Albareale (Székesfehérvár) e aveva partecipato alla cerimonia d'incoronazione. Pare piuttosto naturale che questo avvenimento abbia suscitato interesse da parte di Daineri data la sua formazione di medico; egli commenta infatti così l'episodio: "No*n* se fa" in Ungheria "quella custodia ne le egritudine come i*n* Italia", dove non ci sarebbe stato "citadino p*ri*vato [...] ch*e* no*n* havesse differito la cossa o no*n* andatoli i*n*contra stante la febre et*iam* i*n* die *qui*etis, ma qui no*n* se li può p*er*suadere tal cosse".[36]

Egli si stupisce, poi, nel constatare la violenza del trattamento riservato ai prigionieri turchi, contro i quali gli Ungheresi incrudeliscono senza pietà:

> conduserno et*iam* li prefati capitanei una grande quantitate de Turchi ligati a questa regia ma*iesta*te de quelli ch*e* parsono ad epsi più nobili de tuti li p*re*soni lori, deli quali una parte heri ne fece decapitare, l'altra parte li tenne presoni p*er* dare a lo incontro de' Hungari q*uan*do fusserne facti captivi da' Turchi. Grande spectaculo deterno quelli a tuto il populo prima de la *con*stancia lor qual andavano a l'ultimo supplicio, it*em* doppo ch*e* furne d*e*capitati e gietati p*er* li campi a li ucelli *et* cani. Del populo lì *con*cur*r*eva, presertim puti, quali facevano uno giocho del facto loro: chi se gietava quelli capi l'uno dreto l'altro, chi ne pigliava uno p*er* li pedi *et* strassinavali dreto, ch*i* ne faceva uno distratio *et* chi uno altro; insu*m*ma sono edocti se no*n* da altri da le matre p*ropri*e de

[33] Pronome in caso dativo: 'fatto il callo a queste cose'.

[34] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 8, 1501.11.05.

[35] 'febbre (di natura per lo più malarica) il cui accesso si verifica ogni terzo giorno (contando come primo il giorno dell'accesso precedente, perciò a giorni alternati)' (cfr. S. Battaglia: *GDLI*, *op.cit.*: s.v. *terzana*[1], §9.1).

[36] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 8, 1501.11.05.

> p*er*sequitare Turchi *et* i*n*crudelirli *et* i*n*carnarli[37] i*n* epsi, come tra nui se costuma i*n*carnare uno cane over uno falcone >*con*< tra le fere.[38]

L'interesse verso abitudini e cultura straniera si manifesta anche in un'accurata descrizione dei costumi dei tartari.[39]

Ad attrarre l'attenzione di Daineri erano, però, anche oggetti di lusso e strumenti a lui sconosciuti. Significativa a questo riguardo è la lettera dell'8 agosto 1501,[40] nella quale descrive alcuni oggretti che il sovrano ungherese aveva mandato in dono a Isvalies: un astrolabio, un orologio e uno "spolverino da hore", ovvero una clessidra.[41] Egli presenta a Ercole I questi strumenti in modo molto dettagliato, mostrando di avere buone conoscenze di astrologia. Anche la composizione del trattato di astrologia conservato presso la Biblioteca estense di Modena[42] doveva dunque corrispondere a una sua passione verso questo tema. Occorre del resto considerare che nelle università del '400, e a Ferrara in particolar modo, l'astrologia era una disciplina ritenuta di grande importanza e fondamentale per chi svolgesse la professione di medico.[43] Ercole I d'Este, grande amante dell'astrologia, accolse di buon grado la descrizione fornita da Daineri e anzi gli chiese di procurargli strumenti simili.[44] Il duca si mostrò interessato, inoltre, alla possibilità di acquistare per suo tramite pellicce[45] e

[37] 'abituarsi ad afferrarli come si afferra la selvaggina' (cfr. S. Battaglia: *GDLI*, *op.cit.*: s.v. *incarnare*, §13.1).

[38] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 11, 1501.12.02.

[39] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio Ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 14, 1502.01.15.

[40] ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 4.

[41] Cfr. S. Battaglia: *GDLI*, *op.cit.*: s.v. *spolverino*^{2}, §6.

[42] Cfr. n. 10.

[43] Per lo *status* dell'astrologia a Ferrara nel Quattrocento cfr. G. F. Vescovini: 'L'astrologia all'università di Ferrara nel Quattrocento', in: P. Castelli (ed.): *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, Venezia: Marsilio, 1991: 293–306.

[44] Nella lettera datata 1501.09.15 (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 1), egli ringrazia Daineri per l'accuratezza con cui ha illustrato gli strumenti, tanto che gli è "parso de havere in mano dicte instrumente et examinarli". Gli raccomanda poi di procuragli un astrolabio e un orologio uguali a quelli da lui menzionati, possibilmente in argento o altrimenti in ottone, e la clessidra.

[45] Nella lettera inviata in data 1501.09.15 (ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b. 3/24, 1) Ercole I d'Este fa questa raccomandazione: "Se ve accaderà andare in Moscovia, dove sono pelle da fare fodre excellente, vi exhortamo a comprarne qualche bona quantità de zebelini che siano belli, secundo che podriti, perché li zebelini sono quelli che sono

Daineri gli assicurò che, se ne avesse avuto l'occasione, avrebbe provveduto a esaudire questa sua richiesta.

3 La lingua

La lingua delle lettere si uniforma alla lingua cancelleresca settentrionale e manifesta, perciò, mescolanza tra latino e *koinè* settentrionale, con un'estesa aderenza al toscano da una parte e un diffuso mantenimento di tratti locali e generalmente settentrionali dall'altra.

Si riscontrano, quindi, le caratteristiche messe in luce da Massimo Palermo[46] per testi ascrivibili all'ambito cancelleresco e individuate da Maurizio Vitale nei suoi studi sulla cancelleria milanese.[47]

L'influsso del latino è intenso e visibile nelle formule di *salutatio*, *datatio* e *subscriptio*, oltre che in preposizioni e congiunzioni (*cum*, *et*, che alterna con *e*) e nelle consuete formule della scrittura cancelleresca e notarile, quali per esempio *non solum*, *etiam*, *item*, *tamen* ecc. Occasionalmente sono inserite, inoltre, intere frasi in latino e appare evidente l'ibridismo prodotto dall'influsso del latino a livello grafico. Si rileva poi una generale tendenza di adeguamento alla *koinè* settentrionale attraverso la spinta data dal toscano, che si configurava uno strumento unificante per garantire la realizzazione di una lingua cancelleresca in cui i tratti marcatamente locali fossero evitati.[48] I tratti evolutivi del toscano, come accade generalmente nelle produzioni cancelleresche, non vengono invece accolti. Dunque nelle lettere si riscontrano, per esempio, la

più degni pelle e che più ne piaceno; et in quelle parte, sicome ge ne sono assai, cussì se debono havere per minor pretio".

[46] M. Palermo: 'Cancellerie, lingua delle', in: *Enciclopedia dell'italiano*, I, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010: 167–170.

[47] M. Vitale: *La lingua volgare della cancelleria visconteo sforzesca nel Quattrocento*, Varese: Istituto editoriale cisalpino, 1953; Id.: 'La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro', in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, II, Atti del convegno internazionale (28 febbraio–4 marzo 1983), Milano: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1983: 353–386.

[48] Questi aspetti risultano caratteristici della produzione cancelleresca e vengono messi in luce in: M. Tavoni: *Il Quattrocento*, Bologna: Il Mulino, 1992: 47–55; S. Lubello: 'Cancelleria e burocrazia', in: G. Antonelli, M. Motolese & L. Tomasin (eds.): *Storia dell'italiano scritto*, III, Roma: Carrocci, 2014: 225–259, p. 234. Fondamentale polo di confronto per le indagini linguistiche è stato lo studio di Tina Matarrese sul *Memoriale* del 1444 di Borso d'Este per Alfonso d'Aragona (T. Matarrese: 'Sulla lingua volgare della diplomazia estense. Un Memoriale ad Alfonso d'Aragona', *Schifanoia* 5, 1988: 51–77).

tendenza a non accogliere il dittongo toscano *-uo*, l'assenza della chiusura di *e* atona, il mantenimento di *-ar-* atono, l'assenza di anafonesi, il mantenimento delle desinenze etimologiche di prima persona plurale dell'indicativo presente contro l'uniformazione fiorentina nell'unica desinenza anetimologica *-iamo*, il condizionale in *-ia*, il mantenimento della vibrante negli esiti del nesso latino *-rj-* e, infine, i tipi *fusse*, *debia*, *como*, *contra*. Ulteriori indagini più specifiche sulla patina linguistica di questi materiali sono comunque rinviate ad altro momento.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Struttura epistolare di alcune lettere di Stato di Coluccio Salutati

Renáta Visegrádi
Università Cattolica Pázmány Péter
re.renoire@gmail.com

Abstract

The aim of this paper is to present the structure and construction of some state letters written in 1375 by the Florentine chancellor Coluccio Salutati, with a brief reference to their content. I examine whether the theme and type of the letter affect the internal structure of the letter and, if so, to what extent and in what way. The classical structure of the letter – *salutatio, captatio benevolentiae, narratio, petitio,* and *conclusio* – was generally reduced to three parts in medieval missilis practice. At the time of Salutati this process had not yet ended, so sometimes the classic parts are confused with each other, but it is not rare to find units well separated in the letters. I examined these units in my *corpus*, which contains twenty-five letters written in Latin.

