

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XXIV, Fasciculus 1
Budapestini, anno Domini MMXXIII

Editor-in-chief

MÁRTON GERGELY HORVÁTH
(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)

Editorial Board

ANIKÓ ÁDÁM	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
DÓRA BAKUCZ	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
BIAGIO D'ANGELO	(University of Brasília)
GYÖRGY DOMOKOS	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
GIUSEPPE FRASSO	(Catholic University of the Sacred Heart, Milan)
ZOLTÁN G. KISS	(Eötvös Loránd University, Budapest)
MARIA INMACULADA	
ILLANES-ORTEGA	(University of Seville)
ÉVA MARTONYI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ARMANDO NUZZO	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ELVIRA PATAKI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ÁGNES TÓTH	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Catholic University
Faculty of Humanities and Social Sciences

Reviewers:

Edit Bors	(Pázmány Péter Catholic University)
Alexandre Burin	(Durham University)
Susana Cerda	(Central European University)
Pavla Doležalová	(Masaryk University Brno)
György Domokos	(Pázmány Péter Catholic University)
Kinga Földváry	(Pázmány Péter Catholic University)
Stéphane Gougelmann	(Jean Monnet University)
Steffen Heidinger	(University of Graz)
Margit Lukácsi	(Pázmány Péter Catholic University)
Laura Vittoria Neri	(University of Milan)
Armando Nuzzo	(Pázmány Péter Catholic University)
Márta Pellérdi	(Pázmány Péter Catholic University)
Astrid Poier-Bernhard	(University of Graz)
Angelika Reichmann	(Eszterházy Károly Catholic University)
Antonio Sciacovelli	(University of Turku)
Michele Sità	(Pázmány Péter Catholic University)
Flora Souchard	(Cergy Paris University)
Ágnes Tóth	(Pázmány Péter Catholic University)

Technical editor

ZOLTÁN G. KISS

(Eötvös Loránd University, Budapest)

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

ojs.ppke.hu/verbum



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN 1588-4309

INDEX

Foreword	5
ARTES	
PAULA VIILJANEN-BELKASSEH	
The Italian national character seen from the outside and from within	9
ALBERTO CASTELLI	
Neo-Platonic love in fictional obsessions	29
ANIKÓ RADVÁNSZKY	
« Mondes de la fiction et de la simulation – ou bien que nous dit la littérature du XXIe siècle ? » Hervé le Tellier : <i>L'Anomalie</i>	53
CRITICA	
BENEDETTO GIUSEPPE RUSSO	
“Come questa pietra”: forme e funzioni della deissi in Ungaretti	65
BOŠTJAN MARKO TURK	
Paul Claudel : <i>Tête d'or</i> et les paradoxes de la fatalité	103
MARKÉTA RIEBOVÁ	
Opening space at the border. On the emergence of Gloria Anzaldúa's <i>Borderlands. La Frontera. The New Mestiza</i> from the Mexican American periphery	123
ZSÓFIA BABICS-VILLATA	
Boccaccio tra due mondi – Su alcune figure della <i>Genealogia Deorum</i>	141
MARIA VICTORIA FERRETY MONTIEL	
Le masque objet et le masque du faux-semblant de Jean Lorrain	163
LINGUISTICA	
LUISA MORA	
A la recherche du sexe perdu dans la langue	189
RECENSIONES	217

Foreword

The priority goal of the Faculty of Humanities and Social Sciences of Pázmány Péter Catholic University is to maintain the scientific journals published by the Faculty and to promote the publication of new papers in them. To this end, an open access periodicals publishing website was created at the address ojs.ppke.hu, from which the journal *Verbum – Analecta Neolatina* is now also available.

By using Open Journal Systems (OJS), developed by the Canadian Public Knowledge Project (PKP), open source and directly accessible from the university's servers, *Verbum* can fully meet the professional and technological requirements of our time. In recent years, it has been proven that open access is not only economical and environmentally friendly, but also exceptionally supports readers in finding and using the literature they need more easily. Our faculty is therefore actively committed to the open access of scientific knowledge, which promotes interdisciplinary collaborations and increases visibility while also ensuring the long-term access to papers. By choosing the “diamond” model,¹ we publish *Verbum* open access and completely free of charge for authors – and of course for readers.

It gives me great pleasure that *Verbum*, founded by the Institute of Romance Languages (now called Institute of Classical and Romance Languages) of our faculty in 1999, can now continue to be published using the OJS software. The journal provides a forum for New Latin and Romance arts, literature, linguistics and philology, presenting mainly the results of research carried out at our faculty and other institutions collaborating with it.

¹ Different open access types are commonly described using a colour system. Usually recognised names are “green”, “gold” or “diamond”. Diamond open access means that academic texts are published with no fees to either reader or author (alternative labels include “platinum open access”). In the gold open access model, the publisher makes all articles available for free, but an article processing charge may be charged to the author. In the green model, self-archiving by authors is permitted.

In the future, we will continue to strive to deliver a professionally recognized, high-quality publication scene for the research taking place at the Faculty, opening it up to researchers not affiliated with our university as well. The guarantee of outstanding quality is the international editorial board and the double-blind peer review process. Our goal is that the topics and methodology of *Verbum* keep pace with the scientific progress of the world.

Dr. Nándor Máté Birher
Dean
Faculty of Humanities and Social Sciences
Pázmány Péter Catholic University

ARTES

The Italian national character seen from the outside and from within

Paula Viljanen-Belkassah
University of Turku
pauvil@utu.fi

Abstract

This paper studies the auto-images of Italians in the second half of the 19th century and compares them with the images of the Italian national character presented by Finnish travellers in their travelogues of the same period. The approach of the analysis is imagological, that is, images regarding Italians as the ‘self’ and as the ‘Other’ are examined through a study of their literary representations. In these representations, stereotypes are often present – being closely connected to the notion of national character – and influential as they affect the image formation process. This study aims to analyse how Italians’ auto-images, often auto-stereotypes, relate to the images of Italians reported in the Finnish travelogues.

1 Introduction

This paper analyses the auto-images of Italians in the period of Risorgimento, that is, during the process of Italian unification, and compares them with the images of the Italian national character presented by Finnish travellers¹ in their travelogues in the late 19th century. In the modern era, with the rise of the modern system of states, national unity of different nations was shaped by inventing rituals, symbols, heroic stories and myths – new, ‘authentic’ traditions – that would contribute to the formation of distinctive national histories

¹ Juhani Aho (1861–1921), Jac. Ahrenberg (1847–1914), Albert Edelfelt (1854–1905), Adelaïde Ehrnrooth (1826–1905), Johan Henrik Erkko (1849–1906), Emil Nervander (1840–1914) and Anders Ramsay (1832–1910).

and characters. National self-images were normally established by opposing them to images of foreign and hostile nations.² In fact, in the process of national identity formation, foreignness acted as a means of symbolic differentiation, that is, of defining national identity by dissociating one's own nation and people from the foreign counterpart. National identities can, then, be seen as stereotypical constructions of the differences that denote 'us' from 'them' and national characters as forms of positively stereotyping a collective 'we' through an imagined personification of the national identity in its ideal essence.³ Images regarding Italians as the 'self' as well as the foreign 'Other' will be studied from an imagological point of view in this article, since it is in the field of imagology, a branch of comparative literature, that the literary representations of nationhood and national identities are analysed; moreover, in imagology a central focus is placed on images and representations of foreigners and their national characters.⁴ By analysing the images of foreigners not only are the mechanisms of national 'othering' and heterostereotyping of the observer revealed but also his/her self-images and underlying autostereotypes are automatically exposed.⁵ Imagology strongly problematizes the very notion of national character as it is highly stereotypical and represents national essentialism. In fact, the imagological perspective indicates that national characters, presented as anthropological givens well into the 20th century, are actually just social, rhetorical, and ideological constructs.⁶

2 The stereotypical nature of national characters

As seen in the previous chapter, stereotypes are closely related to the notion of national character and thus require further investigation. People normally perceive the world and make observations about it on the basis of prior knowl-

² L. Jensen: 'The Roots of Nationalism: Introduction', in: L. Jensen (ed.): *The Roots of Nationalism: National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600–1815*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016: 9–28, pp. 17, 21.

³ M. Pickering: *Stereotyping. The Politics of Representation*, Basingstoke: Palgrave, 2001: 90, 93, 95.

⁴ L. Jensen: 'The Roots of Nationalism...', *op.cit.*: 21.

⁵ Hoenselaars, T. & J. Leerssen: 'The Rhetoric of National Character: Introduction', *European Journal of English Studies* 13 (3), 2009: 251–255, p. 251.

⁶ J. Leerssen: 'Imagology: On using ethnicity to make sense of the world', *Iberic@l : revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 10, 2016: 87–105, p. 88.

edge schemas, that is, on what they have perceived, heard or read in the past. As journalist Walter Lippman put it: “For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see.”⁷ Consequently, national images refer primarily not to the nation in question but to other, previous images about the nation.⁸ As it is typical of people to search for, accept and remember information that supports what they already believe and to disregard or reject what is not aligned with their beliefs, national images are often characterized by a simplification of reality and national character suppositions devolve easily into stereotypes.⁹ The stereotype is, hence, a key concept of cultural analysis and strongly present in imagological research.¹⁰

It is completely natural that people tend to seek order in the flood of the numerous stimuli encountered daily, and therefore, all national groups define themselves, at least partly, by reference to those outside the group; this maintains their collective identity by distinguishing themselves from other cultures.¹¹ Malleable categories are, in fact, needed to organize the information about the world around us, but their significance should not be overemphasized and they should not be allowed to harden into stereotypes which represent a simplifying schemata that, more often than not, is derived from hearsay and are not acquired by individual assessment but learned as cultural practices.¹² Many times, though, the contrary occurs as individuals’ basic cognitive processes lead them to exaggerate real differences between

⁷ W. Lippmann: *Public opinion*, New York: NY Free Press, 1997: 54–55 (original work published in 1922).

⁸ J. Leerssen: ‘The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey’, *Poetics Today* 21 (2), 2000: 267–292, p. 280.

⁹ O. K. Fält: ‘Theoretical roots of the study of historical images’, in: Alenius, K., O. K. Fält & M. Mertanimemi (eds.): *Imagology and cross-cultural encounters in history*, Rovaniemi: Pohjois-Suomen historiallinen yhdistys, 2008: 37–43, pp. 39–40; R. J. Smith: ‘In defense of national character’, *Theory & Psychology* 18 (4), 2008: 465–482, pp. 465–466; J. L. Cundiff: ‘The Cognitive and Motivational Aspects of Stereotypes and Their Impact in the United States’, in: J. T. Nadler & E. C. Voyles (eds.): *Stereotypes. The Incidence and Impacts of Bias*, Santa Barbara, California: Praeger, 2020: 1–21, p. 9.

¹⁰ M. Pickering: *Stereotyping*, *op.cit.*: XII.

¹¹ R. J. Smith: ‘In defense of...’, *op.cit.*: 465; J. A. Armstrong: ‘National character and national stereotypes’, *Society* 33, 1996: 48–52, p. 48; W. Zacharasiewicz: *Imagology revisited*, Amsterdam: Editions Rodopi, 2010: 16.

¹² M. Pickering: *Stereotyping*, *op.cit.*: 3, 29; J. Leerssen: ‘Imagology: History and method’, in: M. Beller & J. Leerssen (eds.): *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2007: 17–32, p. 26.

groups and ignore information that does not confirm the existing stereotype.¹³ Stereotypes distort the ways in which social groups or individuals are perceived as they depict a social group as homogeneous and conceal its more complex subjectivities.¹⁴ Hence, stereotypes lead to strong character attribution that has a variety of mechanisms but also includes some structural factors. One of the most invariant elements of character attribution – reminiscent of Montesquieu’s climate theory – is the opposition between the south and the north that can be encountered not only internationally but also intranationally. According to common, fixed stereotypes, people from the north are individualist, colder, cerebral and trustworthy and less pleasing, whereas people from the south are collective, more pleasing, hot-blooded, impulsive and sensual and less trustworthy and responsible. However, the various national characterizations attributed to different nations and countries are variable and occur according to the context, historical moment, or discursive configuration and, as a consequence, they are also greatly contradictory.¹⁵ In fact, emerging viewpoints in social psychology indicate that, for example, pure stereotype-based antipathy is rare and, in reality, stereotypes usually contain ambivalent beliefs, with a combination of mainly negative but also some positive attributes. In addition, it is important to remember that even though the process of stereotyping is a basic human mechanism for perceiving and making sense of the world, it is not inevitable. All human beings can change their categorical beliefs if they receive enough disconfirming information and are sufficiently motivated.¹⁶

For imagology, it is fundamental to examine the field of literature, as that is where national character stereotypes are first and most effectively formulated, and then maintained and diffused.¹⁷ Through a detailed analysis of literary representations, imagology studies in particular the role that national character stereotypes play in sustaining social inequalities and discrimination. The study

¹³ R. R. McCrae et al.: ‘The inaccuracy of national character stereotypes’, *Journal of Research in Personality* 47, 2013: 831–842, p. 832.

¹⁴ M. Pickering: *Stereotyping*, *op.cit.*: 4, 10.

¹⁵ J. Leerssen: ‘The Rhetoric of National Character...’, *op.cit.*: 275–279; McCrae, R. R., A. Terracciano, A. Realo & J. Allik: ‘Climatic warmth and national wealth: some culture-level determinants of national character stereotypes’, *European Journal of Personality* 21 (8), 2007: 953–976, p. 956.

¹⁶ Operario, D. & S. T. Fiske: ‘Stereotypes: Content, Structures, Processes, and Context’, in: R. Brown & S. Gaertner (eds.): *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intergroup Processes*, Malden, MA: Blackwell Publishers, 2001: 22–44, pp. 24, 31, 34.

¹⁷ J. Leerssen: ‘Imagology: History and method...’, *op.cit.*: 26.

has to be done bearing in mind the complex nature of these stereotypes and without ignoring the historical and literary context in which the stereotypes appear.¹⁸

3 Heterostereotypes and autostereotypes

On the basis of the elements mentioned above, it is well founded to state that stereotypes are like untested cognitive short-cuts that cloud reality distorting actual experience with biased preconceptions.¹⁹ These biased preconceptions easily turn into stereotypical expectations which can make people behave towards others in predictable ways that are inclined to then elicit the expected behaviour; this is a process that has a tendency to become self-fulfilling.²⁰ In addition, just knowing that the stereotype exists can lead a target group member to confirm it and, consequently, to favour its preservation.²¹ Stereotypes are not, however, constant and insurmountable as they can be adapted through personal motivation and effort.²² Nevertheless, stereotypes are a part of the reality we live in and they inevitably sustain division between ingroups and outgroups, that is, between “us” and “them”.²³

Heterostereotypes, i.e., stereotypes regarding the members of an outgroup, help the ingroup members to maintain their sense of belonging and to express their common group membership through taking part in processes of prejudicial othering.²⁴ Stereotypical images of differences possessed by the outgroup members tend to be unrealistically extreme due to the phenomenon of accentuation; this is common in the process of stereotypization, where groups are often portrayed as being much more different from each other than they really are.²⁵ This so-called illusory correlation is, then, significant and it is

¹⁸ R. R. McCrae et al.: ‘The inaccuracy of...’, *op.cit.*: 832.

¹⁹ N. Rapport & J. Overing: *Social and cultural anthropology...*, *op.cit.*: 345; Operario, D. & S. T. Fiske: ‘Stereotypes...’, *op.cit.*: 27.

²⁰ N. Rapport & J. Overing: *Social and cultural anthropology...*, *op.cit.*: 345; J. L. Cundiff: ‘The Cognitive and Motivational Aspects...’, *op.cit.*: 10.

²¹ Operario, D. & S. T. Fiske: ‘Stereotypes...’, *op.cit.*: 22, 27.

²² N. Rapport & J. Overing: *Social and cultural anthropology...*, *op.cit.*: 347; *Ibid.*: 23.

²³ Operario, D. & S. T. Fiske: ‘Stereotypes...’, *op.cit.*: 24.

²⁴ N. Rapport & J. Overing: *Social and cultural anthropology...*, *op.cit.*: 345–346.

²⁵ J. L. Cundiff: ‘The Cognitive and Motivational Aspects...’, *op.cit.*: 16; M. Rothbart: ‘Category Dynamics and the Modification of Outgroup Stereotypes’, in: R. Brown & S. Gaertner (eds.):

shown that heterostereotypes can arise even in the absence of any real group difference. The tendency of negatively stereotyping others seems to originate from people's need to strengthen and protect a positive view of the self; thus, thinking more highly of their own group and less highly of people in the outgroups helps to improve their own self-esteem.²⁶ Consequently, stereotypes can be seen as facing firstly inwards as they meet the needs of the ingroup members and reveal much about their auto-images.²⁷

Stereotypes are, in fact, also present in the ingroup members' perceptions of themselves and, in this regard, they are defined as autostereotypes. These autostereotypes are, however, less extreme and more heterogeneous than the heterostereotypes concerning outgroup members.²⁸ Moreover, people tend to emphasize the positive when they describe themselves and to allocate more rewards to ingroup members than to outgroup members.²⁹ However, sometimes heterostereotypes can have an influence on autostereotypes. This phenomenon especially concerns members of negatively stereotyped groups which are aware of the stereotypes that others hold of them. This awareness can lead to unwanted outcomes as it may negatively affect the way that the members view themselves and the social world around them.³⁰ Overall, stereotypes can be seen as the result of the processes of prejudicial othering. However, in nature there is no real 'Other', as the 'Other' exists primarily in language and it is through language that we represent ourselves and others. These representations consist of words and images which are substitutes for various social groups and offer ways of describing and regarding these groups.³¹ Consequently, it is logical that imagological research concentrates on studying discourses in order to analyse images of the 'Other'.

Blackwell Handbook of Social Psychology: Intergroup Processes, Malden, MA: Blackwell Publishers, 2001: 45–64, p. 46.

²⁶ J. L. Cundiff: 'The Cognitive and Motivational Aspects...', *op.cit.*: 6–8.

²⁷ N. Rapport & J. Overing: *Social and cultural anthropology...*, *op.cit.*: 346.