Alcuni dettatori, quando scrivevano in nome dello Stato, erano capaci di utilizzare sistematicamente un proprio stile (Witt 1976: 1). Infatti re e papi rivaleggiavano per acquisire un cancelliere eloquente. Anche i comuni cercavano di impiegare il miglior notaio come cancelliere. Una lettera di questi dettatori spesso era considerata un'opera d'arte letteraria. Uno dei più famosi cancellieri di quest'epoca fu Coluccio Salutati, che nacque nel 1332 vicino a Buggiano, in Toscana. Chiamato a Firenze nel 1374, un anno dopo ottenne il titolo di cancellerie, che conservò per tutta la vita, fino al 1406. Fu soprattutto autore di lettere (*dictator litterarum*) spedite in nome della Signorìa a potenze straniere, tra cui il papa, l'imperatore e i re di Francia e d'Ungheria (Witt 1976: 2). In questo lavoro presento la struttura e la tecnica compositiva di alcune lettere di Stato scritte da Salutati nel 1375, con un breve riferimento al loro contenuto.

Esamino se il tema e il tipo della lettera influiscano sulla sua struttura interna e, in tal caso, in che misura e in che modo.

Presento in breve le parti della lettera classica in generale e loro occorrenze nelle lettere di Salutati, per quest'ultimo basandomi principalmente sui lavori di Ronald Witt e Hermann Langkabel. Proseguo presentando il *corpus* esaminato, descrivo i risultati dell'analisi ed esamino in modo più dettagliato una lettera conservata nell'Archivio di Stato di Firenze, di cui fornisco la trascrizione in appendice.

1 Le parti della lettera e l'*ars dictaminis*

Le parti dell'epistola in epoca classica erano le seguenti: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio, petitio* e *conclusio*. La *captatio benevolentiae* si diffuse nel Medioevo come *exordium* o *proemium*, per cui di seguito userò il termine *exordium*. Secondo Witt la controversia dell'inizio del XIII secolo sul numero di parti di una lettera perse la sua importanza dopo il 1250, infatti i "*dictatores* held to the traditional five-part pattern, while making allowances for fewer divisons, depending on the material involved" (Witt 2003: 136). Le cinque parti classiche della lettera generalmente si riducono a tre nella pratica delle missive medievali. Infatti la *salutatio* includeva l'intenzione di ottenere la benevolenza; mentre la *petitio* proposta si trova in genere alla fine della *narratio*; rimaneva infine una terza unità, sebbene dobbiamo tener conto del fatto che la formula finale e conclusiva si andò via via affinando (Makkai & Mezei 1960: 11).[1] Al tempo di Coluccio Salutati tale processo ancora non si era concluso, tanto che le parti classiche in molti casi si confondono fra loro, mentre ci sono lettere in cui si presentano ben separate e distinte.

L'*ars dictaminis* era la regola di composizione professionale del testo scritto, in particolare delle epistole, che "by the end of the eleventh century […] further enhanced the role of rhetoric in Italian education" (Witt 2003: 16). Il manuale di retorica e stilistica che raccoglieva queste regole si chiamava *ars* o *summa dictandi* (Camargo 1991: 20); uno dei primi e più significativi dei quali fu una breve dissertazione di Alberico da Montecassino sul *dictamen*, cioè sullo stile. Nella sua opera, *Flores rhetorici dictaminis*, Alberico (1938: 36) scrive che "dobbiamo guardare con abile studio la divisione retorica per ogni tipo di discorso,

[1] Cfr. Nuzzo 2012: 109.

cioè l'uso di *exordium*, *narratio*, *argumentatio* e *conclusio*", oltre al saluto.[2] Le ultime tre sezioni sono trattate solo brevemente, ma, come pensa Ronald Witt, nel caso della *salutatio* e dell'*exordium* Alberico rivela la tendenza dell'epistola stessa a diventare discorso, nel momento in cui assegna all'*exordium* il compito di rendere il lettore premuroso e benevolo (Witt 1982: 9). Va aggiunto che i manuali posteriori dedicano più spazio alla narrazione e agli esempi di *salutatio* ed *exordium*. Pochissima attenzione era rivolta alla *narratio*, poiché i dettatori ritenevano che questa unità dovesse contenere una stesura dei fatti molto breve (*ibid.*: 13).

Nel XII secolo un anonimo *dictator* bolognese definì la lettera come "un discorso composto da parti armoniose e scritte in modo chiaro, che esprimono assolutamente il sentimento del mittente" (Rockinger 1863: I, 10; Witt 1982: 9).[3] Possiamo vedere come l'antico discorso, l'*oratio*, rimase il modello per l'epistola durante il Medioevo: "come l'orazione ha sei parti, così la lettera ha le sue unità strettamente definite" (Witt 1982: 10).

1.1 Salutati e la struttura delle sue lettere

Nelle università l'*ars dictaminis* era una delle materie più difficili, e la stessa retorica "conduceva agli studi giuridici o notarili" (Nuzzo 2012: 105), le cui basi Salutati apprese a Bologna da Pietro da Moglio. Lo stesso Salutati confermò l'importanza dell'*ars dictaminis* in alcuni versi contenuti in una lettera giovanile scritta al suo insegnante, che egli ammirava profondamente (Witt 1976: 37–38).[4]

Del tema qui presentato, per quanto ne sappia, la letteratura critica si è finora occupata solo sporadicamente. Langkabel (1981: 27–28) ha descritto molto bre-

[2] "Videndum autem est sollerti studio quae est orationis totius rethorica divisio. Habet enim exordium, narrationem, argumentationem, conclusionem." Vedi anche Witt (1982: 8).

[3] "Diffinitio epistole. Est igitur epistola congrua sermonum ordinato ad exprimendam intentionem delegantis instituta, vel aliter epistola est oratio ex constitutis sibi partibus congrue ac distincte conposita delegantis affectum plene significans."

[4] La lettera, che contiene la poesia, si trova nella Biblioteca Nazionale di Torino ed è stata trovata e pubblicata da Berthold Ullman nel 1955. Anche Francesco Novati, che nel 1888 pubblicò le lettere familiari di Saluti, pubblicò questa lettera, ma il manoscritto da lui utilizzato non conteneva la poesia, bensì lo spazio che essa avrebbe dovuto occupare. Novati sentiva anche che lo stile e il contesto richiedevano qualcosa in quel punto, mancava qualcosa, e pochi decenni dopo Ullman trovò il manoscritto che includeva la poesia a Torino (Univ. Lat. B. 265). La poesia si legge in: Ullman (1973: 296–297).

vemente, in una o due frasi, le varie unità e gli esempi di formule di passaggio nelle lettere di Salutati. Oltre agli esempi introduttivi, ha sottolineato riguardo all'esordio che in molti casi si tratta di un'*arenga* (Langkabel 1981: 27).

2 Il *corpus* esaminato

La mia ricerca di dottorato si basa sulla corrispondenza di Stato di Coluccio Salutati, in particolare sulla produzione degli anni 1375–1378, cioè gli anni della guerra tra Firenze e lo Stato della Chiesa. Elaboro tuttavia le lettere del relativo registro secondo una rigorosa sequenza cronologica, per ora quindi senza fare alcuna selezione tematica.[5] Sebbene la maggior parte delle epistole riguardi specificamente la guerra, non tutte trattano questo argomento. Nella analisi dettagliata non ho incluso quelle che toccano la guerra, bensì le lettere consolatorie e quelle scritte a beneficio di concittadini fiorentini. Nella sequenza cronologica troviamo anche lettere scritte in volgare, le quali più difficilmente possono essere esaminate qui con lo stesso metodo, in quanto è ancora da studiare e valutare se e quanto Salutati seguisse le regole dell'*ars dictandi* nelle lettere ufficiali scritte in volgare.

Il tipo di *corpus* con cui lavoro influenza certamente la ricerca stessa, in quanto le ventotto epistole prese in esame, sebbene fortunatamente siano diversificate nel tema, proprio per la loro diversità non permettono l'analisi di un gruppo omogeneo. La struttura retorica dell'epistola infatti si costruisce anche secondo il destinatario e secondo il tipo di lettera. Ciò significa che, ad esempio, trovandosi nel *corpus* soltanto una epistola destinata a un sovrano, non si possono al momento trarre conclusioni stabili relative a una categoria di destinatari.

2.1 Raggruppamento e analisi delle lettere

Come ho ricordato sopra, delle ventotto lettere del *corpus*, le tre scritte in volgare sono state momentaneamente escluse dall'analisi. Ho diviso le restanti

[5] Firenze, Archivio di Stato, *Signori, Missive I cancelleria*, 16 (di seguito ASFi I, cui segue il numero del registro e del foglio). In seguito indico per ogni lettera anche il numero nel censimento delle lettere di Stato di Coluccio Salutati (Nuzzo 2008). Ho svolto la mia analisi sulla base di riproduzioni fotografiche, cfr. anche Cardini & Sznura (2013).

venticinque lettere latine in tre gruppi:[6] il più grande consiste di diciotto lettere collegate alla guerra; il secondo comprende cinque lettere relative ad eventi che riguardano Firenze, ma non legati alla guerra; e il terzo gruppo sono le due lettere consolatorie composte per la morte di Francesco Casali, signore di Cortona. Questi tre gruppi coprono anche essenzialmente tre tipi di epistole.