²⁸ M. Rothbart: 'Category Dynamics...', *op.cit.*: 48.

²⁹ J. Krueger: 'Enhancement bias in descriptions of self and others', *Personality and Social Psychology Bulletin* 24 (5), 1998: 505–516, p. 505; M. B. Brewer: 'Ingroup bias in the minimal intergroup situation: A cognitive motivational analysis', *Psychological Bulletin* 86 (2), 1979: 307–324, pp. 321–322.

³⁰ J. L. Cundiff: 'The Cognitive and Motivational Aspects...', *op.cit.*: 12; M. Pickering: *Stereotyping*, *op.cit.*: XIII.

³¹ M. Pickering: *Stereotyping*, *op.cit.*: XIII, 72.

4 In search of an Italian national character

It was not until the formation of the modern Italian state that the theme of a national character became truly relevant in Italy.³² The discourse on national character in contemporary Italy can, in fact, be considered as the product of the national-patriotic projects that emerged in the peninsula at the beginning of the 19th century and of the aspirations for a national regeneration that accompanied these projects.³³ The reason for this kind of belatedness can be found in the fact that for centuries – from the Roman era until its unification – Italy was *un paese di città*, a fragmented ensemble of city states, the inhabitants of which lacked a sense of unity and who related themselves much more to their city of origin than Italy as a whole.³⁴ In the centuries preceding unification, Italians were, in fact, considered – by Italian writers and politicians themselves – as not having a strong national character; this was due to being weakened by long political servitude, being unaccustomed to the use of weapons and exiled in the unrealistic polycentrism of the cities.³⁵ Therefore, for a long time, the Catholic faith represented the only actual common trait of Italians and, thus, the only unifying aspect in the peninsula.³⁶ During the process of Italian unification, the Risorgimento, it then became clear that apart from establishing a unified state, a unified people with a shared national character was also to be formed and defined.

As a consequence, the search for the Italian national character occupied a central position in the process of Italian unification, among the Italian intellectuals.³⁷ The national character of Italians became the subject of entire treatises dedicated to the description and analysis of the topic. Discussing the Italian national character resulted, more often than not, in reporting the various vices of the Italian people. Idleness, *il dolce far niente*, was generally considered the greatest vice of Italians as the inhabitants of the Italian peninsula seemed to lack work ethics.³⁸ Giuseppe Mazzini, an Italian politician, journalist and

³² G. Bollati: *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino: Einaudi, 1996: 43.

³³ S. Patriarca: *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma: Laterza, 2011: 271.

³⁴ E. Galli della Loggia: *L'identità italiana*, Bologna: il Mulino, 1998: 37.

³⁵ G. Bollati: *L'Italiano...*, *op.cit.*: 59–60.

³⁶ E. Galli della Loggia: *L'identità italiana*, *op.cit.*: 44.

³⁷ G. Bollati: *L'Italiano...*, *op.cit.*: 93.

³⁸ S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: XV, 42.

revolutionary, subsequently claimed that one of the most severe vices of Italians was individualism, that is, municipalism which manifested itself in Italians' exaggerated attachment to their city of birth. This vice resulted in provincial divisions and in a lack of faith in Italians as a united people.³⁹ Along with individualism, a deeply rooted familism was commonly considered a typical Italian vice and, consequently, an obstacle to the development of strong political institutions.⁴⁰ An Italian physical anthropologist, Giuseppe Sergi listed, instead, classicism as one of the deadly sins of Italians as, according to him, Italians could imagine the future only through the perspective of the past.⁴¹ Italian modernity was unable to erase anti-modernity as it continued to overlap with the past producing incongruity and inefficiencies.⁴² Moreover, Sergi stated that the extreme Catholicism of Italians suppressed their spirit of initiative and was one of the major causes of the decline of the Italian people.⁴³ In this context, it is interesting to remark that the negative character traits associated with Italians – such as strong individualism, low willpower and lack of a spirit of collaboration and discipline – were often interchangeable with those attributed especially to the inhabitants of *Meridione*, Southern Italy. In fact, in the 19th century and especially from the Risorgimento onwards, these traits were attributed, in their purest and most extreme form, to the population of the south; therefore establishing Southern Italy as the 'internal Other' within Italy. Consequently, the Southern inhabitants of the peninsula became the 'Others' who were considered to have little in common with the northern population and its civilization. Gradually, the discourse on the character of the southerners assumed more racist tones and the tendency to regard race as an explanatory factor for certain behavioural differences spread.⁴⁴

³⁹ G. Mazzini: 'D'alcune cause che impediscono finora lo sviluppo della libertà in Italia', in F. della Peruta (ed.): *Scritti Politici di Giuseppe Mazzini*, Torino: Einaudi, 1976: 173–249.

⁴⁰ E. Galli della Loggia: *L'identità italiana*, *op.cit.*: 87; *Ibid.*: 256.

⁴¹ G. Sergi: *La decadenza delle nazioni latine*, Torino: Fratelli Bocca, 1900: 78–79.

⁴² E. Galli della Loggia: *L'identità italiana*, *op.cit.*: 139.

⁴³ G. Sergi: *La decadenza...*, *op.cit.*: 77–78.

⁴⁴ N. Moe: *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2002: 87, 91, 103, 107–112; S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: 59, 61, 78; P. Turiello: *Governo e governati in Italia*, ed. by Piero Bevilacqua, Torino: Einaudi, 1980: 40–41 (original work published in 1882).

The Italian national character then became a fixed point in the political discourse in which the leading figures of Italy all had something to say.⁴⁵ One of these was the aforementioned Mazzini who became the (self-appointed) head of the moral regeneration that was considered the keystone of the Italian unification process. Mazzini composed *Dei doveri dell'uomo* (1862), a book in which he made an inventory of the requirements that were necessary for reaching the desired characteristics of Italianness. Three of the most important of these requirements were the renunciation of individual selfishness, the repudiation of materialism, and the absolute readiness to reach national unity and pursue Italy's supranational mission.⁴⁶ However, it was not easy to attain the goals listed by Mazzini in a country that was full of divisions and, in fact, the process of 'forming Italians' transpired to be complicated and hard to completely accomplish. Later, with the Fascist regime, a new 'ideal' Italian – disciplined, hypermasculine and militarized – was introduced by Mussolini who declared in 1926 that in ten years the face of the homeland would become unrecognizable both physically and spiritually. However, this never happened, as the Fascist dictatorship and the loss of one battle after another in the Second World War only added further negative connotations to the concept of being Italian. According to anti-fascists, Italy was, in fact, a country with an organically anarchic, corrupt and servile people and the post-war Italians were generally considered as being dominated by mammism and effeminacy. Consequently, after the Second World War it was necessary to promote a positive image of Italians and a hegemonic narrative of the good Italian gained ground.⁴⁷ Overall, after the unification, Italian culture has almost always offered an image of Italians as if the nation were split into two incompatible entities of which one is inhabited by positive and benevolent Italians, *italiani brava gente*, and the other by villains, portrayed as the majority.⁴⁸

⁴⁵ S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: 137.

⁴⁶ G. Bollati: *L'Italiano...*, *op.cit.*: 61–62.

⁴⁷ S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: 153–154, 161, 171, 173, 208, 272. B. Mussolini: 'Al popolo di Reggio Emilia', a speech held in 30.10.1926, in: *Benito Mussolini: Le opere, i discorsi e gli scritti (1914–1942)*, online: <http://www.adamoli.org/benito-mussolini/index.htm>.

⁴⁸ E. Galli della Loggia: *L'identità italiana*, *op.cit.*: 159–160.

5 The point of view of the Finnish travellers

Since the 18th century, Italy has been a popular travel destination for a large number of Europeans and, as such, it has witnessed a notable proliferation of images concerning it and its inhabitants. When discussing the Italian national character in the late 19th century, it is, then, fundamental to take into account how Italians were represented by non-Italians in the previous centuries as the discourse on the Italian national character cannot be analysed, nor fully understood, if it is not examined in an international context.⁴⁹ In fact, certain stereotypes – of foreign origin – regarding Italians had a strong influence in the process of the auto-image formation of Italians that culminated during the Risorgimento period. While the foreign travellers visiting Italy admired the country's cultural heritage and its breath-taking scenery, they had less consideration for the inhabitants of the peninsula. The vast literature of the *Grand Tour*, especially, did its part in forming a rather negative image of Italians as the country's inhabitants were often described by foreigners as indolent, morally and sexually uninhibited and prone to violence. The intellectuals of the Italian Enlightenment rarely engaged themselves in defending their fellow citizens as regards their image and, at times, even the Italians themselves contributed to the formation of certain negative auto-stereotypes.⁵⁰ Considering the impact that the foreigners' hetero-images of Italians had on the auto-images of Italians, it is interesting to compare the most important elements of the Italian national character as seen by Italians themselves – presented in the previous chapter – and the images that Finnish travellers of the late 19th century introduced in their travelogues concerning Italy.

5.1 Idleness

As stated in Chapter 4, idleness was commonly considered a central part of the Italian national character even by Italians themselves in the late 19th century. Curiously, in the studied travelogues, the Finnish travellers do not emphasize Italians' idleness in any particular way. Although some light criticism can be found regarding Italians who spend their time indolently loitering in streets and piazzas, the Finnish travelogues portray Italians mostly as diligent and

⁴⁹ S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: XVII–XVIII.

⁵⁰ S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: XVIII, 4–5, 12, 274.

active. The Finnish author and art historian, Emil Nervander,⁵¹ for example, describes Neapolitans as brisk, joyful and hard-working people who are resourceful sailors and fishermen. He adds, though, that Neapolitans are so orgulous and freedom-loving that it is impossible to employ them permanently.⁵² In addition, Anders Ramsay,⁵³ a Finnish businessman, and Johan Henrik Erkko,⁵⁴ a Finnish poet and playwright, write about the frenetic atmosphere on the sidewalks of Naples as blacksmiths, tailors, shoemakers, painters, barkeepers, saddle and wagon makers and all sorts of grocers work tirelessly from dusk till dawn.⁵⁵ To illustrate the Sicilian work-life, Nervander also depicts the streets of Messina that, just like in Naples, are full of noise and craftsmen who work contentedly and with speed; weaving, tinkering, sewing and making fishing nets.⁵⁶ Similarly Jac Ahrenberg,⁵⁷ a Finnish architect and author, comments – while visiting Tuscany – that Italians are laborious people to whom he feels great respect but whose efforts for example in agriculture do not bear fruit because of the too challenging climatic conditions and, most of all, the bad tax laws and the archaic, authoritarian system that prevails. In fact, Ahrenberg reports that farmers were forced to pay a half or a third of their income to their squires and the region was dominated by extreme poverty.⁵⁸

The diligent nature of the Italians was also obvious to other Europeans especially in conjunction with Italian emigration. In his writings, Nervander states that, in the late 19th century, approximately one hundred thousand Italians annually left Italy to seek a better life but normally, years later, they returned to their homeland. Nervander describes how in different countries of Europe

⁵¹ Nervander made a long study trip to Sweden, Denmark, Germany, France and Italy in autumn–spring 1864–1865 during which he stayed in Italy for four months.

⁵² E. Nervander: *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia III*, Helsinki: Kansanvalistus-seura, 1896b: 12.

⁵³ Ramsay visited Italy in spring 1865.

⁵⁴ Erkko sojourned in Italy in February and March 1885.

⁵⁵ J. H. Erkko: *Matkakuvauksia ja muistiinpanoja Italiasta 20.1.–28.3.1885* (Representations of journey and notes from Italy 20.1.–28.3.1885), Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, J. H. Erkon arkisto, kotelo 3 (The Finnish Literature Society, archive of J. H. Erkko, box 3); A. Ramsay: *Muistoja lapsen ja hopeahapsen, III: 1865–1871*, Porvoo: WSOY, 1966: 42.

⁵⁶ E. Nervander: *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia III*, *op.cit.*: 25.

⁵⁷ Ahrenberg sojourned in Italy in autumn–spring 1875–1876.

⁵⁸ J. Ahrenberg: *Människör som jag känt: Personliga minnen, utdrag ur bref och anteckningar af Jac. Ahrenberg. Femte delen*, Helsingfors: Söderström & C:o, 1910: 55–56. Ahrenberg refers to the well-known system of mezzadria (metayage) in which the cultivator uses land without owning it and pays rent to the owner (<https://www.britannica.com/topic/metayage>).

one could come across serious and silent, clean-cut Italian men who wandered from house to house playing the barrel organ. They were diligent and active and thanks to their work, they were able to provide for themselves and send money to their loved ones in Italy.⁵⁹ The image of the indolent Italian began, in fact, to decline when Italians emigrated to other countries to work.⁶⁰

5.2 Individualism and familism

Individualism and familism – two central elements of the Italian national character, as mentioned previously – are discussed together in this chapter since they both were considered obstacles for the development of strong political institutions and, consequently, for the progress of the Italian state during and after the Risorgimento period. Furthermore, these elements manifested themselves in Italians inability – or more often than not in their unwillingness – to act for the common good and to promote the interests of the community. In the analysed travelogues, the Finnish travellers do not explicitly mention the Italians' inclination to exaggerated individualism or familism. The reason for this can be found in the fact that the travellers spent only a limited time in Italy – usually some months – and rarely, if ever, became personally acquainted with Italians or took part in different activities of the Italian society, let alone in the political life of the country. Therefore, the self-interest of Italians only emerged for the Finnish travellers in certain everyday encounters that mainly involved prices. In fact, in the Finnish travelogues, swindling is a theme that is raised on different occasions. Ramsay, for example, describes the high prices of a modest hotel accommodation in Bologna as a more modern but less romantic way to steal from travellers. While, in Ferrara, he has a showdown with a hotel owner who treats him mainly like a welcomed object to rob, as depicted by Ramsay.⁶¹ The Finnish author, Juhani Aho,⁶² reports, in turn, some negative characteristics of Italians and refers to the lack of altruism of the Italian people by stating that Italians cheat as much as they can.⁶³

⁵⁹ E. Nervander: *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia I*, Helsinki: Kansanvalistus-seura, 1894: 6.

⁶⁰ S. Patriarca: *Italianità...*, *op.cit.*: 108.

⁶¹ A. Ramsay: *Muistoja lapsen...*, *op.cit.*: 166–168.

⁶² Aho sojourned in Italy in spring 1893 and in autumn–spring 1903–1904.

⁶³ J. Aho: A letter to Lyydi Brofeldt, March 1893, in: J. Niemi (ed.): *Juhani Ahon kirjeitä*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1986: 168.

However, despite the occasional references to Italians' less honest or altruistic nature, the Finnish travellers portray the inhabitants of the Italian peninsula mainly as kind, open and hospitable – all characteristics that speak against the Italians' alleged overemphasized attachment to their usual, rather limited, environment or to their own interests. Nervander, for example, remarks that the numerous encounters Italians have with tourists make them familiarize themselves with foreign people and their customs and thus erase the marks of vulgarity from the Italian people leading them to behave, for the most part, decently, politely and kindly towards each other and also towards foreigners.⁶⁴ Ahrenberg also makes similar observations and states that thanks to their long history, Italians have an intuition for how to interact with people and, consequently, even those who have not attended school can outsmart the educated people from north as regards human encounters.⁶⁵ The geniality and openness of Italians towards foreigners is, in fact, mentioned several times in the analysed Finnish travelogues, in which Italians are often described as people who are openhearted, generous and always ready for a cordial conversation.⁶⁶

5.3 Classicism

Interestingly, the classicism, or the sort of anti-modernity of Italians – defined as a deadly sin by Sergi – was not remarked on by the Finnish travellers in any particular way while they visited Italy and interacted with Italians, at least not in a negative manner. On the contrary, in the analysed texts, the Finnish travellers praise on various occasions the glorious past of Italy and wish that Italians would show more appreciation for their past glories and what they have accomplished.⁶⁷ In fact, Italians' exaggerated attachment to the past, that Sergi so strongly criticizes and views as an obstacle for the progress, does not emerge in the Finnish travelogues. Instead they contain clear signs of admiration and longing for the ancient times on the part of the travellers. Conversely, the inhabitants of modern Italy are often considered rather morally degraded in the

⁶⁴ E. Nervander: *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia I*, *op.cit.*: 5–6.

⁶⁵ J. Ahrenberg: *Människör som jag känt...*, *op.cit.*: 72.

⁶⁶ Cfr. for example A. Ehrnrooth (A-ï-a): *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876–77 och 1884*, Helsinki: G. W. Edlund's förlag, 1886: 76, 88–89.

⁶⁷ Cfr. for example, A. Edelfelt in A. Kortelainen: *Niin kutsuttu sydämeni: Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873–1901*, Helsinki: Otava, 2001: 195.

Finnish travelogues in which the travellers write about the swindlers, beggars, thieves and bandits that they encountered when they visited the country.⁶⁸

The Finnish travellers' admiration for the past also emerges in their comments about Italian architecture as they sometimes criticize the modern constructions in Italy. Ramsay, for example, makes a critical observation by stating that the buildings and other sights in Florence do not make as good an impression in real life as in pictures because they are situated in places where they do not fit well. The elegance of the Ponte Vecchio, for example, is disturbed by a modern iron bridge that is built close to it. In Rome, in turn, Ramsay describes how railways pass close to the precious antique ruins in the city so that the past and the present have to coexist. In fact, according to Ramsay, it takes time to become accustomed to seeing antique and modern creations next to each other as they often are in Italy, which is a wondrous mix of the classical past and the decadent present.⁶⁹

5.4 Extreme Catholicism

The strong presence of Catholicism in the everyday life of Italians – adduced by Sergi – is often also described by the Finnish travellers who, in general, note in their writings that religion is an essential part of Italians' lives and its practice has become rather perfunctory and superficial in Italy. Aho, for example, describes how churches are quotidian resting places for Catholic people who simply and out of habit enter a church as they pass by while running some of their everyday errands. In fact, Italians seem to have a more homely perception of churches than Finns who consider churches the Lord's rooms and regard them with great respect. The extremity of religion can be perceived in Aho's writings when he depicts the Catholic faith as childlike and affirms that the Catholic Church has remained strong in the face of the Reformation thanks to the sensitive and naive southern populations who are characterized by exaggerated sentimentality.⁷⁰ Adelaïde Ehrnrooth,⁷¹ a Finnish author and

⁶⁸ Cfr. for example, A. Ramsay: *Muistoja lapsen...*, *op.cit.*: 14–16, 36, 38, 40–41, 55, 58–59, 66–67, 73–75, 77, 79–80, 98–104, 115–28, 162, 166–7 and A. Ehrnrooth (A-i-a): *Två finskors...*, *op.cit.*: 76, 79–80.

⁶⁹ A. Ramsay: *Muistoja lapsen...*, *op.cit.*: 17, 86.

⁷⁰ J. Aho: *Matkakuvia: Minkä mitäkin Italiasta, minkä mitäkin Tyrolista, matkoilta omassa maassa*, Porvoo: WSOY, 1922: 63, 68, 70.

⁷¹ Ehrnrooth (1826–1905) traveled to Italy in spring 1877.

feminist, also describes Italians as emotional and ingenuous like children even though she admires Italians' passionate ways of celebrating their faith.⁷²

Despite the central role of religion in the everyday life of Italians, superstitions are very deeply rooted in the people too, according to the Finnish travellers. Nervander mentions superstitions and their prevalence several times in his writings and states that it is actually the clergy that maintains them. This affirmation raises again the extreme side of religion and the decisive role of the representatives of the Catholic Church in Italians' lives. In fact, as reported by Nervander, superstitions help the Church to control the people who are deceived and mislead into believing in the most absurd things by using the images of saints. Nervander describes Italians as particularly gullible as he writes how they, for example, believe blindly that the coagulated blood of St. Januarius, conserved in a Neapolitan church, has miraculous power when it liquefies one or two times a year or that hair can grow out of the head of the statue of a saint made of ivory.⁷³ Nervander asserts that he has not encountered as much superstition in any other place he has visited as in Southern Italy.⁷⁴

One other aspect of the extremity of Italians' faith concerns the figure of the pope who is regarded by Italians as the most magnificent emperor in the world and a sort of demigod. Nervander writes about the authority of the pope by stating that, although the pope's power is only a shadow of what it used to be in the past and he no longer has any governmental power, the pope still has limitless authority in the Catholic Church and his words are considered – without any criticism – unerringly the word of God. Nervander also mentions that the pope has several properties for his use, he does not have to pay taxes and the state guarantees him three million marks per year.⁷⁵ In addition, Ramsay writes about the economic power of the pope and states that Pope Pius IX is as interested in financial affairs as in politics and religion.⁷⁶ Ramsay mentions the inappropriate worship of a man that the Catholics practice towards the pope and defines the pope, in fact, as a false god. He describes an audience with the pope during which the pilgrims kneel down and kiss the pope's slipper, the

⁷² A. Ehrnrooth (A-ï-a): *Två finskors...*, *op.cit.*: 59.

⁷³ E. Nervander: *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia III*, *op.cit.*: 5–6, 10.

⁷⁴ *Ibid.*: 17.

⁷⁵ E. Nervander: *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia II*, Helsinki: Kansanvalistus-seura, 1896a: 5, 11. Nervander refers most probably to *Legge delle guarentigie (Law of guarantees)* that guarantees an annual endowment of 3 225 000 liras to the Pope (<https://www.sba.unifi.it/p566.html>).

⁷⁶ A. Ramsay: *Muistoja lapsen...*, *op.cit.*: 107.

place is overcrowded and women faint in the throng. The pope also receives gifts from the visitors often in the form of money, wallets and jewellery, among other things. After seeing all this, Ramsay feels himself completely drained by the unbelievable service rendered to a false god.⁷⁷

6 Conclusion

The discourse on the Italian national character became relevant during the Risorgimento period, in the 19th century, when the need to define and strengthen the essence of being Italian arose as Italy had to become unified in order to achieve national progress and success. However, the process of forming Italians was not easy as the nation was extremely fragmented at the time. Building up a positive image of the Italian national character transpired to also be rather complicated because of the fact that Italians' auto-images were based largely on less positive elements that were often generated by travellers on the *Grand Tour*. The Italian national character was, in fact, typically considered – both by Italians themselves and by foreigners – as marked by indolence, anti-modernity, and exaggerated individualism, familism, and Catholicism.

Interestingly, the analysis of the Finnish travelogues of the second half of the 19th century rarely confirms this conception. The Finnish travellers, do, occasionally mention the Italians' habit of spending time indolently but they write much more frequently about the diligent nature of Italians and show appreciation for their active and laborious lifestyle. In point of fact, unlike the Italians themselves, the Finnish travellers express almost no criticism towards Italians' work ethics – actually quite the contrary. With regard to anti-modernity, the Finnish travellers do not mention it when they write about Italians, but they do often point out elements of the Italian national character that reflect the unfortunate degradation – mainly a moral one – of the modern Italian people. With this kind of remarks, the Finns seem to imply that Italians have drifted too far from their classical roots and traditional values. As for Italians' overemphasized individualism and familism, in their writings the Finnish travellers do not confirm these characteristics either. This can be explained by the fact that the Finns only spent a limited time in Italy and, consequently, they did not have real access to Italians' lives, nor did they subsequently have occasion

⁷⁷ *Ibid.*: 146–149.

to perceive Italians' alleged individualism or familism in their purest forms. In fact, the encounters that the Finnish travellers had with Italians, brought more into relief the openness and the hospitality of the Italian people rather than their self-interest. Of the aforesaid central elements of the Italian national character – seen from the Italian point of view – the strong Catholicism is the only one that is also highlighted in the Finnish travelogues. The intensive, albeit conflictual relationship that Italians have with the Catholic faith is often connected to the naivety of the Italian people by the Finnish travellers. Italians are seen as easily manoeuvred, or even manipulated – both characteristics that make it possible for the Church to dominate the people.

To summarise, based on the analysed travelogue texts, the Finnish travellers' images of the Italian national character do not correspond with the Italians' auto-images of the late 19th century in many respects. This can be considered a positive result since the Italians' auto-images consisted largely of less favourable and highly stereotypical elements introduced, at least partly, by foreigners who had visited Italy. It is possible that these stereotypical conceptions regarding Italians had not reached Finland as effectively as other parts of Europe due to Finland's more distant geographical position. Consequently, the Finnish travellers were less influenced by the negative stereotypes concerning Italians and were able to observe their surroundings and the people they met during their journeys in a more objective manner. Naturally, there are also other factors that can explain the absence of certain negative elements in the Finnish travelogues, such as the limited time spent in Italy by the Finnish travellers and the superficiality of their encounters with Italians. It is also true that the Finnish travelogues do not completely lack references to the negative sides of the Italian national character and, in fact, they confirm certain pre-existing unflattering stereotypes. However, the images that Finnish travellers' writings transmit of the Italian people are mainly positive. It is therefore a pity that the Finnish travellers' perceptions were rarely, if ever, known outside of the borders of Finland and therefore had little hope of reaching Italy where they could have positively affected the Italians' image of themselves.

References

- Aho, J. (1893): A letter to Lydy Brofeldt, March 1893. In: J. Niemi (ed.) (1986) *Juhani Ahon kirjeitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 168–169.
- Aho, J. (1922): *Matkakuvia: Minkä mitäkin Italiasta, minkä mitäkin Tyrolista, matkoilta omassa maassa*. Porvoo: WSOY.
- Ahrenberg, J. (1910): *Människör som jag känt: Personliga minnen, utdrag ur bref och anteckningar af Jac. Ahrenberg. Femte delen*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Armstrong, J. A. (1996): National character and national stereotypes. *Society* 33: 48–52. <https://doi.org/10.1007/BF02700322>
- Bollati, G. (1996): *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: G. Einaudi editore.
- Brewer, M. B. (1979): Ingroup bias in the minimal intergroup situation: A cognitive motivational analysis. *Psychological Bulletin* 86 (2): 307–324. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.86.2.307>
- Cundiff, J. L. (2020): The Cognitive and Motivational Aspects of Stereotypes and Their Impact in the United States. In: J. T. Nadler & E. C. Voyles (eds.) *Stereotypes. The Incidence and Impacts of Bias*. Santa Barbara, California: Praeger. 1–21.
- Edelfelt, A. (1876): A letter to Edelfelt's mother, March 1876. In A. Kortelainen (ed.) *Niin kutsuttu sydämeni: Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873–1901*. Helsinki: Otava, 2001. 193–197.
- Ehrnrooth, A. (A-ï-a) (1886): *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876–77 och 1884*. Helsinki: G. W. Edlund's förlag.
- Erkko, J. H.: An unpublished notebook 20.1.–28.3.1885. J. H. Erkon arkisto, kotelo 3, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (Archive of J. H. Erkko, box 3, The Finnish Literature Society).
- Fält, O. K. (2008): Theoretical roots of the study of historical images. In: K. Alenius, O. K. Fält & M. Mertaniemi (eds.) *Imagology and cross-cultural encounters in history*. Rovaniemi: Pohjois-Suomen historiallinen yhdistys. 37–43.
- Galli della Loggia, E. (1998): *L'identità italiana*, Bologna: il Mulino.
- Hoenselaars, T. & J. Leerssen (2009): The Rhetoric of National Character: Introduction. *European Journal of English Studies* 13 (3): 251–255. <https://doi.org/10.1080/13825570903223467>
- Jensen, L. (2016): The Roots of Nationalism: Introduction. In: L. Jensen (ed.) *The Roots of Nationalism: National Identity Formation in Early Modern Europe*,

- 1600–1815. Amsterdam: Amsterdam University Press. 9–28. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8pzcpr.3>, <https://doi.org/10.1017/9789048530649.001>
- Krueger, J. (1998): Enhancement bias in descriptions of self and others. *Personality and Social Psychology Bulletin* 24 (5): 505–516. <https://doi.org/10.1177/0146167298245006>
- Leerssen, J. (2000): The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. *Poetics Today* 21 (2): 267–292. <https://doi.org/10.1215/03335372-21-2-267>
- Leerssen, J. (2007): Imagology: History and method. In: M. Beller & J. Leerssen (eds.) *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi. 17–32.
- Leerssen, J. (2016): Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l: revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 10: 87–105. <https://hal.science/hal-03815416>
- Lippmann, W. (1997): *Public opinion*. New York: NY Free Press (Original work published in 1922).
- Mazzini, G. (1976): D'alcune cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia. In: F. della Peruta (ed.) *Scritti Politici di Giuseppe Mazzini*. Torino: G. Einaudi editore. 173–249.
- McCrae, R. R., A. Terracciano, A. Realo & J. Allik (2007): Climatic warmth and national wealth: some culture-level determinants of national character stereotypes. *European Journal of Personality* 21 (8): 953–976. <https://doi.org/10.1002/per.647>
- McCrae, R. R. et al. (2013): The inaccuracy of national character stereotypes. *Journal of Research in Personality* 47: 831–842. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2013.08.006>
- Moe, N. (2002): *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Mussolini, B.: 'Al popolo di Reggio Emilia', a speech held in 30.10.1926. In: *Benito Mussolini: Le opere, i discorsi e gli scritti (1914–1942)*. <http://www.adamoli.org/benito-mussolini/index.htm>
- Nervander, E. (1894): *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia I*. Helsinki: Kansanvalistus-seura.
- Nervander, E. (1896a): *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia II*. Helsinki: Kansanvalistus-seura.
- Nervander, E. (1896b): *Maantieteellisiä kuvaelmia: Italia III*. Helsinki: Kansanvalistus-seura.

- Operario, D. & S. T. Fiske (2001): Stereotypes: Content, Structures, Processes, and Context. In: R. Brown & S. Gaertner (eds.) *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intergroup Processes*. Malden, MA: Blackwell Publishers. 22–44. <https://doi.org/10.1002/9780470693421.ch2>
- Patriarca, S. (2011): *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Roma: Laterza.
- Pickering, M. (2001): *Stereotyping. The Politics of Representation*. Basingstoke: Palgrave.
- Ramsay, A. (1966): *Muistoja lapsen ja hopeahapsen, III: 1865–1871*. Porvoo: WSOY (Original work published in 1904–1907).
- Rothbart, M. (2001): Category Dynamics and the Modification of Outgroup Stereotypes. In: R. Brown & S. Gaertner (eds.) *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intergroup Processes*. Malden, MA: Blackwell Publishers. 45–64. <https://doi.org/10.1002/9780470693421.ch3>
- Sergi, G. (1900): *La decadenza delle nazioni latine*. Torino: Fratelli Bocca.
- Smith, R. J. (2008): In defence of national character. *Theory & Psychology* 18 (4): 465–482. <https://doi.org/10.1177/0959354308091826>
- Turiello, P. (1980): *Governo e governati in Italia*, ed. by Piero Bevilacqua. Torino: G. Einaudi editore (Original work published in 1882).
- Zacharasiewicz, W. (2010): *Imagology revisited*. Amsterdam: Editions Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789042032002>

Neo-Platonic love in fictional obsessions

Alberto Castelli
Hainan University
lamezzapunta@yahoo.com

Abstract

Twentieth-century novels present sexuality as a source of mystifying pleasure often challenging the conventions of heterosexual relationships by presenting a plot with elderly men captivated by much younger women. Alternatively, we should read those controversial texts as a Neo-Platonic exercise wherein Beauty itself recalls virtue and the more beautiful something is the more it is identifiable with the divine. Consequently, to those who managed to attain, by contemplation, the pure beauty, such contemplation would resemble a revelation of some sort. In the end, much the same way as plants naturally seek out sunlight, man before death reconciles all desires with a longing for God.

Yasunari Kawabata's *The House of the Sleeping Beauties* (1961), J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians* (1980), and García Márquez's *Memories of My Melancholy Whores* (2004) are novels allegedly articulated around a specific characterization of love, more alike a sexual taboo: Old men's sensual obsession with young girls.¹ The widespread criticism is that the women under observation in these novels are silenced and reduced into mere objects of the male gaze, and male sexual obsession. Women are transformed into dehumanized means to an aesthetic end. However, while the objection stands, to dismiss the male characters as mere sensualists would be ignoring the ascetic nature of their search and the penetrating beauty so dramatically impact on their lives. Therefore, I will suggest here a reading that might sound perhaps unsettling, but more adequate to portray what I believe is the writers' sincere intention. After all, it would not be original on my part, or innovative from the writers'

¹ Yasunari Kawabata's text is a novella. To avoid repetitive clarifications within the text, I will refer to all three texts as 'novels' without distinction when I comment on the three texts taken together.

side to display another case of physical concupiscence. Instead, rather than condemning male protagonists as oppressive sexual predators, we should re-frame them as victims of a cruel solitude, the inevitability of aging, and the fear of death. Male protagonists have outlived their younger kin; they stand as Hamletian characters whose “dread of something after death” (cfr. *Hamlet* Act III) forces onto them a reflection over life and afterlife. Salvation is still possible; it is a blurred zone between beauty and destruction. Accordingly, in the next few pages, my aim will be to reclassify the novels’ narrative rhetoric as a Neo-Platonic experimentation. What the texts express is the conception of beauty, and to some extent of love, as a way of moral and spiritual perfection. Simply put, the narrative stress is not on sexuality, libido, or eroticism, but on the Neo-Platonic discourse of beauty that is conceived as the portal to spiritual immortality. For the protagonists that would be the fulfillment of divine beauty as it goes.

A brief introduction to Neoplatonism

The notion that earthly beauty and love foretell a Divine Beauty and Love is central to the Platonic system which rather naturally later developed in the Christian tradition.² What is beauty? Nowhere Plato gives a full account of his aesthetic, and that has given scholars plenty of room to impose meaning on his writing. Socrates, in the *Gorgias*, as part of an argument to prove that it is better to suffer wrong than to do it, describes a beautiful thing as that which either is useful or gives pleasure to the spectator (474c–475a). In *Hippias Major* beauty is beneficial and useful (298a). With this in mind, beauty can be reduced to a common predicate and that is usefulness, and perhaps harmony. But more often, as in the *Republic* and in the *Symposium*, the Beautiful becomes the Good: “All good is beautiful, and beauty is not without measure” (*Timaeus*, 87c. ff). And because the beauty of the world is a reflection of the beauty of its Creator, beauty must be synonymous with truth. Throughout the Western intellectual discourse, from the ancient Greeks well up until contemporaneity, beauty is understood as both spiritual and material, a spiritual attainment tied to the transience of the material element. According to Plato’s theorization, the source of beauty is ontological and relative to the gods, hence beauty is

² Plato does not provide an analytic elaboration of beauty in any of his writings. My research of Plato’s view on beauty and divine is based on two main texts, namely, *Symposium* and *Phaedrus*.

a manifestation of divine intelligence, frequently identified as the hallmark of divinity. In other words, by configuring an association between physical and spiritual beauty, Plato argues that contemplation of physical beauty enables the human mind to comprehend the divine: “And turning his eyes toward the open sea of beauty, he will find in such contemplation the seed of the most fruitful discourse and the loftiest thought” (*Symposium* 210d).³

What Plato is openly doing is gifting beauty with transcendental power, lifting the object of beauty beyond its material, hence corruptible form, into a more spiritual dimension, hence incorruptible. Charles Kahn, among others, has recognized the metaphysical dimension of Platonic beauty by arguing that “the emotional storm of physical passion aroused by such beauty contains within itself a metaphysical element, that is to say, an aspiration that transcends the limit of the human condition and that cannot possibly be satisfied in the way that hunger and thirst can be satisfied” (268). Because “more than justice, truth, or even goodness, beauty shows itself most clearly as that which is the most manifest to the senses” (*Phaedrus* 250b–e), beauty becomes the element that at best is capable of transporting us beyond the here and now, evoking the remembrance of our primordial condition and our “true being”.⁴ Josef Pieper’s statement of the issue is representative: “Only the encounter with beauty evokes remembrance and yearning, prompting in the one so touched the desire to get away from the course of all those things that usually absorb the mind” (42). Some seven hundred years after Plato, with the ascendancy of Christianity, the Platonic discourse develops into Neo-Platonism. It still has philosophical intentions, but with an evident religious frame, and with the clear intent to associate beauty and the divine.⁵ Within beauty, there is an intelligible presence, far beyond our reason but grasped by our intuition that presents the form of beauty as another way to find virtue. The argument had already appeared in Plato when Socrates reveals to the other diners that “There is the life which a human being should live, in the contemplation of beauty itself”

³ For excerpts from the *Hippias Major*, *Phaedrus*, *Symposium*, and *Timaeus* I refer to Plato, *Platonis Opera*, ed. Burnet (1903).