Le diciotto lettere relative alla guerra sono principalmente sollecitazioni da parte di Firenze a fornire soccorsi di guerra e ad inviare ambasciatori o addirittura soldati. Possiamo dire che nelle lettere di guerra la divisione generale è la seguente: *salutatio*, *narratio* e *petitio*, come vediamo in tredici dei diciotto casi. Inoltre, in quattro di queste epistole anche una *conclusio* precede la datazione. In una lettera, dopo la *salutatio*, appare come unità solo la *narratio*, che è per giunta l'unica lettera indirizzata al condottiero John Hawkwood, in italiano noto come Giovanni Acuto, e sebbene il latino classico avrebbe dovuto leggere Johannes Acutus, la lettera autografa che ho trascritto, probabilmente riflettendo la pronuncia italiana di Hawkwood, legge Johannes Hauchud.[7] In questo contesto non ci saremmo comunque aspettati una petizione, poiché non c'era motivo di chiedere, esigere o avvertire. Hawkwood giocherà un ruolo particolarmente importante in questa guerra come capitano dell'esercito mercenario inglese. La sua lealtà vacillava, poiché ovviamente poteva legarsi a una parte o all'altra in base alla promessa di un maggiore stipendio. Nella breve lettera Firenze informa Hawkwood che il tesoriere da lui inviato si trova ancora in città, fino a quando non gli sarà consegnata la somma di denaro promessa.[8] In tre epistole la *salutatio* e la *narratio* sono seguite dalla *conclusio* senza la *petitio*, perché il loro contenuto non ne giustificava la presenza. Si può osservare, tuttavia, che a parte la lettera inviata a Hawkwood, in tutti i casi in cui nella lettera non c'è la *petitio*, troviamo la *conclusio*. L'ultima lettera relativa alla guerra contiene, secondo me, tutte le unità della epistola classica, quindi la presento più avanti in modo dettagliato. Prima però vorrei aggiungere ancora una riflessione

[6] I raggruppamenti si leggono nelle tabelle pubblicate nell'*appendice II*.

[7] La forma Johannes Hauchud si legge anche in un'altra lettera a lui indirizzata, che non è di mano di Salutati: copia registrata non autografa della lettera del Comune di Firenze a John Hawkwood, 2 settembre 1375 (ASFi, 16, fol. 16r). Cfr. Nuzzo (2008: n. 383). Tuttavia, in una lettera a Carlo d'Angiò-Durazzo, appare anche la forma Haugud: copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze a Carlo d'Angiò-Durazzo, <19–23> settembre 1375 (ASFi, 15, fol. 5r–v); cfr. Nuzzo (2008: n. 1744); Gaupp (1939: 317).

[8] Copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze a John Hawkwood, 17 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 8r.). Cfr. Nuzzo (2008: n. 7194).

sull'unica lettera scritta a un sovrano presente nel *corpus*.[9] La struttura di questa lettera è infatti quella più comune fra quelle che incontriamo nel *corpus*, vi si trovano infatti *salutatio*, *narratio* e *petitio*. Quel che è strano è che una lettera scritta a un sovrano non contenga l'*exordium*, sebbene ce lo aspetteremmo in questo caso. Possiamo spiegare tale difformità con due ragioni. Una riguarda il contenuto. Firenze rivendica i cinquecento fiorini d'oro precedentemente prestati a Federico IV,[10] re di Sicilia, perché ne ha bisogno. L'altra ragione è stilistica. La lettera non è tipica ed è lontana dal miglior esempio di lettere ai sovrani, forse perchè la Sicilia era pensata come parte del regno di Napoli; inoltre il fatto che l'epistola inizi *ex abrupto* suggerisce che Firenze non ha timori reverenziali, poiché ha nelle sue mani il debitore.

Passando ora ai due gruppi più piccoli, notiamo che ciascuna delle epistole del secondo gruppo contiene la *petitio*, il che non sorprende, dal momento che il loro scopo era davvero una richiesta o un ammonimento. Dato più interessante è forse che tutte le epistole hanno la *conclusio*, tranne una. L'unica eccezione è costituita da una lettera scritta a beneficio del mercante Johannes Bellacci, alla fine della quale non c'è davvero alcuna *conclusio* separabile, e tuttavia se guardiamo al senso della frase, la troviamo inserita alla fine della *petitio*: *quas expediri celeriter generalis consuetudo approbatissimis moribus diu recepit* cioè 'il cui rapido disbrigo è stato a lungo accettato dal diritto consuetudinario generale come una delle abitudini più riconosciute'.[11] Inoltre, in una delle lettere incontriamo un *exordium*, in cui si voleva conquistare la benevolenza dell'abate di Perugia, Gerard De Puy, con la seguente formula: *Confidenter apud clementiam vestre paternitatis preces effundimus, qui nos exaudiri de iustis petitionibus invenimus.* cioè 'Presentiamo le nostre suppliche con fiducia alla grazia della Vostra Paternità, noi che abbiamo scoperto di poter essere esauditi in base alle nostre legittime richieste.'[12]

[9] Copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze a Federico IV, re di Sicilia, 15 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 7r). Cfr. Nuzzo (2008: n. 1078).

[10] Federico III secondo una diversa numerazione. Ad esempio cfr. *Federico IV d'Aragona, re di Sicilia, detto il Semplice* nel Dizionario Biografico degli Italiani, disponibile in: https://tinyurl.com/28pp9xdk [27.05.2021]

[11] Copia registrata non autografa della lettera del Comune di Firenze al Comune di Siena, 18 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 9v). Cfr. Nuzzo (2008: n. 2491).

[12] Copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze a Gerard De Puy, abate di Perugia, 9 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 5r): anche Novati ha fatto riferimento a questa lettera (1891–1911: 209). Cfr. Nuzzo (2008: n. 959).

Il terzo gruppo è rappresentano dalle due lettere consolatorie scritte in occasione della morte di Francesco Casali, signore di Cortona. Una in cui Firenze, dopo aver appreso da Carlo Guidi conte di Battifolle la triste notiza, scrive in risposta quanto sia rimasta sconvolta dall'accaduto, e allo stesso tempo di essere molto felice che il figlio del defunto Francesco sia diventato il nuovo signore di Cortona.[13] Qui, dopo la *salutatio*, c'è solo la *narratio*, non c'è la *petitio*, che del resto non ci aspettiamo in una consolatoria. L'altra epistola, inviata al nuovo giovane sovrano Nicholaus Johannis, contiene nondimeno chiaramente tutte le unità.[14]

Sulla base dell'analisi dei tre gruppi, possiamo dire che l'occorrenza di tutte le cinque unità classiche in una epistola non dipende tanto dalla tipologia, né sempre dal destinatario, quanto piuttosto dal suo contenuto. È interessante notare, tuttavia, che c'è una lettera in ciascuno dei tre gruppi in cui si possono trovare tutte e cinque le parti. La struttura delle tre lettere si differenzia soltanto per il modo in cui il dettatore separa le parti. Nella lettera relativa alla guerra tutte le unità sono chiaramente separate, mentre negli altri due casi *narratio* e *petitio* si fondono, fatto non raro, ma che vale comunque la pena di ricordare in questo caso. Tutte e tre le lettere trasmettevano un messaggio importante: seguendo in tutto le regole della partizione della lettera, davano anche un senso di rispetto sia al caso trattato sia al destinatario.

2.2 Una epistola in dettaglio

La lettera in questione è scritta dal Comune di Firenze *in primis* al cardinale fiorentino Pietro Corsini, per raccomandare Basilius della famiglia Captaneis alla carica di vescovo della Chiesa di Arezzo.[15] Non solo il contenuto, ma anche il fatto che oltre al cardinal Corsini fosse inviata ad altri tre destinatari riflette l'importanza della lettera. Oltre ai due più importanti destinatari, il cardinale 'fiorentino' Pietro Corsini e il cardinale Jacopo Orsini,[16] in margine sono stati

[13] Copia registrata non autografa della lettera del Comune di Firenze a Carlo Guidi, conte di Battifolle, 17 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 7v). Cfr. Nuzzo (2008: n. 5263).

[14] Copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze a Nicholaus Johannis, signore di Cortona, 18 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 9v). Cfr. (Nuzzo 2008: n. 125).

[15] Copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze al cardinale Pietro Corsini, al cardinale Jacopo Orsini, al padre Nicholaus ed a Francesco Bruni, 22 agosto 1375 (ASFi, 16, fol. 11r). Cfr. Nuzzo (2008: n. 6878).

[16] Jacobus de Ursinis (Eubel 1913: 22).

aggiunti anche un non meglio identificato padre Nicholaus e un Franciscus, da identificarsi probabilmente con Francesco Bruni.[17] Nel caso di questi ultimi due, è stato indicato a margine che il testo doveva rimanere lo stesso, ma oltre all'indirizzo, si dovevano cambiare anche la *salutatio* e la *petitio*, a seconda del destinatario. Non dimentichiamo che l'epistola, che stiamo esaminando è la copia di registro, non uno delle quattro trasmissive inviate ai quattro diversi destinatari. Poichè le quattro lettere inviate si differenziavano solo in minima parte, nel registro è stato conservato un solo testo, con le varianti in margine.