⁴ My reference to the “true being” is clearly a reference to Plato’s Theory of Forms based on which our physical world is simply a reflection, a remembrance so to speak, of timeless, unchangeable ideas (forms) such as truth, justice, goodness, beauty, which we recall and reproduce, as some sort of imitation, when our soul leaves Heaven to become human.

⁵ For a fuller discussion on the development of Platonism throughout the Middle Ages into Neo-Platonism, see Dillon (2003), and Alexandrakis and Moutafaks (2002). Dated but well detailed is C. J. de Vogel (1953).

(*Symposium* 211d). That is, the activity of contemplating the form of beauty is in itself a virtuous action, it produces true virtue and, Plato will suggest later, it is needed to achieve happiness.⁶ More discernibly than in Plato, the Neo-Platonic stance overcomes the tension between transcendental and material, contemplation and life of action, by making beauty the symmetry rather than a vehicle of the divine: “So then the beautiful body comes into being, by sharing in a formative power which comes from the divine forms” (*Enneads* I. VI. 2).⁷ For Plotinus (205–270 BC), the father of Neo-Platonism, the world is a wonderful image of the transcendent universe in the mind of God, a reflection or better an imitation of the divine plan.⁸ Following the tradition of Plato’s *Symposium* and *Phaedrus*, beauty has not only the power to reflect or recall divine light, divine goodness, and the whole divinity, but also to provoke or inspire love that constitutes the essence of divinity.⁹

The three novels that I am about to analyze have been chosen with a specific ratio. Mid-twentieth-century Japan differs dramatically in structural and cultural terms from late twentieth century South Africa and early twenty-first-

⁶ This position has been criticized for its intellectualism according to which people’s actions are based on what they consider to be their best interest and for being selfish since it does not integrate concern for the others. However, Plato seems to answer his future critics in the *Republic* with the Cave allegory in which the philosopher, who has freed himself and enjoys happiness in the contemplation of pure Forms, returns to the cave for sharing his knowledge and ruling the ideal city.

⁷ The Cave allegory in the *Republic* symbolizes the dichotomy: Where does man belong, in the cave of this world or in the higher realm of truth? With Dostoevsky’s *The Idiot* beauty is the element of connection when Prince Myshkin screams: “Beauty will save the world.” Plotinus’s *Enneads*, sections I.6 and V.8, formulates the Neo-Platonic philosophy of beauty in a more systematic way than Plato and Aristotle. I quote from P. Henry and H.-R. Schwyzer, *Plotini opera* (1951).

⁸ Unmistakably, Plotinus is the most influential Neoplatonist of the Hellenistic period with his systematic equation between beauty and goodness. While Plato had gone as far as to recognize Beauty as one of the ideal Forms, Plotinus developed the Platonic system by identifying Beauty and Truth. His influence in the shaping of the Western civilization is immense, being all at once a source of inspiration for the early Church theologians such as St. Augustine and Thomas Aquinas, the philosophical background of Renaissance aesthetics, the demiurge of Keats’s immortal line “Beauty is truth, truth beauty’, that is all Ye know on earth, and all ye need to know,” and the intellectual ghost beyond the Romantic-Hegelian identification between beauty, truth and divine.

⁹ On the interconnection between Plato and Neo-Platonism, Brendan Thomas Sammon writes: “With Neoplatonism’s absorption of a more religious, spiritual dimension, the Platonic distinction between an eternal realm of truly existing beings [...] on the one hand, and the generated world (cosmos) of transient beings [...] on the other hand, becomes a theological principle” (82).

century Latin America. Japan is about to become a power house, South Africa is oppressed by the implementation of apartheid policy, and Marquez's Colombia is scarred by *guerrilleros* and paramilitary extremist groups. To read the texts with Neo-Platonic lens is to implicitly dissociate the texts from the dominant discourse and argue that love should and would universally ground beauty and desire across different political and cultural contexts. The novels are subject to a Neo-Platonic reading essentially by virtue of the advanced age of the male characters. Why do they refrain from taking what is offered to them? The protagonists (men) observe and describe young women who are meant to sleep in a deep dream (as deep as death), but whose voices we are never allowed to hear. The essence of the narration lies in the silence of the sleeping girls, symbols of beauty that is both physical and spiritual, and in the reaction of the male counterparts. Unconsciously bearers of some sort of Neo-Platonic belief, elderly ordinary individuals sense that the contemplation of beauty is a way to elevate the human spirit so as to fill the gap with the divine element that is within. Otherwise stated, beauty creates a space for meditation in the protagonist and grants him the opportunity to reconcile with himself at the end of his life. Needless to say, the association between beauty and "true being" is fundamental because it is their dialectic to put the subject in touch with that which "truly exists" beyond the shipwreck of human vanity. In the case of the protagonists, due to their advancing years, that would be the bay of the afterlife. A clear capacity for experiencing beauty gives them a better vision of life and death. In Neo-Platonic terms, it goes as a full understanding of their being.

Kawabata's sleeping beauties

Sleeping Beauty is a fairy tale known in numerous versions. Perhaps the most famous version comes with a princess who has been sleeping for a hundred years and is awakened by the kiss of Prince Charming. Gabriel García Márquez (1927–2014) and Yasunari Kawasaba (1899–1972) updated this classic fairy tale although making sure not to wake the sleeping beauty. Kawabata's prose and meaning remain vague, the indefiniteness of more than a few sentences conceals significance and arouses interest. Only at the end, does reality flood in so as to allow the reader the pleasure of an aesthetic experience.¹⁰ Specifically,

¹⁰ Namiko Haruki reports that in a conversation with one of his readers, Kawabata confessed "that he wrote *House of the Sleeping Beauties* without formulating a plot and he confessed that he did not like the novel" (431–432).

a confession is what Kawabata's *The House of the Sleeping Beauties* stands for. Criticism did not wait long before expressing disapproval. Saegusa Kazuko has described the male transgression as evil (100), the story itself has been defined as "extremely perverse" (Nina Cornyetz, 50) because of its transformation of a woman into a passive object of male desire. This is a text that is clearly highly controversial. Seemingly, women are depicted as fragments of human beings submitting passively to the gaze of male lust; hence, the novella runs the risk of being considered as second-rate literature with a clichéd design revolving around perverted male sexual fantasy. However, from perspective alternative to gender analysis, which is too far from my line of research, we can reasonably redeem the protagonist if we stress the Neo-Platonic element within the narrative.¹¹ The girls under scrutiny do not speak, do not interact with the 'clients', and are not sacrificial victims offering their bodies; "in a literal sense, the women do not give the men anything" (Namiko Haruki, 433). In truth, within the interplay between men and women, a gift is involved and that is beauty. Thus I believe with Haruki that "the superficial understanding – that the girls are mere toys that allow impotent old men to lose themselves in ecstasy – is to be discarded" (434). All considered, we are not facing a depraved male fantasy but a brush with death.

As far as the plot goes, in a secret club old men pay for the privilege of spending the night with a young virgin who is stark naked and sleeps a dream as deep as death itself. Encouraged by a friend, Eguchi, a 67-year-old man who from time to time feels an unpleasant and lonely emptiness, decides to visit the exclusive house. The place has different definitions: A brothel for "an old man no longer a man" (20), hence implying sexual impotence; for some, it is a place to "remember how it was when they were young" (18) and for others a way "to forget the evil they had done through their lives" (67). At dawn, the gate opens, the guests are seen off by a small woman in her mid-forties, the girls awake without ever knowing who visited them nor what occurred. Eguchi visits the mysterious residence on five different occasions, each time, as he enters the room, the girl is already naked, sleeping, and drugged into somnolence. There

¹¹ A common, and somewhat superficial, accusation which might be addressed to the present essay as well is that it replicates the problem of the novels, that is the objectification of women to a lustful or aesthetic end. To be clear, I am not being uncritical and celebratory about old men staring at sleeping women, nor am I ignoring these concerns. The aim of scholarship is to investigate reality in its kaleidoscopic essence, to discover meanings, and give names, more or less original, to history. And if important questions arise, research intends to answer them, rather than bat them away as irrelevant or, even worse, disturbing.

are a few awkward rules, for instance, he cannot wake her up, nor wait for her to awake save being accused of having committed a crime (55). Kawabata hints that the body cannot be violated; hence, by depicting a woman *un-wakeable* he makes the body inviolable. Yet, there is more than a body, however beautiful, to be discussed. If we read the “sleeping girls” as the embodiment of Neo-Platonic beauty, then it is the very same idea of female beauty, of femininity that becomes inviolable, and consequently a secret to men. Indeed, Kawabata makes sure that his protagonist knows nothing about his unknown partners, neither their names nor their daily routine. During his first night at the club, with a girl sleeping next to him, Eguchi noted that there was no trace of her clothes, “only his own clothes were in the box. There was no sign of the girl’s” (20). Consequently, the reader is incapable of classifying her social dimension. On the other hand, we know the women to be objectively beautiful in the visual description of the male’s amazed stare. Following a specific pattern, while caressing her, Eguchi begins recalling his life: The grandchild that smelled of milk, his youth, his bygone lovers. Eventually, he falls asleep, not before having realized that “there seemed to be a sadness in a young girl’s body that called up in an old man a longing for death” (59). It is during his last visit that the narrative takes a magic turn of sorts. This time Eguchi has two girls next to him, one of fair appearance and the other dark-skinned. As he is tempted to rape one of the two girls to make her his “last woman,” his mother comes back to his mind on her deathbed. Soon after this he has a dream: His mother is alive and greeting him after his honeymoon. He awakes. As he stares at the girls next to him he realizes that one of them is actually dead. The novel ends abruptly with the woman-manager’s dismissive words instructing Eguchi to go back to sleep.

There is clearly an intersection between his mother, the first woman in his life, the origin of life, “life itself, muttered Eguchi” (86) and the last one (the sleeping girl) whom he could strangle or rape according to his whim. And the junction is death to which he is both attracted and terrified. De facto, save for the sleeping beauty (“Life was there, most definitely, in her scent, in her touch, in the way she moved” (45)), more than a few elements in the text remind the reader of death. There is the violence of the waves beating against the cliff; a tiny house of a few small rooms sits at the very edge of a precipice. The reader must imagine the little mansion dangerously rocking. The woman managing the inn has neither name nor mercy, and some of Eguchi’s most intimate thoughts are rather dark. The tininess of the location, the secrecy of his action, the restriction imposed by the rules are elements that contribute to creating a

sense of suffocation that warns the old Eguchi that death is approaching. But the body of the woman sleeping next to him reminds him of life: "Woman is infinite, thought the old man, with a touch of sadness" (90) and with the words of Brian Phillips: "What they [the inhabitants] perceive is simply the element of their imaginations, the beauty, and not the world itself" (423).

If it is beauty that the reader has to focus on, a recurring image is Eguchi tirelessly caressing the sleeping girl. His first instinct is to touch her skin, as she is deeply sleeping and cannot possibly respond to his advances; he goes on endlessly making the mortal body the map of the universe: "He felt in it the blessings of the universe" (131). The French philosopher Emmanuel Lévinas would suggest that unbounded caresses typify the behavior of those who seek an "absence" in the silence of the skin that surrenders to the touch. I reckon Lévinas's theory does not apply to Kawabata's novella. Eguchi is not seeking for an "absent element", the key-point, rather, is the experience of the afterlife. The girls sleeping "a sleep as of the dead" and "a deathlike sleep" (59) constitute living corpses reminding Eguchi of what life was. Being naked does not offer the promise of sexual allure, but the image of a primordial dimension, timeless, ageless, and space-less. Eguchi is not looking for sexual adventures, even less with a prostitute. As far as we know, he never went to a brothel before, why would he start at 90? Additionally, we know that "he was not yet a guest to be trusted" (17) meaning that Eguchi, unlike the other guests, is still sexually active. For a man whose life is rolling fast toward the end, the young body is not a living toy but life itself: "Such life was, perhaps, life to be touched with confidence" (20). Lust is not the engine driving his behavior. Even when the idea of taking advantage of a virgin, while sleeping, crosses his mind, Eguchi is not driven by desire but by revenge against the authority represented by the small woman opening the gate: "He was not yet a guest to be trusted. How would it be, by way of revenge for all the derided and insulted old men who came here, if he were to violate the rule of the house?" (39).

Instead, he is in pursuit of a primordial experience: "He felt for a breast, and held it softly in his hand. There was in the touch a strange flicker of something, as if this were the breast of Eguchi's own mother before she had him inside her" (36). As Eguchi is looking for a pre-Oedipal experience he is clearly seeking transcendence. Sharif Mebed has observed that Eguchi's visit to the secret hotel comes with a nostalgic bliss "including memories of his wife in her younger days, his daughters, and the woman he knew in extramarital affairs" (94) but in ultimate analysis, Eguchi's nostalgia is not for life as it was but for life as it will be. Putting the matter in another way, to an unconscious level, touching the

nudity of a virgin triggers in the old man a desire for a return to paradise from which, in Platonic and Christian terms, man was separated at the moment of creation.

Paradoxically as it might sound, we can identify the brothel with a limbo, a space where men go to sleep waiting for the final night: "To die on a night like this, with a young girl's skin to warm him -that would be paradise for an old man" (81). Somewhere along the line, in his final dream, Eguchi has some vague memories of the house from which his mother is welcoming his return; he is "wondering whether it was the right house, he hesitated to go inside" (96). If we tried to decode the allegory, Eguchi's mother is beckoning him back home, the original home that in Greek philosophy is the hyperuranion in which the gods reside and ideas exist in their pure forms. In Christian theology, the original home is the Garden of Eden that Eguchi describes with "flowers like red dahlias blooming and waving in such profusion that they almost buried the house" (96).

After having said that, it would be a mistake to consider the old Eguchi as a sort of vampiric figure that by lusting after breathing corpses intends to suck the elixir of eternal youth. He very candidly confesses that "he felt that he had not in all his sixty-seven years spent another night so clean" (35), hence underscoring once more the pre-Oedipal, to some extent pre-corruption dimension he is longing for. In this vein, the young virgins, (as much as his mother) appear as a redemptive Eve: While the people who arrive have "a sadness far deeper than he had imagined" (43) they leave the house with "a happiness not of this world" (44). The Neo-Platonic ideal is perhaps even more vivid in Kawabata's text than Márquez's as the old Eguchi, on each of his five visits, sleeps altogether with five different women. That is to say that the young girls are interchangeable insomuch as they all represent an ideal of spiritual beauty. The final scene, cruel in some aspects, in which one of the young girls dies, soon to be replaced by another one, "Go on back to sleep," the proprietress of the house ordered, "There is the other girl" (98), it is meant specifically to reinforce the idea that the sleeping girl does not represent an individual per se, but individuality evoking immortality. Indeed, it is when he realizes that the sleeping beauty is "a Buddha of sorts" (67), an incarnation of a Buddha, only then Eguchi allows remorse and sadness to stream freely; languidly, he must accept that "he had not been the old man he was now" (66). Eguchi is finally coming to terms with his life.

Márquez's sleeping whore

With *Memories of My Melancholy Whores*, Gabriel García Márquez pays tribute to Kawabata.¹² He does so with an equally brief account, in which a brothel is the setting of the unequal confrontation between youth and old age. Once again, it is my understanding that the abusive reality of a seemingly uncomfortable plot hides a more complex dynamic. To be sure, the obvious reading of a morally reprehensible action, which is in Oviedo's words "outrageous, because it ignores all the moral and legal norms considered acceptable today" (15), can leave space for a deeper insight into life and death.¹³ This is not a novel in which the reader battles with pedophilia, neither the title nor the opening sentence reflect what the text is about. On the contrary, it has an aesthetic value, not only imaginative. It is the chronicle of a memory, the narrator's first-last love (present) set against the context of a life of sexual exploitations (past). And perhaps a confession, "to ease my conscience" (2), just before the final hour.¹⁴ The protagonist, a nameless writer and journalist, is "ugly, shy and anachronistic" (2); a man who, unlike Eguchi, has always paid for sex, a type of womanizer who has stopped counting his women after 514. Turning ninety, he decides to give himself a night of passion with an adolescent virgin. The girl, nicknamed Delgadina, (Spanish for 'fragile') is fourteen-years-old, about to turn fifteen and she is sleeping. We do not know much about her, yet Márquez gives us more details about the sleeping beauty, than Kawabata ever did. She works long hours in a shirt factory sewing buttons; her cheap make-up, poorly-crafted costume jewellery, and her shabby clothing reveal the whole extent of her poverty:

An etamine dress with a butterfly print, cheap yellow panties, and fiber sandals. On top of the clothing were an inexpensive bracelet and a very fine chain with a medal of the Virgin. On the edge of

¹² This is not the only text in which Marquez refers to Kawabata. Kawabata's *The House of the Sleeping Beauties* is also the source for Marquez's *Sleeping Beauty and the Airplane* (1982), again the tale of an older man under the spell of a beautiful young woman asleep beside him on a plane.

¹³ Among the reactions that the novel has generated worldwide, Jeremy L. Cass noticed that in Iran the novel was released with a modified title, *Memories of My Melancholy Sweetheart*, and in Mexico protests were mounted over the film adaptation on the grounds that it "would glorify the sexual exploitation of children" (115).

¹⁴ Unless otherwise stated, translations from Spanish are mine.

the sink, a handbag with a lipstick, a compact of rouge, a key, and some loose coins. Everything so cheap and shabby with use that I couldn't imagine anyone as poor as she was. (14)

Allegedly, Márquez structures his tale mimicking Kawabata's. By the time the old client arrives, Delgadina is heavily sedated and never wakes up. This is precisely where the narration takes a different path from Kawabata's. The old Eguchi produces a realistic, almost dehumanizing report of each one of the sleeping beauties: "Her right hand and wrist were at the edge of the quilt. Her left arm seemed to stretch diagonally under the quilt. Her right thumb was half hidden under her cheek. The fingers on the pillow beside her face were slightly curved in the softness of sleep" (*The House of the Sleeping Beauties*, 18). Márquez's old protagonist instead is evidently more subjective offering a vivid, full portrait of the only one he loved:

Her hair had been curled, and she wore natural polish on the nails of her fingers and toes, but her molasses-colored skin looked rough and mistreated. [...] The best part of her body were her large, silent-stepping feet with toes as long and sensitive as fingers. She was drenched in phosphorescent perspiration despite the fan. (13)

This is not surprising if we consider that in Kawabata's story beauty is objectified in the body of the sleeping beauties, while in Márquez we have an additional element that would be love. When the driver warns the old scholar about the dangers he might incur by going to the whorehouse, claiming that "they kill in that house," the old scholar empathically replies: "If it's for love it doesn't matter" (34). Therefore, the narration, as much as the relationship, *nolens volens* becomes personal, certainly more intimate than Eguchi's experience ever was. Delgadina's innocent beauty is such that the old writer arranges standing appointments in the brothel to watch her sleep during his ninetieth year. He decorates the room with art and books taken from his own house. He hangs a painting and drawings, replaces the old fan and radio with new ones, he brings objects of daily use such as toothbrushes and soap. I read the decoration scene as his attempt to create an existential dimension in which the visual, but not the physical, has crafted a sentimental code between two strangers. He fantasizes of a life with her, creates imaginary dialogues, but he does not seem interested in her reality or her voice: "I preferred her asleep" (43); nor does he want to know her real name: "Don't tell me ... for me she's

Delgadina” (37). Given that, Jeremy L. Cass understands the relationship in terms of gender dynamics: “The man never converses with the woman. The silent, voiceless female provides García Márquez with a thematic medium that exposes the one-sidedness of the gender dialectic and as such exemplifies yet another manifestation of power and abuse in his fiction” (127).

However, I do not see Delgadina being the object of victimization from the side of an unscrupulous lustful average man. She is instead an embodiment of beauty, beauty itself devoid of her mortal body; consequently, the old journalist is not prevented from romanticizing, fantasizing freely, unchecked by reality. Inside the brothel’s room, decorated with a taste of the past, reality is suspended, and this authorizes him to create (or re-create) her according to his wish. Who is then Delgadina? We are allowed to picture the young girl as desperate since she is willing to sell her virginity. Cass’s statement of the problem is representative of much of literary criticism on the topic of gender and power: “Delgadina is placed under the objectifying gaze of a whiter, richer man – convoluted dialectics of race, class, and gender relegate the adolescent girl to a victimized existence despite the obsessive peculiarities of the old man’s odd brothel routine” (120–1). Again, I find this reading wanting. In Delgadina’s case, considering her historical background and her lack of education, we could assume that she would have ended up being a prostitute in Rosa Carbarcas’s brothel (the brothel-keeper), had it not been for the old protagonist who not only does not exploit her but also, based on the novel’s happy ending, will prevent her from being exploited by others.

Through the narrator’s imagination, Márquez toys with the ideal of perfect, hence divine, femininity. The power hierarchy that places the man who pays in a position of power is turned upside down by the sympathy that her fragility, physical and social, inspires in him. This is the moment he begins writing love letters in the journal’s weekly column and the storyline becomes a romantic tale. He develops obsessive behaviors as when hearing of a traffic accident in which a bike rider was involved, he runs to the hospital searching for her: “It was enough to see her feet to know that she was not” (49). He is suffering a tremendous emotional trauma, worried for what might happen to her and for what might become of her, so I explain his disapproval when, after a few days of absence, he notices her physical and aesthetic changes. He assumes that she has lost her virginity. His destructive reaction reinforces the idea that he wants her to remain as close as possible to his ideal. He is training her artistic and good taste; he gives her rudimentary education as when he teaches her writing and reading. He tries to persuade her to listen to Mozart before sleeping, but

she wants to fall asleep listening to popular boleros. Detail this last one that clarifies that she is not as passive as Kawabata's sleeping girls: Like them, she does not let him penetrate her body, but unlike them she lets him penetrate her soul.¹⁵ Insightfully, Francisca González Flores has already noticed that: "The ideal woman is admired, sung, built and rebuilt, but always (as the lady of chivalric romance) sexually untouchable" (341). And the old scholar must share the same notion as his more or less imaginary construction helps him to love without desire: "A sense of liberation I hadn't known before in my life, and free at last of a servitude that had kept me enslaved since the age of thirteen" (12). We need to read the old protagonist's sense of liberation as a discovery: "Sex is the consolation you have when you can't have love" (38) and, in his case, love becomes contemplation.

Recently, Brendan Thomas Sammon has recalled how in the *Symposium*, Socrates is able to recognize the apparent contradiction, "if a thing is desired, it cannot be possessed, and if possessed, it cannot be desired" (26). In the economy of Márquez's tale, lust, urged by the approach of death, leaves space for a certain form of sensual contemplation, in which the sleeping beauty allows a celebration of the sense of sight from the male perspective. Likewise, from a Neoplatonic viewpoint, by conserving the sleeping girl's virginity, she is no longer a prostitute but a dim reflection of the more primordial desire to unite with God. "But if the whole is beautiful the parts must be beautiful too; a beautiful whole can certainly not be composed of ugly parts; all the parts must have beauty" (*Enneads*, I. VI. 1). Beauty, according to Plotinus, penetrates beyond the physical appearance, and it is reflective in a sense that it has an active cause that beautifies and multiplies itself infecting its container.¹⁶ On this account, the old man's love and Delgadina's beauty foretell a condition beyond the confines of

¹⁵ Feminist critics would disagree on this point, remarking that the narrator by creating his own version of the girl is simultaneously denying her an identity of her own creation. Maria Tatar, for one, argues that "Feminists have targeted Sleeping Beauty as the most passive and repellent fairy-tale heroine of all, and many have done their best to make the story go away" (142). Tatar's scrutiny easily applies to Márquez's upgraded version of the original classic fairy tale. However, as this manuscript explains, I believe that to read the text only in terms of gender dynamics is to misjudge its significance. We should not take the novella at face value but in its metaphorical implication. Hence, the old man's bittersweet glance becomes a sign that transcends gender and worldly existence.

¹⁶ I have used the word 'reflecting' rather than 'symmetrical' to avoid linguistic confusion. Famously, Plotinus rejects the conventional view that wants beauty to be the effect of symmetry. If that were true, then beauty would be found only in compounds, it would be an aggregate of parts; instead, Plotinus argues, beauty can be found also in non-sensible, non-composite things

earthly experience, pointing to a paradisiacal natural resting place. After all the location of Rosa Cabarcas' 'shop', "in the back courtyard, where the forest of fruit trees began" (13), identifies the place with the Garden of Eden. As already for Kawabata, the reference to heaven provides a momentary escape, a space for a redefinition of male protagonists who want to free themselves from a reality that reminds them constantly of death.

Slowly, the virgin-child becomes witness of the old man's reflection about love, aging, and death. If the narrative has a crepuscular tone, that is because the desire for revenge against life is replaced by a protagonist who, because of love, has stopped feeling life as a failure. Hence, on the eve of his ninety-first birthday, the narrator has a vision (not a dream): In the family house, on top of the stairs, his dead mother pronounces the same blessing she gave him two hours before her death when he was a young boy. Sensing the arrival of death, he calls Rosa Cabarcas asking to be joined once and for all with Delgadina: "It was, at last, real life, with my heart safe and condemned to die of happy love in the joyful agony of any day after my hundredth birthday" (64). I read these last few lines as the protagonist finally coming to terms with death through Delgadina's beauty. The "joyful agony" he feels can hardly be put into words; it is the fight that propels one to be united with beauty, to receive it into oneself, to become part of it, hence, Neo-Platonism would say, to comply with the divine plan. As he lies down next to her, bells are ringing in the distance. Death is so close that he can hear the sobbing of someone who died in that very same room one century before. Everything becomes final: "I put out the light with my last breath" and "[I] counted the twelve strokes of midnight with my twelve final tears" (64). As the rooster crowed after Peter's three denials in the night in which Christ was betrayed, here roosters too begin to crow, as a reminder to emphasize that all is ready for the nameless man's trespass.

Coetzee's sleeping barbarian

J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians* (1980) is mostly a political allegory of South Africa in the second half of the twentieth century, yet due to the absence

such as virtues, laws, or human intelligence. An interesting analysis, although dated, is John P. Anton (1964); more recent and wider in scope is Smith (2011).

of historical and geographical settings, no direct reference is recognizable.¹⁷ The anonymous life of an elderly magistrate assigned to a remote border town of the Empire is shaken by rumors about the arrival of the barbarians. Internal security service (the Third Bureau) begins capture and torture barbarian prisoners, meanwhile, the magistrate takes as a companion a young barbarian girl left crippled, and partially blind, by tortures inflicted on her. Eventually, he ventures into the barbarian territory to hand her over to her own people; on his return, he is imprisoned for treason and subsequently tortured. The novel ends with the barbarians “who live in tents and never wash and cannot read or write” (143) successfully crushing the imperial army. Meanwhile, the magistrate is back to his office, waiting for the arrival of the barbarians. While the political and historical dimension of the text has been thoroughly studied,¹⁸ there is an aspect that has been overlooked and that is the significance of the relationship between the once powerful magistrate and the girl sleeping next to him.

Tracking the path already seen in the previous two novels, the two protagonists are strangers to each other. Similar to the other “sleeping girls”, the girl in Coetzee’s text has no name, she does not say much about her life, yet unlike Marquez’s old journalist, the magistrate does not make up his own story about her, in this way remaining loyal to her silence. The magistrate being sixty-seven, and not ninety, is willing to wait for a time length that Márquez’s protagonist does not have. She does not ask questions; he never bothers to learn her tongue (72), whereas she has some elementary knowledge of his. While in Márquez and Kawasaba the protagonists share the same language, Coetzee places his characters as far as possible from each other by transforming the idiom into a meaningless sound. Since the two main characters speak different languages, the magistrate is incapable of classifying her in any typology of women he has already met; she becomes a sheer stranger, “the other” in Lacanian terms, the person to whom the individual turns in order to achieve an identity different from those the Empire imposes on its subjects. She is twenty and not beautiful with “her legs [...] short and sturdy, her calves strong” (30) and “the clear jaw, the high cheekbones, the wide mouth” (42). Coetzee concludes

¹⁷ Coetzee began writing the novel when he was still living in the USA (1965–1971). My guess is that the American involvement in the Vietnam War (1955–1975) must have shaped his imagination, waiting for an enemy that lives in hiding. However, Coetzee’s return to South Africa surely offered new elements to characterize the fictional Empire, for instance Nelson Mandela’s life imprisonment (1960) and the system of racial segregation better known as *apartheid*.

¹⁸ Among others, see Michael Valdez Moses (1993) and Maria Boletsi (2007).

the description by saying that she smells of smoke and fish. We have to imagine her bearing the deformities resulting from the tortures inflicted on her by state agents. There are scars all over her body, marks left on her eyelids, burns; the ankles are broken, “large, puffy, shapeless, the skin scarred purple” (29), her feet are broad “the toes stubby, the nails crusted with dirt” (28). In this vein, she is a woman rather different from the ethereal beauty I previously discussed. Such a description is not so much a celebration of inelegance but an indication of beauty as expressed in Plotinus. According to Plotinus, we can recognize physical beauty because it echoes some original form of beauty that resides in our memory. However, the beauty of a soul is considered of higher value, for it is ethereal and therefore closer to the original form (that is, source) of beauty:

The soul, then, when it is purified, becomes a form, and an expressed principle, and entirely incorporeal and intellectual and wholly divine, which is the source of beauty and of all things that have an affinity to it. Soul then, being borne up to Intellect, becomes even more beautiful. (*Enneads* I. VI. 6)

We need to believe then that the magistrate has seen through her broken body. He must have presumed the divine source of her suffering, and he discovered her essence (soul) divinely beautiful. Furthermore, there is an element that makes the comparison with Márquez’s and Kawasaba’s novels possible and relevant. Similarly to Márquez’s and Kawasaba’s males, the magistrate does not want to take her. The text insinuates some form of asceticism in which the body, the carnal is denied: “I have just come from the bed of a woman for whom, in the years I have known her, I have not for a moment had to interrogate my desire” (43). A few pages after this sentence, we see the magistrate considering his manhood as an additional nuisance: “Sometimes my sex seemed to me another being entirely, a stupid animal living parasitically upon me, swelling and dwindling according to autonomous appetites” (45). He explores her body, but does not master it. He is not a sensualist as embarrassingly he rejects more than once her sexual advances (55) and instead spends night after night massaging her temples and forehead, bathing her, washing her feet as if it was an aesthetic experience: “Running my fingers between her toes [...] I lose myself in the rhythm of what I am doing. I lose awareness of the girl herself” (28). And time becomes timeless, desire is replaced by an ascetic rapture in which her body to be mended is a vehicle toward salvation. In other words, he is capable of an ecstatic flight into the realm of transcendence.

Again there is in this ritual action a clear intent to recall salvation in a Neo-Platonic perception. Plotinus claims that if beauty is not evident then the observer has to act like a sculptor “making a statue that is supposed to be beautiful, who removes a part here and polishes a part there so that he makes the latter smooth and the former just right until he has given the statue a beautiful face” (*Enneads* I. VI. 9). In the same way, the magistrate cleans the little barbarian girl, he works on the things that are dark, making them bright, until an unspecified divine splendor shines on him: “The beautiful, by its very nature, is somehow attractive to everyone looking at it” (St. Gregory 237). One might object that a few days before their farewell, there is a sexual intercourse between the two, thus the notion of Neo-Platonism is not applicable. But it is she forcing herself onto him after, perhaps, having been aroused by the presence of young men around the campfire. The magistrate, on the other hand, understands sexuality at large as a perfunctory performance: “I rub my cheek against hers. My hand finds her breast; her own hand closes over it” (151). Accordingly, he asks the Empire’s herbalist “to kill off his desires” (150) his sexual desire being no more than an irritation to him. Regarding the magistrate and his relation to the body, I agree with Brian May: “[His] episodes of intense, ecstatic pleasure in bodily sensation, signify a desire to transcend the body and its world of material and temporal things” (405). The magistrate is not interested in the body per se; he shudders with revulsion (42) at the thought of it. In its place, it is a higher experience of contemplation he is searching for. At night he bends over her, breathing in her breath careful not to spill the candle’s wax, then he lies next to her, “waiting for a flush of blood that never truly comes” (33). He bestows on the whole process inexplicable attentions and patiently observes her young healthy body, always naked, always sleeping. He knows the girl’s body to be not just a site of joy, he struggles to understand his promiscuity and her detachment and yet “until the marks on this girl body are deciphered and understood I cannot let go of her” (31). But he is incapable of decoding its secret, “I hunt back and forth seeking entry” (43) except that the body is “without aperture, without entry” (42). She “seems beyond comprehension” (42), as the mystery of faith.

As a modern Saint Augustine, he becomes an unhappy consciousness, split between the utter contingency of his living and a self-reconciling truth. Augustine wants to stop lusting after women and unconditionally love God, but incapable of doing so. He is torn in two directions, the physical need for a mutable world and his longing for a transcendent reality. Likewise, the magistrate is an emblem of humankind, once aware of his Augustian-double nature he

becomes an unhappy consciousness in which every gain is a loss and every joy a suffering: "Angry with myself for wanting and not wanting her" (33). This is the moment the text shifts from being a Neo-Platonic quest to becoming a Christian allegory. The magistrate, painfully, realizes that there are other ways to be humans, "Never before have I had the feeling of not living my own life on my own terms" (40), thus, devoid of stereotypes and social obligations, he enters, unsullied and naked, the Eden of his own creation: "I find myself moving about unthinkingly in this nakedness, sometimes staying to bask in the fire after the girl has gone to sleep, or sitting in a chair reading" (31). From this perspective, the body of the little barbarian girl, which takes life only in his chamber, is not only the tool to escape worldly existence, but it is also the closest example he has of the experience of Christ.

As she is serving on him, in a spirit of emulation and reciprocity, he pours water into a basin and begins washing her feet. The scene is highly symbolic rather than erotically charged. Christ washed the feet of his disciples, as a suffering servant, as a sign of humility, and symbolically, to wash away the stain of sin. The magistrate's washing of the woman's feet has a double emphasis; he obtains to be both the Christ who acts, as well as the one purified by the tortured object of his aesthetic desire. He is washing her feet, but it is his soul that he is cleansing. And because no human act of purification is complete and permanent the washing is repeated until he is healed.

There is more to it than healing process. The old magistrate needs to convince himself that death is not annihilation, "I truly believe I am not afraid of death" (94), he states to himself. He tries to walk his path to forgiveness by saving her, "I feed her, shelter her" (30), hence complying with the Gospel's request: "For I was hungry and you gave me food, I was thirsty and you gave me drink, I was a stranger and you welcomed me" (Matthew 25:35). Somewhere along the line, her body, broken and scarred, comes to resemble the tortured body of Christ on the cross sacrificed for the salvation of mankind. Completing the correspondence, the girl's body is a symbol of its own, it no longer stands as a token of pain but as a promise of redemption, at least for him. As a result of the agony she suffered, Coetzee makes her almost blind thus incapable of reciprocating his gaze. When he wants to know more about her she shakes her head. Coetzee has his protagonist spell a prayer of sorts, "Don't make a mystery of it, pain is only pain" (32). But she is silent; she gives no signs to have heard his words, the chamber resounds with the same stillness that Jesus of Nazareth must have felt when in the garden of Gethsemane, He asked for a salvation that could not arrive as yet. Ultimately, the irreducible figure of the

girl stands before the magistrate in her full transcendental significance: First, just as Christ is father and brother of all humanity, “she was no longer fully human, sister to us all” (81). And then as a redeemer for those who believed. She too bestows the destiny of an eschatological second coming: “I imagine her trotting through the open gate at the head of a troop of horseman [...] Then everything will be on a new footing” (152). By now fully aware, inasmuch as a Christian martyr willing to suffer the drama of the Cross, he reenacts the girl’s role by becoming a prisoner. In chain and deprived of liberty, this is, perhaps, the closest the magistrate gets to experiencing God. By allowing himself to become a victim of tortures, in the same cell where once she was held, he finds in those tortures a significance that is not barbarian: “The gloomy fear of the past days has lost its force. Perhaps this escapade has not been futile if I can recover, however dimly, a spirit of outrage” (101). As he reaches the Golgotha of his life, the real barbarian (the imperial army) has been defeated. There are children building a snowman in the last scene, raising the reader’s expectation for the protagonist’s final message. But the magistrate is not the new Adam, at least not yet. The concluding lines make it clear: “This is not the scene I dreamed of. Like much else nowadays I leave it feeling stupid, like a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere” (156). “The road may lead nowhere” highlights the anxiety, the uncertainty of his choice, every moment shattered between contingency and transcendence.