La *salutatio* per i due cardinali è *Reverendissime in Christo pater et domine* 'Nostro Padre e Signore reverendissimo in Cristo'. Per il padre Nicholaus cambia come segue: *Venerabilis pater. Amice karissime* 'Venerabile padre, amico carissimo' e per il Franciscus fiorentino diventa *Vir optime, civis dilecte* 'Uomo eccellente, amato concittadino'. L'*exordium* è lo stesso in tutte le quattro varianti inviate. Tuttavia, lo stesso *exordium* è un concetto molto ampio, non c'è da stupirsi che si chiamasse *captatio benevolentiae* in epoca classica e poi *exordium* o *proemium*. Qui, inoltre, probabilmente si tratta di una *arenga*, che forse a ragione si può definire formula diplomatica, la quale nel nostro caso diventa tutt'uno con l'*exordium*. L'*arenga* è generalmente banale e non è legata al contenuto della lettera. Qui, tuttavia, il tema dell'importanza e dell'utilità della virtù anticipa un richiamo successivo, in cui si ricorda che Basileus coltiva dovutamente la virtù. Nella *narratio* viene affermato lo scopo della lettera stessa, come ho già brevemente descritto. È importante sottolineare che l'attenzione del lettore viene trasferita dall'*arenga* alla *narratio* con la formula *hinc est, quod,* cioè 'è per questo, che', che è una forma molto tipica. Segue poi la *petitio*, in cui, dopo aver elencato le ragioni, chiede al destinatario di confermare la persona nominata quale vescovo della diocesi di Arezzo, che recita così: *paternitatem vestram humili supplicatione rogamus* 'con umile supplica preghiamo la Paternità Vostra'. La formula nelle altre due lettere viene leggermente modificata a seconda da destinatario. Nel caso di padre Nicholaus è scritto: *Paternitatem vestram affectuosissime deprecamur* 'Preghiamo affettuosamente la Paternità Vostra' e nel caso di Franciscus: *Prudentiam vestram cordialiter deprecamur* 'Preghiamo cordialmente la Prudenza Vostra'. Infine, la *conclusio* resta immutata in tutte le versioni. Si conferma, che tutti gli aretini sarebbero contenti, se Basilius diventasse vescovo di Arezzo.[18] La lettera è chiusa nel solito modo, con la data.

[17] Cfr. Nuzzo (2008: n. 6878).

[18] Le lettere inviate alla fine non portarono il risultato aspettato, poiché sappiamo dall'opera di Konrad Eubel (Eubel 1913: 104) che Joannes Albergotti fu vescovo di Arezzo dal 1371 e fu rieletto

2.3 Unità strutturali nelle epistole

Dopo aver completato l'analisi, riassumo le formule, che collegano le diverse parti nelle lettere. Per quanto riguarda la *salutatio*, le forme di saluto più comuni sono *fratres karissimi* e *amici karissimi*, che si trovano in dodici lettere, tutte indirizzate a un comune italiano. Cominciano con *amici karissimi* le lettere inviate a Volterra, Arezzo, Pistoia e Cortona. Invece, *fratres karissimi* si riscontra soltanto nelle epistole a Siena. Ciò suggerisce ovviamente una relazione più stretta. Negli altri casi, il saluto cambia a seconda del destinatario, così gli abati, i vescovi, i rappresentanti del clero sono solitamente appellati con *reverendissime in Christo pater et domine*; sarà *illustrissime rex* nel caso di un sovrano; *magnifice et excelse domine* nel caso dei signori di Milano; e *Magnifice miles, amice karissime* quando scrive a John Hawkwood. L'*exordium* si riscontra tre volte in tutto, come detto sopra. Sulla *narratio* per il momento è sufficiente dire che di solito inizia con una formula come *recepimus litteras vestras, quibus*. La *petitio* è facile da riconoscere, visto che spicca nella lettera, seguendo una regola rigorosa. È evidente che riprende la *salutatio* nell'esprimere la richiesta, espressa con i verbi *deprecor*, *exhortor*, *conor*, *dignor*, *supplico* o *rogo*, a seconda che si voglia chiedere o incoraggiare. Di solito gli avverbi *affectuosissime* o *humiliter* contribuiscono ad attenuare il tono, ad esempio: e*apropter fraternitatem vestram affectuosissime deprecamur, quatenus*. Ma naturalmente troviamo anche altri avverbi, per esempio *cordialiter*. Non è possibile ora aggiungere altro nemmeno sulla *conclusio*, in quanto, come per la *narratio* non ho scoperto una formula veramente tipica, né ho trovato elementi comuni utili ad una analisi. Le conclusioni nelle epistole sottolineano in genere che se la richiesta verrà soddisfatta, ciò verrà registrato come un favore speciale.

---

il 15 ottobre 1375, appena due mesi dopo l'invio della lettera. A causa delle restrizioni dovute alla pandemia, purtroppo non ho potuto svolgere ricerche bibliografiche e archivistiche su Basilius de Captaneis.

3 Conclusione

In sintesi, alla domanda "se il tema e il tipo della lettera influiscano sulla struttura interna della lettera", rispondo che il tema in ogni caso, il tipo non sempre. Infatti, dopo aver completato la ricerca, possiamo dire che la *salutatio* e la *petitio* si dovevano adattare non solo al tema e al contenuto, ma in particolare al destinatario. Il tipo di epistola però non mostra differenze significative: sia si trattasse di una lettera scritta sulle cause di una guerra, sia di una lettera consolatoria scritta per la morte del signore di un comune, sia di una lettera scritta a beneficio di un concittadìno fiorentino. Possiamo tuttavia concludere che la comprensione della struttura interna delle lettere ci permette anche una miglior comprensione del pensiero e dello stile di scrittura epistolare di Coluccio Salutati.

Appendice I

⟨I Priori delle Arti e il Vessillifero di Giustizia del Comune e Popolo di Firenze⟩ al cardinale Pietro Corsini, al cardinale Jacopo Orsini, a padre Nicholaus, a Francesco ⟨Bruni⟩
1375 agosto 22, Firenze
Raccomandazione di Basilius della famiglia Captaneis alla carica di vescovo di Arezzo.
Copia registrata autografa. Firenze, Archivio di Stato, Signori, Missive, I Cancelleria, 16, fol. 11r.

Domino Cardinale Florentino. et domino Ursinis.

1. Reverendissime in Christo pater et domine.

2. Tanto magis virtuti genus humanum obligatum redditur, quanto rarior in hominibus reperitur; decet enim speciali prerogativa virtutem colere, a qua sperari debet utilitas publice provenire. 3. Hinc est quod scientie luce ac morum splendore, quibus personam reverendi patris, domini Basilii de Captaneis Montis Sancti Savini, comitatus Aretii, abbatis monasterii Sancte Marie de Agnano Aretine diocesis insigniri perpendimus, incitamur ad favores nostros eidem efficaciter impendendos! 4. Non enim videtur virtus ad emergendum sibi sola sufficere, nisi benivolorum suffragis adiuvetur. 5. Cum itaque ad Aretinam ecclesiam nunc pastoris solatio viduatam, sit per capitulum concorditer et legitime postulatus, paternitatem vestram humili supplicatione rogamus, quatenus sibi de tam generosa progenie natalia producenti, omnique virtutum confluentia

celeberrimo, et a capitulo supradicto tam avide postulato, in suarum remunerationem virtutum, ac nostrum beneplacitum singulare, ad directionem cleri, et consolationem populi Aretini, quo in presulem eiusdem ecclesie confirmetur sive preficiatur, amore nostro dignemini assistere favoribus oportunis, quod nobis ad specialem et acceptissimam gratiam ascribemus. 6. Quamvis siquis suarum virtutum merita ponderet, longe magis ecclesia supradicta tali viro, quam ipse ecclesia dici debeat indigere. 7. Ipse quidem transferetur in ecclesiam ad laborem, quem illa recipiet ad salutem. 8. Datum Florentie die XXII augusti XIII. Ind.

9. Domino Nichole. Venerabilis pater. Amice karissime. Paternitatem vestram affectuosissime deprecamur.

10. Domino Francisco .br. Vir optime civis dilecte. Prudentiam vestram cordialiter deprecamur.

2 enim] *add. et del.* vir 3 Captaneis] *add. et del.* de 3 Agnano] *add. et del.* diocesis 3 diocesis] *add. et del.* incitam 4 Non] *ante add. et del.* N *et add. et del.* Et 4 virtus] *add. et del.* sibi 5 in] *add. et del.* tantarum 5 suarum] *posterius suprascr.* 5 nostrum] *add. et del.* beneb 5 specialem] *add. et del.* cognita 6 ecclesia] *add. et del.* noscitur 9 Domino Nichole. Venerabilis pater, amice karissime! Paternitatem vestram affectuosissime deprecamur] *in margine dextero* 10 Domino Francisco.br. Vir optime civis dilecte! Prudentiam vestram cordialiter deprecamur.] *in margine dextero*

Appendice II

I tre gruppi di lettere sono descritti in dettaglio nelle tabelle seguenti, con l'indicazione del destinatario, un breve estratto e le unità contenute nell'epistola. Le lettere sono state scelte in base alla cronologia: Firenze, Archivio di Stato, *Signori, Missive, I Cancelleria*, 16, f. 5r–11v.

Primo gruppo: Diciotto lettere relative alla guerra.