Conclusion

The novels I have analyzed are obviously troubling; if we approach them without prejudice, they suggest different keys of reading but similar motifs. On the surface, the fictional characters are claiming the right of one to turn one’s existence around, regardless of one’s age. In the battle against nothingness, life wins over death, and love becomes the carrier of divine spirituality. The premise in the three texts scrutinized is comparable; what distinguishes them is precisely the attitude of the elderly men toward the physical proximity of youth and the temporal proximity of death.

The magistrate in Coetzee’s novel would say that “what old men seek is to recover their youth in the arms of young women” (128), but if it was about the inability of coping with aging then the tale would be rather pathetic and even quite common. With the image of the sleeping woman, I believe, we

should stress the transcendental value of beauty, rediscover its metaphysical function in the spirit of Western tradition that wants Beauty, Truth, and Goodness irremediably intertwined and revealing of a spiritual/divine dimension that is conventionally denied to us. Elaine Scarry in *On Beauty and Being Just* (1999) notices an equally emblematic scene in Dante's *La Vita Nuova*. When the poet comes face-to-face with his beloved Beatrice, the effect of her beauty is to make him tremble. As she passes by, he is petrified. When Odysseus is shipwrecked on the shore of the island of Scheria, Homer sings the intense beauty of Nausicaa. As Odysseus sees her on the beach, his mind is filled with an unprecedented thought: "Never in all my life have I seen such another [...] I am amazed as I look upon you" (76). Hence, he stands motionless, he feels inadequate, seemingly incapacitated by her beauty. If the gaze becomes the speaking eye of a relation of power, then it is surely Dante and Odysseus who are deferential and Beatrice and Nausicaa who are dignified. Those are convincing examples of the power and effect that beauty can have. In Scarry's words, beauty produces a 'radical decentering', a transformation at the very roots of our sensibility, suddenly "we cease to stand even at the center of our own world. We willingly cede our ground to the thing that stands before us" (112). Likewise, the sleeping women embody the image of the first Eve; young and immortal, naked in the Garden of Eden she has neither sin nor shame. In fact, Eve was not aware of her nudity. Their silence moves them away from a social, economic, geographical and temporal specificity (Flores 342), placing them within undetermined coordinates and, therefore, transforming them into ideals of beauty over which the male characters are powerless as much as Dante and Odysseus were. Hence, beauty is the texts' leitmotiv, not youth. Beauty as an object of contemplation, which elevates the observer beyond himself, yet it is best characterized by its ambiguous, equivocal content taking shape in prostitutes and dirty barbarians. The theoretical framework of such a view is to be found within the Neo-Platonic discourse, later recalled by the Renaissance. That is, beauty is part of the eternal-greater order which takes material form in the transient-lesser order in which we live. The infinite is trapped in the finite, in our case, the body of a woman. On the other hand, the male protagonists remain as paralyzed before their partner's primordial beauty which they consider, although inexpressible, the source and final horizon of all human love. I cannot but perceive in the males' attitude, in what they say but above all in what they do not say, Saint Augustine's epiphany after his conversion:

Late have I loved Thee, O Beauty so ancient and so new; late have I loved Thee! For behold Thou were within me, and I outside; and I sought Thee outside and in my unloveliness fell upon those lovely things that Thou hast made. Thou were with me and I was not with Thee. (298)

Same condition applies to the old men, at last at peace. Perhaps, as Socrates suggests, beauty has a particular form of usefulness insofar as all things that are beautiful, whether bodies or virtues, share the fact that they benefit the one affected by their beauty (*Hippias Major* 296d4–296e5). Following the reasoning, it is Plotinus who tells us what the benefit of beauty is: “And that which is beyond this we call the nature of the Good, and it has the Beautiful set forth before it” (*Enneads* I. VI. 9). By which he means that the Beautiful and the Good are not the same, but we need beauty to reach the final goal that is the Good. Hence, the beauty of the sleeping girls has been the device that has brought spiritual change into a life otherwise devoid of meaning. It seems to me that at the core of these novels there is an attempt from the authors to stimulate the reader to search for alternative ways to approach reality, human beings, and our “selves”, less in corporeal terms and more spiritual, so as to admit the possibility of salvation, more in spiritual terms than corporeal. Neo-Platonism crystallizes all the physical instincts of human love into spiritual inclinations because love in man is God-given, a cosmic necessity due to which human beings are pulled by an “irresistible search upwards toward a perfection which is both spiritual and intellectual” (Jayne 227). The most painful paradox of the spiritual life that our protagonists have suffered, is that only by turning away from immediate fulfillment of their longings (physical possession) are they able to eventually approach the object of their deepest desires (the woman). In the end, we have to understand the novels as a sort of affirmation of the humanity that at first was being denied to the protagonists. The authors are not redeemed because the female protagonists do not actively sacrifice anything to their male counterparts, but because the male protagonists choose to wrestle with the complexities of beauty and desire in face of the reality of death.

References

- Alexandrakis, Aphrodite and Nicholas J. Moutafaks (eds) (2002): *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Albany: State University of New York Press.
- Anton, John P. (1964): Plotinus' Refutation of Beauty as Symmetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23(2): 233–237. <https://doi.org/10.2307/427785>
- Brendan, Thomas Sammon (2014): *The God Who Is Beauty*. Cambridge: James Clarke & Co.
- Boletsi, Maria (2007): Barbaric Encounters: Rethinking Barbarism in C. O. Cavafy's and J. M. Coetzee's *Waiting For The Barbarians*. *Comparative Literature Studies* 44(1/2): 67–96. <https://doi.org/10.2307/25659562>
- Cass, Jeremy L. (2011): Why Is No One Talking about Memoria de Mis Putas Tristes?. *South Atlantic Review* 76: 113–128. <http://www.jstor.org/stable/41635674>
- Coetzee, J. M. (1980): *Waiting for the Barbarians*. New York: Penguin Books.
- Cornyetz, Nina (2007): *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: Polygraphic Desire*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203967010>
- de Vogel, C. J. (1953): On the Neoplatonic Character of Platonism and the Platonic Character of Neoplatonism. *Mind* 62(245): 43–64. <https://doi.org/10.1093/mind/LXII.245.43>
- Dillon, John M. (2003): *The Heirs of Plato: A Study of the Old Academy, 347–247 B.C.* Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0198237669.001.0001>
- Flores, Francisca González (2008): Gabriel García Márquez y Yasunari Kawabata: El Bel Vivir y El Bel Morir. A Propósito de 'Memoria de Mis Putas Tristes'. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34(67): 335–345. <http://www.jstor.org/stable/25479064>.
- Haruki, Namiko (2010): Hospitality in Kawabata's 'House of the Sleeping Beauties'. *American Imago* 67(3): 31–40. <https://doi.org/10.1353/aim.2010.0021>
- Homer (1937): *The Odyssey*, trans. W. H. D. Rouse. New York: Mentor.
- Jayne, Sears (1952): Ficino and the Platonism of the English Renaissance. *Comparative Literature* 4(3): 214–238. <https://doi.org/10.2307/1768535>
- Kahn, Charles H. (ed.) (1996): *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511585579>
- Kawabata, Yasunari (1980): *The House of the Sleeping Beauties* [1969]. Translated by Edward Seidensticker. New York: Kodansha.

- Lévinas, Emmanuel (1974): *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The Hague: Nijhoff. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-1111-7>
- Márquez, Gabriel García (2004): *Memoria de mis putas tristes*. Milano: Mondadori.
- May, Brian (2001): J. M. Coetzee and the question of the body. *Modern Fiction Studies* 47(2): 391–420. <https://doi.org/10.1353/mfs.2001.0044>
- Mebed, Sharif (2019): A Critique of Desire: Law, Language, and the Death Drive in Kawabata's House of the Sleeping Beauties. *Japan Review* 32: 89–106. <https://www.jstor.org/stable/26652951>
- Moses, Michael Valdez (1993): The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee's Waiting for the Barbarians. *The Kenyon Review* 15(1): 115–127. <http://www.jstor.org/stable/4336813>
- Oviedo, José Miguel (2007): Noventa años de soledad. *Ínsula* 723 (March 2007): 15–16.
- Phillips, Brian (2006): The Tyranny of Beauty: Kawabata. *The Hudson Review* 59(3): 419–428. <http://www.jstor.org/stable/20464602>
- Pieper, Josef (1995): "Divine Madness": Plato's Case Against Secular Humanism. Translated by Lothar Krauth. San Francisco: Ignatius.
- Plato (1903): *Platonis Opera*. Edited by John Burnet. Oxford: Oxford University Press.
- Plotinus (1951): *Plotini opera*. 3 vols. Edited by P. Henry and H.-R. Schwyzer. Leiden: Brill.
- Saegusa, Kazuko (1991): *Ren'ai shosetsu no kansei*. Seidosha.
- Saint Agustín (2010): *Confesiones*. Buenos Aires: Edibesa.
- Saint Gregory (1990): On the Soul and the Resurrection. In: *Ascetical Works*, trans. Virginia Woods Callahan. Washington: The Catholic University.
- Scarry, Elaine (1999): *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400847358>
- Smith, Andrew (2011): The Quest for Beauty and Truth. *Classics Ireland* 18: 74–90. <http://www.jstor.org/stable/23621463>
- Tatar, Maria (2014): Show and Tell: Sleeping Beauty as Verbal Icon and Seductive Story. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 28(1): 142–158. <https://doi.org/10.13110/marvelstales.28.1.0142>

« Mondes de la fiction et de la simulation – ou bien que nous dit la littérature du XXI^e siècle ? »

Hervé le Tellier : *L'Anomalie*

Anikó Radvánszky

Université Catholique Pázmány Péter

radvanszky.aniko@btk.ppke.hu

Abstract

Le Tellier's novel *The Anomaly* is based on the simulation hypothesis of contemporary philosopher Nick Bostrom, according to whom it is likely that what we call humanity now is merely a computer simulation run by a much more advanced civilization. This philosophical idea has an exciting connection to literature, too as books can also be considered a kind of simulation. Their characters do not exist, but we give them life by inventing them and believing in them. Our study discusses the connection between fictional and simulated worlds through the novel of Hervé le Tellier, while also investigating the way in which this work receiving the Prix Goncourt in 2020 is connected to the posthumanist discourse of our time.

Essayons d'imaginer notre avenir proche et aussi lointain. Lorsqu'il s'agit d'idées pessimistes ou au contraire enthousiasmantes, qui invitent à la réflexion à propos de l'avenir de l'humanité, avons-nous tendance à nous fier en outre des prédictions des scientifiques à celles de la littérature ? Et si cela est le cas, dans quelle mesure ? Quelles sont celles que nous considérons fiables ou prospectives, et pourquoi ? Est-ce la littérature qui est en avance sur la science pour déchiffrer l'avenir ou le contraire ? Bien que le rôle de la littérature ne se limite pas à anticiper l'avenir, les auteurs de la science-fiction ont prédit presque tous les aspects de notre monde modern souvent 30 ans à l'avance.

La fiction, contrairement à la science, a sans doute le mérite de ne pas être contrainte pas les faits : on pourrait évoquer de nombreux exemples (de Verne jusqu'à, disons, Robert Charles Wilson) pour faire démontrer que l'imagination de l'écrivain anticipe souvent sur les faits actuels, ou bien qu'elle pronostique

les phénomènes qui ne deviendront factuels que plus tard. Lorsqu'on s'approche de nos questions avec précaution, on verra tout de suite que la relation entre fiction (ou spéculation) et science (ou bien entre ces deux attitudes différentes vis-à-vis du monde) n'est toujours pas une relation de concurrence : nombreux sont les cas où la fiction puise dans des connaissances scientifiques (comme la hard science-fiction), mais il existe aussi des cas où les approches scientifiques peuvent elles-mêmes s'appuyer sur des spéculations. Au lieu donc de mettre l'accent sur leur relation concurrentielle, il serait de loin plus préférable et fructueux d'explorer les domaines frontaliers qui profitent de la rencontre heureuse de la spéculation et de la science.

Une de ces zones frontalières est la fiction spéculative communément liée à l'essai de 1948 de Robert A. Heinlein (« On writing of Speculative Fiction »)¹, que les discours scientifiques n'ont intégré que récemment. Les œuvres de cette catégorie sont plutôt celles qui partent des questions de type « que se passerait-il si... ? », ou bien « que se serait-il passé si... ? ». Que se serait-il passé si les Allemands avaient gagné la guerre ? Que se passerait-il si la Terre était envahie par des extraterrestres ? Que se passerait-il s'il s'avérait que nous, les humains, au lieu d'être vivants, nous faisons tous parti d'un logiciel de simulation ? L'approche de la fiction spéculative ne se borne pas au domaine de la littérature, bien que celle-ci offre un terrain idéal pour elle, puisque l'impératif de la vérification scientifique ne s'y impose pas.

Le roman d'Hervé Le Tellier, lauréat du prix Goncourt en 2020² s'offre également à une lecture de fiction spéculative qui rend complètement perplexe le lecteur ignorant si le récit se situe dans le passé ou bien il est projeté dans l'avenir. L'histoire se déroule en 2021, un an après la parution du livre, mais l'espace virtuel qui s'ouvre dans le roman, ainsi que la présence d'une quatrième dimension mettent en question nos certitudes relatives à l'existence d'un *espace-temps* conventionnel – ce qui, à son tour, comme nous le verrons, nous incitera à mettre en question la validité de l'idée collectivement conçue et jusque-là en vigueur de notre monde.

En juin 2021, un événement inattendu bouleverse la vie des passagers du vol Paris-New York. L'avion traverse une tempête de grêle et une zone de très forte turbulence. En en sortant, le capitaine demande la permission d'atterrir

¹ Robert A. Heinlein: « On writing of Speculative Fiction », in : Gardner Dozois, Tine Lee, Stanley Schmidt, Ian Randal Stro, Sheila Williams : *Writing Science Fiction & Fantasy: 20 Dynamic Essays By the Field's Top Professionals*, New York : St. Martin's Griffin, 1990 : 5–12.

² Hervé Le Tellier : *L'anomalie*, Paris: Gallimard, 2020.

à New York. Et c'est à ce moment-là qu'on apprend que le même avion avec exactement le même capitaine et les mêmes passagers (à la suite d'une pareille tempête) avaient déjà atterri à New York trois mois auparavant. L'avion est donc forcé à atterrir dans une base militaire. Les doubles des 240 passagers sont isolés dans un hangar, le temps que les leaders politiques et les meilleurs scientifiques font tout pour comprendre ce qui s'est passé. Plusieurs hypothèses sont proposées à cette duplication mystérieuse, et ils finissent par conclure que la seule explication en est qu'ils vivent déjà dans une simulation.

Le roman lui-même part de l'hypothèse, bien connue dans des milieux scientifiques, de Nick Bostrom, philosophe *réellement existant* – mais attention, le roman devrait nous mettre en garde contre les termes hâtivement appliqués. Bostrom est professeur de philosophie à l'Université d'Oxford et auteur d'un exercice de pensée ayant pour titre « Are you living in a computer simulation? » dans lequel il déploie son trilemme devenu depuis lors classique.³ Il postule que l'une des trois propositions suivantes est nécessairement vraie :

1. L'extinction de l'humanité doit avoir lieu avant d'accéder à la posthumanité, ça veut dire l'époque où l'on devient capable d'exécuter un nombre infini de simulations informatiques sur la vie de nos ancêtres, fidèles à la réalité.
2. Il est vraisemblable qu'il n'existe aucune civilisation posthumaine à vouloir exécuter des simulations sur sa propre histoire, fidèles à la réalité
3. Il est très probable que nous tous vivons déjà dans une simulation informatique.

A première vue, tout cela peut être un peu compliqué, mais bien au contraire ! Tout ce que Bostrom dit, c'est que le niveau actuel de notre développement et du rythme de notre développement technologique porte déjà le germe d'un avenir qui nous permettra de profiter d'une quantité illimitée de mémoire informatique. De plus, notre capacité de créer des mondes virtuels atteindra également un niveau tel que nous serons capables d'exécuter des simulations infiniment complexes et complètement fidèles à la réalité. Une fois cette époque sera arrivé (pourvu que l'humanité existera encore), le besoin de simuler une réalité historique ne tardera pas de se manifester. Cette simulation nous permettra de

³ Nick Bostrom : « Are you living in a computer simulation? », *Philosophical Quarterly* 53(211), 2003 : 243–255.

connaître la vie de nos ancêtres ou bien de voir comment l'histoire aurait évolué différemment si on y avait changé certaines choses. Et si on arrive à accéder à cette époque posthumaine, et on a envie d'exécuter des simulations (ce qui veut dire que 1. et 2. point sont également faux), il reste deux options :

3/a.) nous sommes les tous premiers à accéder à cette époque, par conséquent, nous sommes également les premiers à exécuter de telles simulations, ou bien

3/b.) ces simulations sont déjà en cours d'exécution, ainsi nous faisons tout bonnement parti de l'une d'entre elles.

Compte tenu du fait qu'à l'époque posthumaine l'immensité des capacités informatiques nous permettra d'exécuter plusieurs simulations de réalité en même temps (ou bien, si vous voulez, de créer plusieurs mondes simulés), et que la réalité reste unique, si le point 3. est vrai, 3/a. a très peu de chance d'être vrai, par rapport à 3/b. Ce qui nous amène à conclure que nous aussi, nous vivons dans une simulation.

L'hypothèse de simulation – dont la jolie équation, présente dans le roman⁴ – hante, agace et éblouit la science dès son apparition, non parce qu'on n'a jamais pu la valider, mais parce qu'on n'a jamais pu, efficacement, la réfuter.

L'important est ceci – résume le chef de l'équipe des scientifiques à Donald Trump, étonné et incompréhensif – : une civilisation hypertechnique peut stimuler un millier de fois plus de 'fausses civilisations' qu'il n'y en a de 'vraies'. Ce qui signifie que si on prend un 'cerveau qui pense' au hasard, le mien, le vôtre, il a 999 chances sur 1000 d'être un cerveau virtuel et une sur 1000 d'être un cerveau réel. Autrement dit, le 'Je pense donc je suis' du *Discours de la Méthode* de Descartes est obsolète. C'est plutôt : 'Je pense, donc je suis presque sûrement un programme'. Descartes 2.0, pour reprendre une formule d'une topologiste du groupe. Vous me suivez, président ?⁵

⁴ L'équation c'est: $F_{sim} = (f_p f_i N_i) / ((f_p f_i N_i) + 1)$. *Superintelligence* de Bostrom, méditant sur les perspectives d'une intelligence informatique supérieure à celle des humains, est devenue un véritable livre culte. L'hypothèse de simulation est également ardemment défendue par des représentants du progrès scientifiques tels que Elon Musk qui est de l'opinion que les chances pour que nous ne vivons pas dans une simulation sont 1 sur 1 milliard.

⁵ Hervé Le Tellier : *L'anomalie*, op.cit. : 169.

La théorie de Bostrom est loin d'être une simple reformulation de la philosophie cartésienne, puisqu'au lieu de se préoccuper de questions épistémologiques, elle fait simplement l'inventaire des propositions qui soutiennent l'idée que nous vivons dans une simulation. Pourtant, on trouve un point de convergence entre les approches de Bostrom et de Descartes. Chacune des deux part de l'idée que le monde peut être saisi *non par la sensation, mais par la raison*. De plus, toute la philosophie transhumaniste de Bostrom – dont le but principal est de perfectionner les capacités humaines à l'aide de la technologie – conserve les évidences d'une vision anthropomorphique cartésienne du monde, fondée sur la raison et l'intellect humains. Comme le texte de « Why I Want To be a Posthuman When I Grow Up » (2008)⁶ nous indique : il comprend le posthumain comme une sorte de perfectionnement et d'apothéose.

Il est clair que le roman de Le Tellier s'inscrit dans ce contexte de post- et transhumanisme qui étudie la condition humaine dans ce contexte de tous ces changements ontologico-épistémologiques, scientifique et biotechnologiques. Dans ce contexte qui, comme les théoriciens de cette question comme Rosi Braidotti ou David Roden le suggèrent, est très *hétérogène*, voire divergent.⁷ Car le posthumanisme est loin d'être une tendance bien définie ou cohérente, lui-même reflétant plutôt un ensemble hétérogène de façons de parler, réunissant les visions relatives à l'avenir des romans cyberpunk, les raisonnements des théoriciens de la postmodernité, des dogmes pseudo-religieux, les résultats les plus récents des sciences humaines et naturelles et des spéculations futurologiques.

Cette hétérogénéité caractérise également l'ouvrage de Le Tellier. *L'anomalie* s'appuie sur toute une série de codes de genre divergents, voire contradictoires. L'un de ces genres, c'est le cyberpunk, une sorte de science-fiction postmoderne qui, dans les années '80 et '90 s'est évoluée dans tout un mouvement, inspirant toute une série de romans cherchant à explorer l'expérience des sociétés occidentales médiatisées, postindustrielles du capitalisme tardif. De plus, en dépassant les limites de la littérature, elle a également inspiré des cinéastes, des créateurs de dessins animés et de jeux vidéo, ainsi que des innovations dans l'informatique. Le cyberspace et le métavers qui apparaissent dans les romans fondateurs du genre de William Gibson (*Neuromancien*) et de Neal Stephenson (*Le Samouraï virtuel*) peuvent être considérés comme les précurseurs de *Second*

⁶ Nick Bostrom : « Why I Want To be a Posthuman When I Grow Up » 2008 : 107–137.

⁷ Rosi Braidotti : *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013; David Roden : *Posthuman Life. Philosophy at the Edge of the Human*, New York : Routledge, 2015.

life, jeu vidéo en ligne, et ont également servi comme source d'inspiration pour Meta de Mark Zuckerberg, une version augmentée de Facebook créant une sorte de réalité virtuelle et étendue.

Are we living in a computer simulation ? – pourrait-on demander avec Bostrom: We don't know. Puisque nul ne peut ni prouver, ni réfuter, et ce ni par la voie de nos sens, ni par celle de notre intellect que nous vivons dans une simulation (pour l'instant ce n'est qu'une hypothèse). Sauf si une anomalie se présente dans le système. Les scientifiques chez Le Tellier concluent qu'il ne s'agissait pas d'une erreur dans la simulation lorsque le même Boeing-787 surgissait des nuages avec les mêmes passagers trois mois plus tard, parce que rien n'aurait empêché de restituer un état antérieur de quelques secondes, mais ils doivent plutôt être soumis à un test : comment réagissent des êtres virtuels lorsqu'ils découvrent que leur existence est virtuelle ?

Pour évoquer les constatations de Bostrom : lorsque la science aura atteint un niveau qui nous permettra de créer des mondes simulés, il est certain qu'on en créerait plusieurs. Grâce à leurs ordinateurs hyperpuissants, les futures générations auront l'occasion d'exécuter des simulations détaillées de leurs ancêtres ou de gens pareils, voire exécuter des simulations parallèles. Cela permettra d'explorer les questions de type « Que se serait-il passé si... » . Pour continuer cet exercice de pensée, dans ce cas-là, soit nous sommes les simulations d'une civilisation plus développée de nos descendants, soit une simulation possible et peut-être même pas la meilleure de l'ontogénèse humaine et de l'histoire. Ce qui veut dire que ce monde simulé est loin d'être le meilleur des mondes possibles.

Ou bien [...] – et je cite de nouveau les paroles de l'un des cerveaux brillants du roman – sommes-nous les simulations d'un monde de Cro-Magnon par des Neandertal, cette race de *sapiens* qui, elle contrairement à ce qu'on croit, a *vraiment* réussi, voici cinquante mille ans ? Au point de vouloir voir ce que ces primates africains hyperagressifs auraient bien pu accomplir s'ils n'avaient, les pauvres, disparu ? Eh bien, c'est gagné, ils le savent maintenant, le Cro-Magnon est si indécrottablement abruti qu'il a ravagé son environnement virtuel, détruit ses forêts et pollué ses océans, s'est reproduit jusqu'à l'absurde, a brûlé toute l'énergie fossile, la quasi-totalité de l'espèce va mourir de chaud et de stupidité dans à peine cinquante ans simulés.⁸

⁸ Hervé Le Tellier : *L'anomalie*, op.cit. : 197–198.

Certes, les hommes se préoccupaient depuis toujours de la question à savoir si le monde qui nous englobe est bien réel ou pas. Les cultes et les philosophes les plus anciens cherchaient déjà à y répondre. (Le Tellier disait dans un entretien, sur un ton auto-ironique, que son roman tourne autour d'une question de bac de philo.)

[...] si cette hypothèse est la bonne, alors nous vivons une allégorie de la caverne, mais à la puissance *n*. Et c'est insupportable : passe encore que nous n'accédions qu'à la surface du réel, sans espoir d'accéder à la vraie connaissance. Mais que même cette surface soit une illusion, c'est à se flinguer.⁹

Le problème, comme on le voit, ne fait que se compliquer davantage avec le développement technique. Le tournant théorique et esthétique du posthumanisme est aussi lié à notre volonté d'imaginer et de comprendre une réalité cybernétique créée par les nouvelles technologies numériques. Les changements scientifiques et technologiques, ainsi que les tendances culturelles témoignent de la transformation radicale de la façon dont on perçoit la modernité et de l'humanisme. Dans son essai intitulé « Working towards the Posthumanities », Rosi Braidotti prétend que les sciences humaines ne seront pas capables de sortir de leur crise actuelle sans s'adapter, de façon radicale, aux changements technologiques et géopolitiques.

Nous avons besoin de schèmes de pensée et de cadres théoriques nouveaux qui nous permettront de prendre en compte les changements et les transformations considérables. Et nous avons surtout besoin de reconsidérer notre subjectivité d'un point de vue à la fois posthumain et postanthropocentrique.¹⁰

Est-ce qu'une telle reconsidération est présente dans le roman de Le Tellier ? Si la condition posthumaine exige un changement fondamental dans la façon dont on pense les relations humaines et le monde ambiant, dans quelle mesure *L'anomalie* répond-elle à cette exigence ? Comme selon la métaphore centrale de *Le Samouraï virtuel*, les humains ne sont que des ordinateurs que la programmation du logiciel culturel permet de dominer, chez Le Tellier les gens sont des

⁹ *Ibid.* : 195.

¹⁰ Rosi Braidotti : « Working towards the Posthumanities », *Trans-Humanities Journal* 7(1), 2014 : 155–176.

programmes mathématiques qui sont, pour une raison inconnue, soumis à une épreuve de simulation.

Il nous semble que l'auteur, tout en mettant partiellement entre parenthèses ce défi gigantesque de notre époque, examine plutôt le cas des 241 passagers qui sont obligés de rencontrer, voire de vivre ensemble avec leur doubles. La question « Que se serait-il passé ? » se déploie dans une perspective de 3 mois, et la vision transhumaniste débouche sur le thème du Doppelgänger. En l'espace de 3 mois des changements considérables peuvent se produire, le roman suit le sort de 10 passagers dont il a en a qui meurt de cancer, une autre tombe enceinte, un autre se suicide ou encore se trouve abandonné par son amants etc. Tout un groupe de psychologues œuvrent à ce que ces passagers puissent supporter non seulement l'idée qu'ils ne sont que des programmes, mais aussi qu'ils sont désormais dupliqués. Bien qu'on ignore la nature exacte de cette épreuve de simulation, il est certain que les passages doivent faire face à de grandes difficultés. Ils sont contraint de partager toute leur existence – y compris leurs foyers, leur travail, leurs comptes bancaires, et encore leurs conjoints, leurs amants secrets et leurs enfants – avec leurs doubles.

Dans ce roman – sans doute destiné à devenir un best-seller – toute est misé sur les émotions et est plein d'humour et d'intrigues, ce qui écarte considérablement l'angoisse qui caractérise normalement les visions du monde non-humain et posthumain. Le sort – ou plutôt le logiciel – veut que, en travaillant ensemble sur le cas, la topologiste et le mathématicien de l'Université de Princeton, expert en calcul de probabilités, tombent amoureux l'un de l'autre. Le mathématicien en parle ainsi :

Il la regarde avec un enchantement vermillon dans le cœur. [...] Peut-être tout cet élan vers elle est-il aussi programmé? Il s'en fout. La vie commence peut-être quand on sait qu'on n'en a pas. Qu'est-ce que ça changerait pour eux, après tout? Simulés ou non, on vit, on sent, on aime, on souffre, on crée, et on mourra tous en laissant sa trace, minuscule, dans la simulation. À quoi sert de savoir? Il faut toujours préférer l'obscurité à la science. L'ignorance est bonne camarade, et la vérité ne fabrique jamais du bonheur. Autant être simulés et heureux.¹¹

¹¹ Hervé Le Tellier : *L'anomalie*, op.cit. : 199–200.

La situation exige une clarification non seulement scientifique, mais théologique aussi. A cet effet, les chefs des religions pratiquées dans le pays sont convoqués à la Maison Blanche. Il est clair que « l'immobilité de la Loi vient se cogner avec obstination à la valse du cosmos et à l'avancée des savoirs »¹², et que ni la Torah, ni le Nouveau Testament, ni le Coran ne permet de donner une explication à ce qui s'est passé. L'une des scènes les plus sarcastiques témoigne du fait que notre concept habituel de l'homme est indéplacable : les leaders religieux – ignorant complètement la crise de la vision du monde humaniste – s'engagent dans un débat théologique stérile sur la question à savoir si Dieu a, oui ou non, créé l'homme simulé à sa propre image.

La fragilisation de la causalité dans le monde favorise la postmodernisation des genres littéraires spéculatifs. Tandis que la science-fiction classique était en affinité avec le roman scientifique-positiviste du 19^e siècle, le cyberpunk du roman postmoderne s'immerge dans une sorte d'esthétique et de vision du monde caractérisées par l'incertitude. Cet espace – qui est plutôt une configuration topologique qu'une véritable espace – existe parallèlement à l'espace de la narration et allégorise la lecture et la technologie. Dans l'avion de Le Tellier – quelle surprise ! – se trouve également un écrivain, Victor Miesel qui, après la tempête de mars et l'atterrissage, sombre dans une humeur étrange, finit son roman intitulé *L'anomalie*, puis se suicide. Jusque-là l'écrivain n'a connu qu'un succès modéré, bien que son roman *Des échecs qui ont raté* ait figuré, pour un moment, sur la liste Goncourt. La machinerie littéraire se met tout de suite en marche, et non indépendamment de cette issue tragique, le livre finit par connaître un succès inouï (vendu en 200.000 exemplaires), gagne des prix posthumes et des associations portant son nom se fondent un peu partout, etc.

Le romancier assis dans l'avion de juin, donc celui qui n'a jamais fait paraître un roman sous ce titre, obtient tout le succès littéraire, lui tombant du ciel, et le fait qu'il « ressuscite » après sa mort a de quoi faire sensation. Dans son livre conçu autour d'aphorismes (et qui, d'après ses propres mots, aurait l'allure d'un roman écrit par Jankélévitch sous LSD) il ne reconnaît ni ses propres sujets, ni son propre style, *L'anomalie* n'étant comparable à aucun de ses textes précédents. « Considérez-vous que *L'anomalie* soit un livre de vous? » – lui demande-t-on lors d'une conférence de presse internationale sur « La vie double de Victor Miesel ». Définissez: « vous ». – réplique-t-il.¹³

¹² *Ibid.* : 179.

¹³ *Ibid.* : 274.

Bien sûr, il ne s'agit pas simplement d'une métalepse qui met en question la séparation du fictif et du réel, mais d'une véritable logique de simulation. Si l'hypothèse de Bostrom s'avère juste, le roman de Le Tellier intitulé *L'anomalie n'est qu'un des romans possibles* consacrés aux anomalies de la technologie virtuelle qui déraile le monde que nous croyons réel et met radicalement en question l'identité humaine. Ce livre de l'un des mondes parallèles possibles, tout en reliant le fictif et le virtuel, ne peut à sa propre façon, que nous fournir peu de moyen pour l'imaginer l'inimaginable.

Références

- Bostrom, N. (2003) : Are you living in a computer simulation? *Philosophical Quarterly* 53(211) : 243–255. <https://doi.org/10.1111/1467-9213.00309>
- Bostrom, N. (2008) : Why I Want to be a Posthuman when I Grow Up. In: B. Gordijn & R. Chadwick (eds) : *Medical Enhancement and Posthumanity. The International Library of Ethics, Law and Technology*, vol 2. Dordrecht : Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-8852-0_8
- Braidotti, R. (2013) : *The Posthuman*. Cambridge : Polity Press.
- Braidotti, R. (2014) : Working towards the Posthumanities. *Trans-Humanities Journal* 7(1) : 155–176. <https://doi.org/10.1353/trh.2014.0023>
- Heinlein, R. A. (1990) : On writing of speculative fiction. In : G. Dozois, T. Lee, S. Schmidt, I. R. Stro & S. Williams (eds.) : *Writing Science Fiction & Fantasy: 20 Dynamic Essays by the Field's Top Professionals*. New York : St. Martin's Griffin. 5–12.
- Le Tellier, H. (2020) : *L'anomalie*. Paris : Gallimard.
- Roden, D. (2015) : *Posthuman Life. Philosophy at the Edge of the Human*. New York : Routledge.

CRITICA

“Come questa pietra”: forme e funzioni della deissi in Ungaretti

Benedetto Giuseppe Russo

Università della Boemia Meridionale di České Budějovice

benedetto.russo@tiscali.it; brusso@ff.jcu.cz

Abstract

This article deals with the importance attributed by the poet Giuseppe Ungaretti to deictics as a way of connecting subjectivity to the spatial and temporal dimension of personal and collective events and to the sphere of memory and imagination. The investigation includes the first three great collections (*L'Allegria*, *Sentimento del Tempo*, *Il Dolore*) and consists of a survey and functional classification of the forms of space-time deixis. A semantic-pragmatic approach is combined with an attention to stylistic, rhetorical and textual choices related to the position of the deictics and their relationships. Differences and shared trends among the books are identified, which contribute to demonstrate how the observation of deixis can help a deeper interpretation of both the dramatic charge and the meditative and finely literary slant of Ungaretti's poetry.