Destinatario	**Contenuto**	**Struttura**
Siena	Sollecitazione a mandare delegati per entrare nella lega.	*salutatio, narratio, petitio*
Siena	Firenze sollecita l'invio di ambasciatori.	*salutatio, narratio, petitio*
Milano	Firenze chiede a Milano che l'eccellente soldato Corrado Vittingher si unisca al suo esercito.	*salutatio, narratio, petitio*
Volterra	Sollecitazione a fornire soccorsi di guerra.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*
Arezzo	Risposta alla lettera di lamentela riguardante l'esercito mercenario inglese.	*salutatio, narratio, conclusio*
Siena	A beneficio di Laurentius Johannis di Firenze per esonerarlo dal pagamento dei soccorsi di guerra.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*
Re di Sicilia	Firenze chiede la restituzione di 500 fiorini d'oro prestati.	*salutatio, narratio + petitio*
Volterra	Sollecitazione a fornire soccorsi di guerra.	*salutatio, narratio, petitio*
Pistoia	Sollecitazione a fornire soccorsi di guerra.	*salutatio, narratio, petitio*
John Hawkwood	Firenze informa Hawkwood che il tesoriere da lui inviato si trova ancora in città, fino a quando non gli sarà consegnata la somma di denaro promessa.	*salutatio, narratio*
Guilelmus Nöellet	Risposta circa l'assembramento nella regione di Galeata.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*
Pistoia	Sollecitazione a fornire soccorsi di guerra.	*salutatio, narratio, petitio*
Volterra	Sollecitazione a fornire soccorsi di guerra.	*salutatio, narratio, petitio*
Guilelmus Nöellet	Sugli sviluppi del raggruppamento nella regione di Galeata.	*salutatio, narratio, petitio*
Milano	Situazione dopo un mese dall'ingresso di Milano nella lega.	*salutatio, narratio, conclusio*
Gerard de Puy, legato a Perugia	Risposta circa il rinvio dell'arrivo del papa in Italia.	*salutatio, narratio, conclusio*
Il cardinale di Firenze + tre destinatari	Raccomandazione di Basilio della famiglia Captaneis alla carica di vescovo di Arezzo.	*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*
Arezzo	Sulla adesione alla Lega.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*

Secondo gruppo: Cinque lettere relative a eventi che riguardano Firenze, ma non legati alla guerra.

Destinatario	**Contenuto**	**Struttura**
Gerard de Puy, legato a Perugia	A beneficio di Zenobio Truffa di Firenze. Firenze chiede che sia accolto calorosamente e dichiara che non è socio di Jacobus Filippi.	*salutatio, exordium, narratio + petitio, conclusio*
Niccolo Orsini, conte di Nola	A beneficio di Zenobio Truffa. A causa dei dubbi sollevati durante una lite, la sua assoluzione è stata ritardata, ma Firenze conferma che Truffa non è stato mai partner di Jacobus Filippi. Pertanto, esorta il conte a intraprendere un'azione favorevole.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*
Giovanni Acqui, governatore della Romagna	Una lunga risposta alla lettera di lamentela del governatore della Romagna, Giovanni, dopo che gli abitanti di Corniolo hanno invaso il territorio di Premilcuore.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*
Siena	Johannes Bellacci, mercante fiorentino non ha ricevuto la somma di denaro dovutagli da Meo Mercatus e suo figlio di Montepiscalli, zona sotto la giurisdizione di Siena.	*salutatio, narratio, petitio*
Arezzo	Sull'arresto di un cittadino di Bibbiena. Firenze chiede che venga giudicato per i suoi crimini, e che non venga trattato più benevolmente solo perché di Bibbiena.	*salutatio, narratio, petitio, conclusio*

Terzo gruppo: Due lettere consolatorie composte per la morte di Francesco Casali, signore di Cortona.

Destinatario	**Contenuto**	**Struttura**
Carlo Guidi, conte di Battifolle	Firenze, dopo aver appreso da Carlo Guidi, conte di Battifolle la triste notizia, scrive in risposta quanto sia rimasta sconvolta dall'accaduto, e allo stesso tempo di essere molto felice che il figlio del defunto Francesco sia diventato il nuovo signore di Cortona.	*salutatio, narratio*
Giovanni Niccolò Casali, signore di Cortona	Lettera consolatoria al nuovo giovane signore di Cortona, Nicholaus Johannis, dopo la morte del padre. Gli viene assicurato il sostegno della Repubblica e la massima disponibilità in qualsiasi situazione.	*salutatio, exordium, narratio + petitio, conclusio*

Bibliografia

Camargo, M. (1991): *Ars dictaminis, Ars dictandi.* Turnhout: Brepols.

Cardini, R. & F. Sznura (eds.) (2013): *Coluccio Salutati, cancelliere della Repubblica fiorentina: carteggio pubblico, 1375–1406.* Firenze: Edizioni Polistampa.

Eubel, C. (ed.) (1913): *Hierarchia catholica medii aevi, sive Summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta.* Vol. I. Münster: Sumptibus et typis librariae Regensbergianae.

Gaupp, F. (1939): The condottiere John Hawkwood. *History* 23/92: 305–321.

Inguanez, D. M. & H. M. Willard (eds.) (1938): *Alberici Casinensis Flores Rhetorici.* Montecassino: Miscellanea Cassinese 14. (http://alim.dfll.univr.it/alim/letteratura.nsf/(cercaVolumi)/97A83AED041A1F8BC1256C020068511E!OpenDocument)

Langkabel, H. (1981): *Die Staatsbriefe Coluccio Salutatis. Untersuchungen zum Frühhumanismus in der florentiner Staatskanzlei und Auswahledition.* Köln & Wien: Böhlau Verlag.

Makkai, L. & L. Mezey (1960): *Árpád-kori és Anjou-kori levelek: XI–XIV. század.* Budapest: Gondolat Kiadó.

Novati, F. (ed.) (1891–1911): *Epistolario di Coluccio Salutati.* Vol. I. Roma: Tipografio del Senato.

Nuzzo, A. (ed.) (2008): *Lettere di stato di Coluccio Salutati: cancellierato fiorentino (1375–1406): censimento delle fonti e indice degli incipit.* Vol. I–II. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

Nuzzo, A. (2012): *Le Epistole di Coluccio Salutati.* Academic doctoral dissertation. Budapest. (http://real-d.mtak.hu/596/7/dc_65_10_doktori_mu.pdf)

Rockinger, L. (ed.) (1863): *Briefsteller und Formelbücher des eilften bis vierzehnten Jahrhunderts.* Vol. I. München: Georg Franz.

Ullman, B. L. (1973): *Studies in the Italian Renaissance.* Roma: Edizioni di Storia e letteratura.

Witt, R. G. (1976): *Coluccio Salutati and his public letters.* Genf: Librairie Droz.

Witt, R. G. (1982): Medieval "Ars Dictaminis" and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem. *Renaissance Quarterly* 35/1: 1–35.

Witt, R. G. (2003): *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni.* Boston & Leiden: Brill Academic Publishers.

Verbum – Analecta Neolatina XXII, 2021/2
ISSN 1588-4309; ©2021 PPKE BTK

Il territorio della penisola balcanica attraverso il prisma della letteratura italiana da Dante all'Ariosto

Miloš Pržić
Istituto di Letteratura e Arte, Belgrado
milos.przic@gmail.com

Abstract

This paper classifies and analyses references to cultural, geographical, and other characteristics of the Balkan peninsula by Italian medieval and Renaissance authors including Dante, Boccaccio and Petrarch. The concept that is today known as 'the Balkans', in its cultural and geographical sense, only started to be researched in the 19th century. Evidently, this territory had its own historical and cultural development before it became known as 'the Balkans'. Given the geographical closeness between the Balkan peninsula and that of Italy, interrelations were inevitable, and are witnessed by many Italian medieval and Renaissance authors. This research endeavours to classify these literary allusions and determine their importance for the culture of Italy, as well as that of the Balkan peoples, but also for the intercultural relations between Italy and the populations residing in the Balkan peninsula.

1 Introduzione

Nel confrontare l'impatto tra due culture, nonché determinare in quale caso una delle due venga considerata di maggiore prestigio rispetto all'altra, si rischia di attribuire l'influenza in primo luogo ai fattori economici ed alle imprese militari, piuttosto che alle peculiarità di quella stessa cultura. In questa trappola può cadere qualsiasi ricercatore che cerca di fare luce sul rapporto tra la cultura

italiana, di Dante e Boccaccio, e quella balcanica, la quale non sembra presentare una fisionomia unitaria, bensì appare come un conglomerato di culture differenti. La questione dell'identità balcanica fu posta molto più tardi rispetto a quella dell'italianità. Questo è da attribuire alle fasi di sviluppo storiche, politiche e culturali che il territorio geografico dei Balcani ha dovuto attraversare. Ogni genere di sviluppo si realizza in un più vasto contesto identitario e si analizza più facilmente nel confronto con un altro evento geograficamente o culturalmente prossimo. Gli studi comparativi fanno parte della metodologia scientifica contemporanea: la letteratura va ricercata nell'ambito degli studi culturali e un'opera letteraria, perfino un'intera letteratura nazionale, non è più studiata come un argomento a sé stante.

L'approccio comparativo tra la letteratura italiana e le letterature di alcuni popoli balcanici, o tutte insieme, può trarci nell'inganno di cui abbiamo avvertito. Per evitarlo, dunque, nel presente lavoro si tenterà di individuare il concetto dei *Balcani* attraverso il prisma della letteratura italiana, da Dante all'Ariosto.

2 Dante

Nella sua *Divina Comedia,* Dante Alighieri (1265–1321) riporta le proprie opinioni su tanti aspetti della sapienza della sua epoca: letteratura, storia e filosofia si intrecciano alle esperienze del Dante poeta, raffigurato nel protagonista Dante pellegrino. Il concetto dell'Italia, come la vede Dante, è un tema ricorrente nella Commedia. Nel delimitare i confini dell'Italia, Dante, nel XIX canto dell'*Inferno*, nomina una parte della penisola adiacente: "sí com'a Pola, presso del Carnaro/ch'Italia chiude e suoi termini bagna". Un altro riferimento al territorio che qui ci interessa si trova nel XXXI canto del *Purgatorio*, in uno dei suoi numerosi paragoni con la quotidianità della vita menziona i *venti schiavi*[1] che dall'Oriente portano la neve in Italia.

La filosofia, nonché la mitologia antica, erano praticamente ignorate all'epoca medievale.[2] I valori antichi riemergono appena all'epoca rinascimentale. Bisanzio sarà considerata l'erede della cultura antica, specialmente per la conoscenza della lingua greca, a cui gli umanisti italiani attingeranno a piene mani. L'opera di Dante, però, abbonda di allusioni alla filosofia e mitologia

[1] Purgatorio XXXI 87.

[2] Confronta Giulio Ferroni: *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano: Mondadori, 1992: 205.

greca, ma è interessante notare che il Bisanzio non viene nominato da nessuna parte.[3] Agostino Pertusi afferma che Dante non possedeva molte conoscenze concrete sulla cultura greco-bizantina.[4] "Inoltre, Dante non sapeva nulla della evangelizzazione degli slavi e della questione del trilinguismo liturgico, … nulla di uno scisma tra Chiesa greca e Chiesa latina."[5] Quell'impero "sull'orlo d'Europa", come lo chiama Dante nel VI canto del Paradiso, esiste soltanto fino alla coronazione di Carlo Magno, l'evento che Dante pone ventisette anni prima di quando accadde, facendolo sia nella Monarchia sia nella Commedia.[6] Giustiniano è altrettanto importante come imperatore ed ebbe l'ambizione di unificare il grande impero latino, cioè di conquistare l'Italia e la Spagna, nonché i territori che Carlo Magno iniziò a conquistare, su cui si fonderà più tardi il Sacro Romano Impero. Secondo Dante non vi è più posto per un impero diverso da quello latino, sia pure un impero latino orientale.

Posto che gli esponenti della dinastia La Roche erano anche i duchi d'Atene, essendo sovrani di Bisanzio in seguito alla conquista e la divisione dello stato da parte di Francesi e Veneziani, non si può non affermare che l'eco dell'evento non avesse raggiunto solo Dante, ma anche Boccaccio: Teseo viene definito da entrambi *il duca d'Atene*. Pure quando Dante si riferisce a qualche santo ortodosso, come Giovanni Crisostomo[7] e Dionigi pseudo-Areopagita,[8] essi sono già noti alla cultura occidentale. Nel lemma sulla civiltà bizantina nell'*Enciclopedia Dantesca*, Pertusi discute con altri Dantisti come Tripanis, sulla domanda se Dante conoscesse il trattato *De Virtutibus et passionibus*, "attribuito ora a s. Efrem siro, ora a s. Giovanni Damasceno",[9] che Dante, secondo Tripanis, prese come riferimento per l'ordinamento morale delle colpe dell'Inferno. Pertusi nega l'argomento, ponendo, allo stesso momento, la domanda se Dante conoscesse le opere di san Dionigi pseudo-Areopagita, sulla cui base realizzò il suo concetto di Paradiso e, in caso affermativo, se ne fosse venuto a conoscenza tramite delle traduzioni oppure le numerosi citazioni in San Tommaso D'Acquino. Se ne venne in possesso tramite traduzioni, ne perse molto, essendo egli

[3] Adolfo Cecilia: 'Bisanzio', in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970 (https://www.treccani.it/enciclopedia/bisanzio_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

[4] Agostino Pertusi: 'Bizantina, Civiltà', in: Enciclopedia Dantesca, *op.cit.*

[5] *Idem.*

[6] *Idem.*

[7] Paradiso XII 136–137.

[8] Paradiso X 115–117 e XXVIII 130–132.

[9] Agostino Pertusi: 'Bizantina, Civiltà', in: *Enciclopedia Dantesca*, *op.cit.*

stesso consapevole che molti dettagli possono perdersi in una traduzione tra lingue di "spirito differente".[10] Pertusi conclude che Dante entrò in contatto con questi testi almeno verso il 1316, mentre scriveva il Paradiso. Pertusi fonda la sua conclusione sul misticismo ortodosso rintracciabile nell'angelologia del Paradiso, nonché su alcuni riferimenti al concetto di Dio attribuibili alla terminologia liturgica ortodossa piuttosto che a quella cattolico romana, per esempio, il sintagma *Il Re dei re*. In conclusione, la questione dell'impatto del misticismo ortodosso su Dante è stata analizzata in modo marginale. Tuttavia, da quanto esposto, si può dedurre che Dante avesse una certa riserva verso entità storico-politiche in Europa diverse da quella italiana, o almeno derivanti dalla cultura latina, ma non poté evitare alcune influenze religiose provenienti dall'Oriente.

Domenico Consoli scrive che Dante, quando desidera enfatizzare la superbia con cui una persona si esprime, utilizza l'espressione *parlar greco*: "ed ella mi rispose come un greco". Questo stereotipo è pienamente in armonia con la vista del mondo latino medievale dei Greci dell'epoca.[11]

I *venti schiavi*, già menzionati sopra, comunicano anch'essi qualcosa sulla conoscenza della situazione storica da parte del poeta. Se Pertusi, come abbiamo visto, afferma che Dante non sapeva nulla dell'evangelizzazione degli Slavi, qui non lo possiamo affermare, tenuto conto che ne fa riferimento con determinati termini e un verso. Quando nel XIX canto del Paradiso dice: "lì si conosceranno, e quel di Rascia/che male ha visto il conio di Vinegia",[12] si tratta di uno dei tre re cristiani che sono "la peste della Cristianità".[13] Chi sarebbe *quel di Rascia*? L'unica cosa di cui si può essere certi è che Rascia è la Serbia, all'epoca chiamata *Raška*. La maggioranza degli interpreti di Dante [14] crede che si tratti del re serbo Milutin. Dante lo minaccia con l'inferno, cioè, che il re sarà con i falsari, perché coniava le proprie monete facendo così concorrenza alla repubblica veneziana.[15]

Non tutti sono sicuri che si tratti di re Milutin, si potrebbe anche pensare che il re in questione fosse Stefan Uroš I. L'argomento in questione richiederebbe

[10] *Idem.*

[11] Domenico Consoli: 'Greco', in: *Enciclopedia Dantesca, op.cit.*

[12] Paradiso XIX 140–141.

[13] Vittorio Sermonti: *La Commedia di Dante raccontata da Vittorio Sermonti*: Firenze: Giunti editore, 2012.

[14] Angelo Tambora: 'Stefano II, Uros Milutin', in: *Enciclopedia Dantesca*, *op.cit.*

[15] Srđan Šarkić: 'Stefan Uroš Milutin – Sveti kralj' ili stanovnik Danteovog pakla', Novi Sad: Zbornik radova Pravnog fakulteta, 2007: 59–70, p. 59.

approfondimento, sebbene non abbia rilevanza riguardo all'opinione del poeta circa la cultura del popolo della Rascia. Se Dante situa un re di Rascia tra altri Cristiani, chiunque egli sia, con due altri, di Portogallo e di Norvegia, come si può affermare che non sapeva niente riguardo all'evangelizzazione degli Slavi?

Si potrebbe accennare alla risposta soffermandosi su alcuni versi del XXXI canto del Paradiso: "Qual è colui che forse di Croazia/viene a veder la Veronica nostra,/che per l'antica fame non sen sazia,/ma dice nel pensier, fin che si mostra:/'Segnor mio Iesú Cristo, Dio verace,/or fu sí fatta la sembianza vostra?';/tal era io mirando la vivace/carità di colui che 'n questo mondo,/contemplando, gustò di quella pace".[16] Dante poeta, quindi, paragona il protagonista, Dante pellegrino, ad un pellegrino di un paese lontano, forse dalla Croazia, allora parte dell'impero d'Ungheria, che non può che guardare il viso impresso sul velo con cui era coperto. Con quell'intensità Dante pellegrino guarda e si meraviglia di quello che vede e descrive, con la penna di Dante poeta. Qui la parola chiave è forse. Non importa, dunque, la provenienza geografica, quello che è importante in questo contesto è la lontananza, quanto geografica, tanto, e forse anche di più, quella culturale, nonostante lo stesso pellegrino croato immaginario sia cristiano. Niccolò Tommaseo, riferendosi agli altri interpreti, dice che Dante si decide proprio per la Croazia poiché è un paese di "gente selvatica e scostumata".[17] Va detto che Tommaseo aveva legami diretti con il mondo balcanico. Essendo un romanticista italiano, Tommaseo interpretava la commedia in chiave romanticista, quindi considerava ogni allusione agli slavi, più o meno rilevante che sia, come un fattore di coesione tra le due culture, ma anche di unificazione italiana e slava. Nemmeno lui però riesce ad eliminare la tesi secondo cui Dante vedeva i territori dei Balcani slavi come selvatici.

3 Boccaccio, Petrarca, il Rinascimento

Francesco Petrarca (1304–1374) è da molti considerato il primo poeta rinascimentale, i cui successori, detti i petrarchisti, ma anche altri, fonderanno la letteratura sui valori antichi che, come già detto, sono quasi sconosciuti nel medioevo. Giovanni Boccaccio (1313–1375) fu il primo a conoscere la poesia greca e finanziò l'acquisto di molti scritti di Omero ed altri. Inoltre, fu tra i primi

[16] Paradiso XXXI 103–111.

[17] Niccolò Tommaseo: *Commedia di Dante Allighieri con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*. Google Books, 2015: 621 (https://tinyurl.com/28kf759c).

latini ad ascoltare l'Iliade "a Leontio in privato Yliadem audire", e organizzò letture pubbliche delle opere di Omero "ut legerentur publice Homeri libri".[18] I libri dovettero essere procurati da Bisanzio poiché, come si è già detto, fino ad allora in Italia si disponeva solo di vecchie traduzioni in Latino. L'impresa di Boccaccio portò al contatto più diretto delle due culture, ma quel contatto divenne ancora più intenso quando gli umanisti, più tardi, portarono alcuni scolari da Bisanzio che non solo diffonderanno la cultura e letteratura in lingua originale, ma insegneranno il greco agli stessi umanisti. [19] Nelle sue lettere *Seniles*, Petrarca, tra l'altro, descrive i suoi viaggi durante i quali entrò più volte in contatto con i popoli balcanici. Per Petrarca tutti i popoli di cui all'epoca si sapeva poco, presenti sul territorio, erano *Sciti*, e Petrarca chiamava il loro territorio *Scizia;* allo stesso modo in cui i suoi modelli romani alla loro epoca si riferivano ad un altro popolo che viveva sulle coste del Mar Nero. Petrarca parla delle qualità positive di quegli uomini, che erano fedeli alla repubblica di Venezia, "li quali con maraviglioso esempio di fedeltà, non solo non acconsentirono a pravi pensieri de' ribelli, ma né anco vollero ricevere o dar ricetto ad alcuno di loro".[20] Quando, però, li nomina ancora, descrivendo gli schiavi di origine slava, parla de "la bruttura e la deformità della scitica razza, piacente forse agli occhi di coloro che ne fanno mercato, ma schifosa ed orribile agli occhi miei".[21]

Secondo le ricerche di Maria Todorova, i Balcani sono nominati come concetto geografico per la prima volta proprio in epoca rinascimentale da un Italiano.[22] Il concetto, infatti, è l'omonima catena montuosa che attribuirà il nome all'intera penisola, allo stesso modo in cui le altre due penisole dell'Europa meridionale portano nomi delle proprie catene montuose dominanti. Todorova riporta che Filippo Buonaccorsi Calimaco, in un memorandum per papa Innocenzio VIII dal 1490, scrive che, durante una visita alla capitale dell'Impero Ottomano, Buonaccorsi vide la montagna all'epoca nota come Haemus, chiamata però *Balkan* dalla gente locale.

Boccaccio non dimostra interesse diretto per queste terre nelle sue opere, salvo i fatti già menzionati riguardanti il patrimonio bizantino. Certe conclusioni possono però essere tratte soffermandosi brevemente sulla sesta novella della

[18] Snežana Milinković: *Dekameron: knjiga o ljubavi*, Beograd: Arhipelag, 2011: 25.

[19] Confronta Giulio Ferroni: *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano: Mondadori, 1992: 205.

[20] Francesco Petrarca: *Seniles*, vol. 1: a cura di G. Fracassetti: Successori Le Monnier, 1869: 196.

[21] *Ibid.*: 102.

[22] Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, Oxford: Oxford University Press: 2009.

quinta giornata del *Decameron*. Restituta, figlia di Marino Bolgaro, viene sequestrata e portata al cospetto del re Napoletano. Gianni da Procida, innamorato di lei, decide di salvarla. Impresa che porta a termine con successo, non prima di essere stati entrambi imprigionati e condannati a morte. Il Re, però, cambia la sua decisione quando un uomo, riconoscendo Gianni, lo informa sull'identità dei due, con l'enfasi sul fatto che il re sia ancora al potere grazie ai meriti del padre della ragazza.[23]

Ogni ricercatore interessato a questo tema troverà curioso il nome del padre della protagonista. Analizzando i protagonisti del Decameron, Snežana Milinković nota che la categoria del cognome, come si usa ai tempi moderni, all'epoca non era costante, così il cognome spesso designava la provenienza della persona.[24] In tal modo, Bolgaro (Bulgaro) fa pensare che Marino Bolgaro possa avere origini nei territori balcanici. Il *Dizionario Biografico Treccani* lo riporta sotto il nominativo Marino Bulgaro.[25] Fu un personaggio realmente esistito, era un nobile di Ischia, conosciuto da Boccaccio verso il 1328, mentre abitava a Napoli. Bulgaro, il vecchio cortigiano, "peritissimo dalla sua giovinezza nell'arte marinaresca",[26] gli parlava di tempi passati. I pochi documenti che ne fanno riferimento, lo menzionano appunto come marinaio ai tempi di Roberto D'Angiò, mentre più tardi, a giudicare dalla novella, Bulgaro passò dalla parte degli Aragonesi. Si potrebbe, quindi, determinare che aveva una grande influenza alla sua epoca. Se si cerca di rintracciare le origini di Bulgaro nei territori balcanici, l'unica traccia concreta si trova nelle ricerche sulle colonie bulgare in Italia meridionale del Medioevo. Georgi Dimov, in un suo articolo sul tema, afferma che i Bulgari, trasferitisi in Italia, furono presto assimilati, ma che nei monumenti e nella toponomastica rimase la radice etimologica bulg/bolg.[27] Dimov afferma anche, riferendosi ai documenti Napoletani, che nel 1076 un tale Stefano Bolgaro ottenne un titolo nobiliare, insieme al fatto che il cognome Bulgaro sia più presente nell'Italia meridionale che in quella settentrionale.[28] Sarebbe, dunque, lecito supporre che Marino Bolgaro fosse un discendente di

[23] G. Boccaccio: *Il Decameron*: A cura di Amedeo Quondam: Milano: RCS Libri S.p.A, 2013.

[24] S. Milinković: *Dekameron…*, *op.cit.*: 25.

[25] Walter Ingeborg: 'Bulgaro, Marino', in: *Dizionario Biograffico Treccani*, Edizione Online: 2972.

[26] *Idem.*

[27] Dimov, Georgi: 'Българите в Южна Италия през Средните векове [I Bulgari nell'Italia meridionale in epoca medievale]', *Сборник в чест на професор дин Красимира Гагова,* Sofia, 2013: 98–119, p. 111.

[28] *Ibid.*: 110.

Stefano, discendente a sua volta dei bulgari trasferitisi in alcune parti dell'Italia meridionale. Dunque, se il cognome Bolgaro indica la provenienza, supponendo che all'orecchio italiano esso potrebbe essere l'associazione al proprio significato elementare, si potrebbe sostenere che Boccaccio si decise proprio per questi protagonisti per introdurre nella novella il tocco esotico tramite l'origine della protagonista illustrata nel cognome, rintracciata a un Paese lontano e sconosciuto.

4 La *Bugarštica*

Nell'epico *Lo Balzino,* Rogeri de Pacienza di Nardò, il poeta di corte napoletano, nel 1497 scrisse dei versi considerati oggi giorno il primo poema popolare epico serbo fin ora documentato.[29] Al seguito della corte della regina Isabella del Balzo, il poeta si trovò in una città dell'Italia meridionale, detta Gioia del Colle. In onore della regina fu organizzata una festa, dove certi slavi si esibirono con una canzone. Le parole della canzone furono notate dal poeta ma, dato che egli non aveva alcuna conoscenza di lingue slave, le trascrisse come le sentì. Notò anche i nomi delle persone che cantavano, con una precisione molto più elevata rispetto a quella con cui trascrisse il testo della canzone. De Pacienza nota che questi Slavi bevevano come si usava da loro, e cantavano saltando come delle capre: "E nel ballare ciascaun romanza/ Gridando ad alta voce in lor sermoni;/ E po ciascun bevea a lor usanza,/ Mascoli, donne, grandi, ancor garzoni;/ Saltondo como caprii girava,/ Et insiem tutti tal parol cantava."[30] Evitando di addentrarci nei dettagli di analisi dei versi riportati dal poeta, ci limiteremo soltanto ad accennare all'importanza di questi versi per la cultura dei popoli iugoslavi, in particolare per la cultura e letteratura serba. Il contesto dei versi cantati dal gruppo degli slavi a Gioia del Colle è prezioso, in quanto l'azione del poema si svolge nelle prigioni della città di Smederevo, costruita qualche decennio prima dal despota Giorgio (Đurađ) Brankovic, quindi si potrebbe suppore che gli slavi in questione portarono con sé questi versi fuggendo dalle conquiste ottomane. Il protagonista è Janos Hunyadi, un personaggio importante per la storia serba,

[29] Boško Suvajdžić: 'Orao se vijaše nad gradom formula', *Promišljanja tradicije Folklorna i literarna istraživanja Zbornik radova posvećen Mirjani Drndarski i Nenadu Ljubinkoviću*, Belgrado: L'Istituto di letteratura e Arte, 2014: 147–165, p. 147.

[30] Mario Marti: *Rogeri de Pacienza di Nardò, Opere* (cod. per. F 27), a cura di Mario Marti, Lecce: Edizioni Milella, 1977.

croata ma anche ungherese, che di fatto trascorse un periodo nelle prigioni di Smederevo.[31] Hunyadi appare anche in diverse poesie popolari epiche serbe già note, il che potrebbe portare alla conclusione che il gruppo degli slavi a Gioia del Colle fosse di etnia serba.

5 *Orlando Furioso* e altre soffermazioni letterarie sulle conquiste ottomane

Alla fine del Quattrocento l'Italia fu scossa da guerre, risvegliando l'interesse per temi cavallereschi. [32] Ludovico Ariosto (1474–1533), un nobile di Ferrara, decise di dare il proprio contributo letterario e, continuando la storia dell'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, scrisse un grande epico che sarebbe stato stampato per avere un pubblico più vasto, l'*Orlando Furioso*.[33] Vi esistevano tre edizioni la cui differenza principale si rispecchia nella lingua usata, cioè la terza edizione rispetta lo standard di lingua italiana proposto da Pietro Bembo. Questo fatto permise alla terza edizione di avere un pubblico più vasto anche fuori la città di Ferrara, nonostante l'epico sia dedicato alla famiglia D'Este. Gli italiani finalmente diventano consapevoli del pericolo rappresentato dalle conquiste di popoli non cristiani in Europa. Costantinopoli fu conquistata e l'Impero Ottomano otteneva territori sempre più vasti. Se Dante riteneva importante l'unità del mondo latino, questo pericolo chiama all'unità dell'intero mondo cristiano, il che sarebbe diventato uno spunto importante nelle opere di Ariosto.

Il fascino dalle grandi scoperte geografiche era una caratteristica dell'epoca. Ariosto trasporta i protagonisti dell'epico per la mappa del mondo allora noto, inserendo nella narrazione eventi fantastici di vario genere. L'azione però si svolge all'epoca di Carlo Magno, quindi i protagonisti, il paladino Orlando e gli altri, riescono a trovarsi ovunque vi fossero conflitti, specie contro i saraceni, che rappresentano il nemico ottomano. Sia detto per inciso, nel XVII canto l'Ariosto "esorta Spagnoli, Francesi, Svizzeri e tedeschi a combattere contro 'il turco immondo' anziché tra di loro per spartirsi l'Italia".[34]

[31] Confronta Suvajdzic 2014.

[32] Confronta Giulio Ferroni: *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano: Mondadori, 1992: 292.

[33] *Idem.*

[34] Luca Morlino: ' "Ove la Sava nel Danubio scende". Una chiosa sull'assedio di Belgrado nel-

Il territorio che ci interessa appare per la prima volta nel canto XXII, in cui si descrive il viaggio del paladino Astolfo in Inghilterra dall'Asia Minore. Egli viene per mare in Tracia per continuare lungo il Danubio, senza però ricorrere ad alcuni mezzi di trasporto fantastici. Un'altra parte dei Balcani, però, occupa il centro di attenzione più tardi nel canto XLIV.[35] Uno dei protagonisti del poema, Ruggero, Saraceno cristianizzato e il capostipite della famiglia D'Este, dopo le numerose avventure, ottiene l'occasione di sposare la sua amata Bradamante. Carlo Magno, il padre di Bradamante, all'oscuro del loro amore, la promette al figlio dell'imperatore di Bisanzio. Per impedire l'inevitabile, Ruggero parte per Bisanzio, trovando l'imperatore e suo figlio in battaglia contro i Bulgari a Belgrado, cioè, a dirla con le parole del poeta, "Ove la Sava nel Danubio scende".[36] È chiaro che si tratta dei combattimenti tra bizantini e bulgari del VIII secolo, ai tempi dell'imperatore Costantino Copronimo, intorno alla città allora ancora detta Singidunum la quale, però, Ariosto definisce Belgrado, benché la città avrà quel nome solo un secolo più tardi. [37] Quest'uso del nome attuale della città, invece di quello dell'epoca descritta, potrebbe significare che l'Ariosto alludesse ad un evento contemporaneo ai lettori cui si rivolge. Morlino ritiene che l'evento in questione possa essere la liberazione di Belgrado dall'assedio dell'esercito ottomano sotto il Sultano Maometto II da parte dell'esercito ungherese comandato da Janos Hunyadi nel 1456, in seguito alla caduta di Costantinopoli, conquistata dallo stesso Maometto II. Il corso della battaglia è realistico, piuttosto che fantastico, il fiume Sava rappresenta il punto strategico più importante per entrambe le parti, fino all'entrata di Ruggero in battaglia, quando torna il momento epico, con cui si permette il cambiamento del corso del combattimento a favore dei Bulgari. Ruggero vuole eliminare Leone, il figlio dell'imperatore, per impedirne il matrimonio con Bradamante. Non ci riesce, ma vince la battaglia per i Bulgari, i quali lo dichiarano il proprio re, dato che il loro sovrano cade all'inizio della battaglia, prima dell'entrata in scena di Ruggero. Ruggero accetta la corona bulgara poiché lo status di sovrano gli permetterà di chiedere legittimamente Bradamante in sposa.

Nel canto successivo Ruggero è catturato dai Bizantini e imprigionato in una città che nel poema è definita Novengrado, ma in seguito viene liberato da

---

l'Orlando Furioso (e in altre ottave quattro-cinquecentesche', *Italica Belgradensia* 1, 2014: 29–47, p. 36.

[35] Confronta Morlino 2014 (29–47), che analizza con dettagli i temi Balcanici ricorrenti nell'Ariosto e altre opere rinascimentali rilevanti.

[36] L. Ariosto: *Orlando Furioso*: A cura di Cesare Segre: Milano: Mondadori, 1990: c. XLIV o. 79.

[37] Luca Morlino: ' "Ove la Sava nel Danubio scende"…', *op.cit.*: 30.

Leone, meravigliato dalle sue imprese in battaglia. Nel frattempo, l'imperatore Costantino ritira l'esercito dalla Sava nella città di Beleticche. Secondo Morlino, Novengrado potrebbe essere la fortezza di Smederevo, costruita proprio nel XV secolo, mentre Beleticche potrebbe essere la città di Belogracik in Bulgaria.[38]

L'assedio di Belgrado del 1456 è descritto anche in un breve poema popolare in dialetto veneto intitolato *Istoria del gran Turcho quando fo roto a Belgrado in Ongaria*, scritto verso il 1460.[39] Si potrebbe pensare che Ariosto conoscesse almeno questo poema se non l'evento in questione, in quanto la Sava rappresenta il punto strategico più importante anche in questi versi. Ne è la conclusione anche il fatto che l'Ariosto due volte rima il nome della città di *Belgrado* con la parola *guado — passare a guado* è un motivo ricorrente nella poesia epica. L'allusione a Belgrado, notata da Morlino, appare anche nel poema *Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantini: "…e lungo l'istro per la destra riva/tanto cavalca, ch'a Belgrado arriva".[40] Gli stessi versi appaiono anche nell'Ariosto. [41]

6 Conclusioni

"…la letteratura non si era preoccupata affatto, o si era preoccupata poco e male, di eventi politici e militari che pur avevano avuto larga eco e conseguenze gravi."[42] In conseguenza appare difficile trovare testimonianze scritte rilevanti nel periodo di quasi un intero secolo tra le opere di Boccaccio ed il poema *Istoria del gran Turcho quando fo roto a Belgrado in Ongaria*. Laddove però vi sono riferimenti diretti o indiretti a qualsiasi caratteristica riguardante geografia, storia, cultura e identità di popolazioni presenti nella penisola balcanica essi sono duplici. Un gruppo dei motivi ricorrenti si potrebbe legare all'impero e al patrimonio bizantino, mentre l'altro si riferisce a quello che ne resta dopo. Bisanzio è una delle due colonne della civiltà europea medievale che, col tempo, si trasforma in erede della cultura antica a cui l'arte rinascimentale torna. Tuttavia, il rapporto da parte della letteratura italiana in periodi qui descritti verso tutto quello che va considerato al di fuori dal contesto bizantino non è diverso da quello da secoli coltivato dagli antichi romani verso i nuovi territori,

[38] *Ibid.*: 33.

[39] *Ibid.*: 37.

[40] *Ibid.*: 39.

[41] L. Ariosto: *Orlando Furioso*: A cura di Cesare Segre: Milano: Mondadori, 1990: c. XLIV o. 78.

[42] Carlo Dionisotti. *Geografia e storia della letteratura italiana*: Einaudi: Torino, 1967: 202.

donde il nome *Scizia* assegnato da Petrarca allo spazio geografico qui trattato. Una tale tendenza potrebbe essere interpretata come segno d'intenzioni di conquista, forse anche di imporvi la cultura latina. L'espansione della Repubblica di Venezia porterà a un contatto più intenso della letteratura italiana con il territorio dell'allora Bisanzio, insieme al fatto che gli esuli greci, dopo la caduta dell'impero, venivano proprio a Venezia. Tutto ciò che rimane di esterno a questo contatto, fuori dall'influenza bizantina, è ormai considerato sconosciuto ed esotico, rientrante nel patrimonio ottomano, quindi fuori dall'interesse del mondo cristiano. Perfino quando sono presenti in un territorio noto al poeta, gli slavi saltano *come capre*, cioè eseguono riti descritti così dal poeta per meraviglia di qualcosa a lui totalmente ignoto. Il panorama di un rapporto più serio si intravede appena quando Ruggero accetta il trono bulgaro per poter chiedere Bradamante in sposa da Carlo Magno in modo legittimo. Questo momento letterario mette in mostra l'uguaglianza di questi popoli meritata almeno alla comune fede cristiana, esistente anche prima ma venuta alla luce solo all'incombere della minaccia del conquistatore maomettano sull'intera civiltà cristiana, cui appartengono anche i paesi slavi in maggior parte già occupati. Si potrebbe concludere che il pericolo comune rappresentasse il fattore di coesione più forte tra le due culture, nonostante entrambe condividano molti più elementi, sia come parte del patrimonio greco-bizantino, sia come fattori generali della cultura comune cristiana. La cultura balcanica non viene ancora vista come unica, a differenza di quella italiana.

Inoltre, si può concludere che una ricerca basata più sulla letteratura stessa che alle fonti storiografiche possa offrire risposte più concrete alla domanda come gli italiani vedano la penisola balcanica attraverso la propria letteratura solo in periodi successivi a quelli trattati nel presente lavoro, quanto a causa delle pretese veneziane tanto, in seguito, a causa del romanticismo, delle ribellioni contro gli Ottomani da una parte ed il Risorgimento dall'altra, per le differenze nel capire i Balcani e il Balcanismo rispetto all'orientalismo e, infine, a causa di altri eventi storici in cui gli entrambi territori hanno preso parte d'importanza cruciale.