1 I deittici in Ungaretti: una proposta di analisi

Gli studi sulla lingua delle due maggiori raccolte poetiche ungarettiane, *L'Allegria* (ed. definitiva 1942) e *Sentimento del Tempo* (ed. definitiva 1943),¹ hanno

¹Tra gli ormai numerosissimi contributi su Ungaretti, rientranti principalmente nell'ambito della storia e della critica letteraria, si vedano, riguardo alla lingua e allo stile delle due sillogi maggiori, almeno i seguenti e i riferimenti bibliografici ivi indicati: l'ancora utilissimo P. Spezzani: 'Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del tempo»', in: F. Bandini *et alii*: *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova: Liviana, 1966: 91–160, che offre anche un'accurata ricostruzione dei riferimenti letterari dell'autore; P. V. Mengaldo, 'Giuseppe Ungaretti', in: P. V. Mengaldo (ed.): *Poeti italiani del Novecento*, Milano: Mondadori, 1978: 381–391; P. V. Mengaldo: *Storia dell'italiano nel Novecento*, seconda ed., Bologna: il Mulino, 2014: 218–222, 397–399; V. Coletti: 'Forme della testualità in Ungaretti', *Stilistica e metrica italiana* 2, 2002: 217–233, sulla messa in discussione dell'unità-testo, evidente soprattutto in *Sentimento del Tempo*; A. Afrifo & A. Soldani: *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna: il

evidenziato solo *en passant* l'importanza conferita dal poeta agli indicatori spaziali e temporali (soprattutto aggettivi dimostrativi e avverbi) quali forme di ancoraggio di una soggettività empirica e lirica spiccata a scenari appartenenti al vissuto drammatico dell'“uomo di pena”,² o da lui rievocati o immaginati al fine di dare una più vivida connotazione espressiva e, soprattutto nella seconda raccolta, una raffinata dimensione letteraria ai propri stati d'animo. È stato anche rilevato che una presenza più massiccia di deittici spaziali³ nella prima opera, insieme alla preponderanza della prima persona⁴ e del presente indicati-

Mulino, 2012: 81–87, 194–197; le osservazioni sparse in S. Bozzola: ‘La crisi della lingua poetica tradizionale’, in: G. Antonelli, M. Motolese & L. Tomasin (eds.): *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll., vol. I (*Poesia*), Roma: Carocci, 2014: 353–402; P. Zublena: ‘Dopo la lirica’, in: *Storia dell'italiano scritto*, *op.cit.*: 403–452, pp. 410–412; U. Motta (ed.): *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'Allegria di Giuseppe Ungaretti*, Atti del Convegno, Friburgo 20–21 marzo 2014, Bologna: Emil, 2015. Fondamentale il profilo dell'autore tracciato da A. Saccone: *Ungaretti*, Roma: Salerno Editrice, 2012; utili anche il ritratto di Ungaretti poeta costituito dalla riedizione aggiornata di diversi contributi di C. Ossola: *Ungaretti poeta*, Venezia: Marsilio, 2016, e l'ormai antico ma sempre valido C. Ossola: *Giuseppe Ungaretti*, Milano: Mursia, 1975 (ed. ampliata 1982). Pregevole, infine, la rilettura dell'intera esperienza poetica ungarettiana sulla base del motivo fondativo del naufragio, offerta da G. Savoca: *Naufragio senza fine. Genesi e forme della poesia di Ungaretti*, Firenze: Olschki, 2019. I numeri di pagina associati ai componimenti che saranno citati si riferiscono all'ed. G. Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, testi secondo l'ed. “I Meridiani” 2009 a cura di C. Ossola, cronologia di L. Piccioni, con studi di L. Piccioni, G. De Robertis, A. Gargiulo & P. Bigongiari, Milano: Mondadori, 2016, alla quale si rinvia anche per gli studi introduttivi.

² Così il poeta definisce sé stesso in *Pellegrinaggio* (p. 84, v. 12).

³ Per una trattazione comparativa della deissi spaziale in italiano e nelle lingue europee si veda F. Da Milano: *La deissi spaziale nelle lingue d'Europa*, Milano: FrancoAngeli, 2005. Sui deittici dell'italiano si vedano almeno C. Andorno: *Che cos'è la pragmatica linguistica*, Roma: Carocci, 2005: 36–42; A.-M. De Cesare: *Deittici*, in: R. Simone (directed by): *Enciclopedia dell'Italiano*, 2 voll., vol. I, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010: [https://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consultato il 04.10.2021); M. Palermo: *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna: il Mulino, 2013: 119–142.

⁴ Tale “‘trionfo’ della prima persona” (A. Afrifo & A. Soldani: *La poesia moderna*, *op.cit.*: 83) si esprime anche attraverso moduli iterativi. Solo tre ess. dalla sezione *Il Porto Sepolto*: “Chi mi accompagnerà pei campi [...] Resto docile [...] E piombo in me // E m'oscuro in un mio nido” (in *A riposo*, p. 64); “Colle mie mani plasmo il suolo [...] mi modulo [...] M'ama non m'ama / mi sono smaltato [...] mi sono radicato [...] sono cresciuto [...] mi sono colto [...] mi fisso [...] mi trasmutato [...] Ho sulle labbra / il bacio di marmo” (in *Annientamento*, pp. 67–68); “Mi tengo a quest'albero mutilato [...] e guardo [...] Stamani mi sono disteso [...] ho riposato // L'Isonzo scorrendo / mi levigava [...] Ho tirato su / le mie quattr'ossa / e me ne sono andato [...] Mi sono accoccolato / vicino ai miei panni [...] mi sono chinato a ricevere / il sole [...] mi sono riconosciuto / una docile fibra [...] Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia // Ma quelle occulte / mani / che m'intridono / mi regalano / la rara / felicità // Ho ripassato / le epoche / della mia vita [...]

vo, si spiega con l’urgenza espressivo-comunicativa legata alla straordinarietà dell’esperienza bellica, vissuta personalmente al fronte, e con il dispiegamento della ricerca di senso attraverso il rapporto del soggetto lirico enunciante – inteso anche nel suo farsi “grido unanime”⁵ di un destino comune segnato dal dolore e dalla fragilità umana – con la natura.⁶ Negli elementi di quest’ultima, anche in presenza dell’abbruttimento e della precarietà determinati dalla guerra ma anche dalla condizione biografico-interiore di perenne *girovago* in cerca di “un paese / innocente”,⁷ il poeta riflette e riscopre il dramma personale e collettivo nonché possibili barlumi di verità che la parola poetica aspira a riportare alla luce. Drama e barlumi che, come hanno già sottolineato diversi studiosi, sul piano della scrittura in versi si materializzano nell’isolamento e nella valorizzazione della “forza evocativa ed impressiva”⁸ delle parole, della loro essenzialità, del loro potere di rivelazione, e in soluzioni stilisticamente e metricamente sperimentali, espressionistiche, eversive, dunque in folgorazioni liriche. Queste non sono da intendere futuristicamente come riproduzione immediata, meramente referenziale, delle dinamiche del mondo esterno ma come opportunità di scavo all’interno di verità esistenziali mai pienamente afferrabili, delle quali la parola nuda, *scrostata* – come mostrano gli spazi bianchi / pause di silenzio dai quali emerge – e scandagliata in profondità restituisce echi di significato. La ricerca di soluzioni formali assai innovative, nella prima fase della poesia ungarettiana, è pertanto fortemente motivata da istanze biografiche ed esistenziali incalzanti e, ben lungi dal costituire la sperimentazione di una compiaciuta eversione metrico-stilistica fine a sé stessa, coesiste con un forte bisogno di radicamento dell’atto poetico nella realtà che lo ispira e nei suoi connotati spazio-temporali.⁹ Uno degli articolati strumenti di espressione di tale stretta prossimità esperienziale ed emotiva del testo al contesto che sta

i miei fiumi [...] gente mia campagnola / e mio padre e mia madre [...] il Nilo / che mi ha visto / nascere e crescere [...] mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto // Questi sono i miei fiumi [...] Questa è la mia nostalgia / che in ognuno / mi traspare [...] la mia vita mi pare / una corolla / di tenebre” (in *I fiumi*, pp. 81–83).

⁵ *Italia* (p. 95, v. 2).

⁶ Per la deissi nel primo Ungaretti cfr. C. Ossola: *Giuseppe Ungaretti*, *op.cit.*: 248–253.

⁷ *Girovago* (p. 123, vv. 24–25).

⁸ P. V. Mengaldo: ‘Giuseppe Ungaretti’, *op.cit.*: 384.

⁹ Scrive Ungaretti: “La mia poesia è nata in realtà in trincea [...]. La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio [...] poche parole piene di significato che dessero la mia situazione di quel momento” (M. Diacono & L. Rebay [eds.]: G. Ungaretti: *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, Milano: Mondadori, 1974: 820).

alla base della sua composizione è proprio la deissi. Andando oltre le notazioni rapide presenti in precedenti lavori di carattere complessivo sulla lingua poetica ungarettiana, questo saggio presenta un'indagine più approfondita e sistematica su tipi, forme e finalità della deissi spaziale e temporale nell'*Allegria*, ma anche nelle due raccolte successive. È stato notato che, rispetto a quanto si osserva nella prima silloge, in *Sentimento del Tempo* l'ancoraggio spazio-temporale si fa più sporadico e meno caratterizzante,¹⁰ e la presenza dichiarata dell'io biografico e del relativo io lirico-enunciatore meno pervasiva, tanto da subire in alcuni casi un occultamento, che Coletti¹¹ associa al tendenziale "scompaginamento della tenuta e della coerenza testuale"¹² di alcuni componimenti. In essi la decostruzione dell'unità-testo, cui conseguono non lievi difficoltà di decifrazione, si accompagna a una giustapposizione di figurazioni mitiche, paesistiche, simboliche impersonali, che fungono da nuclei discorsivi a sé stanti e sono sottratti a una rigorosa operazione di unificazione sequenziale e testualizzazione che solo un soggetto enunciante che faccia valere il proprio ruolo di costruttore di un discorso riguardante la propria vita può compiere, garantendo all'entità-testo linearità e unitarietà. Tuttavia, modalità deittiche dotate di rilievo espressivo, riflessivo ed evocativo non mancano neanche nella seconda silloge. A oggi manca, invece, una loro ricognizione, e il presente studio intende contribuire a colmare questa lacuna. Infine, la constatazione della rinnovata carica drammatica della raccolta *Il Dolore* (1947), duplicemente motivata dai lutti familiari, soprattutto dalla morte del figlioletto del poeta, e dalla catastrofe del secondo conflitto mondiale, spinge a verificare in quali forme si ripropone, in questo terzo libro, la connessione dell'esperienza poetica, del suo *pathos* nostalgico, del suo farsi nuovamente grido di sofferenza ma anche intuizione e inseguimento di possibilità salvifiche, a uno spazio-tempo su cui si proiettano ricordi struggenti, sentimenti laceranti e resistenti speranze di salvezza propria e dell'umano, che la fede cristiana, riscoperta già negli anni di elaborazione del secondo volume, contribuisce a riaccendere.

Va ricordato che la poesia lirica, al di là delle differenze legate agli specifici generi metrico-letterari e/o alle particolari esigenze espressive dei singoli casi, e al di là del grado, ovviamente mutevole, di realismo enunciativo, presenta comunque modi peculiari di ancoraggio del testo al contesto. Essi sono dovuti al taglio non strettamente mimetico-rappresentativo della scrittura in versi e

¹⁰ Cfr. A. Afrifo & A. Soldani: *La poesia moderna*, op.cit.: 87.

¹¹ V. Coletti: 'Forme della testualità in Ungaretti', op.cit.: in part. 230-233.

¹² *Ibid.*: 222.

alla sua caratteristica inclinazione all'allusività, allo sfumato, all'indefinitezza, al vagheggiamento, alla trasfigurazione del reale dal punto di vista dell'io lirico, all'astrazione. È soprattutto in poesia, pertanto, che i deittici tendono ad assumere una coloritura evocativa, un valore suggestivo e insieme una certa opacità referenziale, alludendo a spazi e tempi non nitidamente definiti, dotati di valore simbolico o appartenenti a un altrove interiore.¹³ Ciò accade, in alcuni casi, come si vedrà, anche in Ungaretti, soprattutto in *Sentimento del Tempo*. Il ricorso letterario alle modalità dell'indicazione si presenta così come impiego di meccanismi del “ ‘parlato’ in direzione non-mimetica”:¹⁴ pur essendo strumenti propri della comunicazione orale-funzionale, i deittici possono essere sfruttati mettendo in crisi il criterio della precisione referenziale che di norma sta alla base del loro funzionamento, e liberando il linguaggio dal vincolo del realismo. Nota comunque Testa¹⁵ che “il testo poetico ‘chiama’ nel proprio organismo i referenti del mondo, li introietta e, ricontestualizzandoli, li incrina e li carica di ‘un più’ di senso. Ma non tutti i testi realizzano questa operazione in egual modo.” Si possono distinguere, infatti, casi e generi di poesia in cui i riferimenti alla realtà esterna sono più perspicui, pressoché privi di filtri simbolici, il legame del testo con la situazione convocata al suo interno dai deittici è abbastanza chiaro e la sua comprensione non richiede che la conoscenza ed esperienza del mondo del lettore medio (componenti descrittivi, ritrattistici, d'occasione, ecc.), e altri tipi lirici in cui il rapporto con il contesto extrapoetico di riferimento si presenta esile, ambiguo, persino decifrabile a fatica. In quest'ultimo caso la dimensione propriamente lirica si manifesta in modo più qualificante nell'attrito tra materialità extratestuale e alternatività dell'altrove poetico, che assorbe la realtà per trasfigurarla.

In ogni caso, quando esiste un nesso, più o meno labile, tra la scrittura e una situazione di enunciazione che viene riprodotta, simulata nel testo, e che fa intravedere, dietro chi scrive, un io che parla ancorando il suo discorso a una

¹³ Cfr. E. Testa: “Sur la corde de la voix”. Funzioni della deissi nel testo poetico, in: U. Rappallo (ed.): *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Genova: il melangolo, 1986: 113–146. Casi d'incrinatura di un rapporto cristallino tra deittici e referenti extratestuali, e di “deissi della leggerezza” e della lontananza, in cui i rapporti istituiti tra forme linguistiche e oggetti si fanno più impercettibili, sfaccettati, cangianti e sfumati, non mancano, tuttavia, neppure nella prosa narrativa, come mostra E. Testa: “Deissi della leggerezza e segni dell'attesa”, *Autografo* 19, 1990: 3–18, citando alcuni racconti italiani degli anni Ottanta del Novecento. In tali occasioni “le forme deittiche [...] sfiorano le cadenze che spesso assumono nel testo poetico” (*ibid.*: 7).

¹⁴ *Ibid.*: 15.

¹⁵ E. Testa: “Sur la corde de la voix”, *op.cit.*: 117.

cornice spazio-temporale, sembra legittimo parlare, seguendo Testa,¹⁶ di *deissi enunciativa*. Questa categoria funzionale comprende, naturalmente, deittici sia spaziali che temporali. Sulla scorta delle indicazioni classificatorie offerte dallo stesso studioso,¹⁷ si è in presenza, invece, di una deissi di tipo *astanziale*, spaziale o temporale anche stavolta, quando i deittici evocano oggetti o persone assenti nella situazione enunciativa simulata, richiamandone e ritracciandone la presenza sotto la spinta del ricordo o del desiderio: gli indicatori “permettono di cogliere, nel luogo dell’assenza, i tratti ostensivi dell’oggetto del desiderio, di individuare le tracce della sua sparizione, di raffigurarlo, ossessivo fugace silenzioso, nell’*hic et nunc* del testo, di costruire un suo fragile simulacro.”¹⁸ Il lettore è dunque indotto ad addentrarsi nella prospettiva mentale del soggetto enunciatore. Una terza tipologia di crono- e topodeittici, proposta da chi scrive in quanto ritenuta pertinente alla definizione funzionale di alcuni deittici ungarrettiani, e diverse volte sovrapponibile alla deissi enunciativa, è quella *espressiva*: sono i casi in cui il deittico, conferendo all’enunciato una particolare espressività, concorre a far risaltare lo stato d’animo e le emozioni del poeta. Infine, ancora una volta da Testa¹⁹ si accoglie, adattandola, la definizione di deissi *minima*, che designa, a un livello acutizzato, quanto si è detto poc’anzi a proposito delle peculiarità liriche della deissi: in tali casi l’ambiguità del deittico, che sembra in parte abdicare al suo ruolo indicale, appunto ridotto a un *minimo*, si fa particolarmente acuta in corrispondenza di un referente sfuggente e indefinito, e il cotesto sollecita in chi legge domande su dettagli spaziali e/o temporali ulteriori che non vengono forniti.

Nel corpus ungarrettiano in oggetto sono quindi distinguibili le classi pragmatiche di deissi or ora definite: *enunciativa*; *astanziale*; *espressiva*; *minima*.²⁰ Va subito ribadito, tuttavia, che questa distinzione non comporta che un deittico appartenga necessariamente a una sola categoria; sono tutt’altro che isolati, infatti, i contesti in cui si constata una sovrapposizione tipologica e quindi funzionale (un indicatore può essere enunciativo ma anche espressivo, o costituire un es. di deissi minima ed espressivo-evocativa).

¹⁶ *Ibid.*: in part. 120–121, 128.

¹⁷ *Ibid.*: 128–131.

¹⁸ *Ibid.*: 129, corsivo nel testo.

¹⁹ *Ibid.*: 136–139.

²⁰ Il corsivo delle forme deittiche nelle citazioni che seguiranno è sempre mio.

2 Qualche dato numerico; la deissi nell'*Allegria*

Come si è accennato, è principalmente nell'*Allegria* che il poeta mette in campo un'articolata strategia linguistica volta a ottenere un "effetto di 'presa diretta' e di massima prossimità con gli eventi vissuti".²¹ È frequente l'impiego, a tale scopo, dell'aggettivo dimostrativo *questo* (49 occ.²²), nettamente prevalente su *quello* (6 occ.). Ricorre 12 volte l'avverbio di tempo *ora*, che con il presente marca la contemporaneità fra tempo dell'evento e tempo della scrittura; la stessa espressione di simultaneità è affidata ai sintagmi *a quest'ora* (4 occ.) e *in quest'ora* (1 occ.). Nella seconda raccolta, invece, l'allentarsi dell'esigenza di concretezza e immediatezza si manifesta anche in una diminuzione dei deittici: *questo* compare solo 10 volte, l'avverbio *ora* 6 volte. *Qui*, di cui si hanno 3 occ. nell'*Allegria*, insieme a una di *quassù*, è assente in *Sentimento del Tempo*, dove figurano però *qua* (1 occ.) e *quaggiù* (2 occ.). Nel *Dolore*, a una presenza isolata di *questo*, *quello*, *qui vicino* e *quaggiù* (1 occ. per ciascun deittico) si contrappongono ben 23 occ. di *ora* e una di *ora ora*, che sottolineano complessivamente la sincronia tra il tempo che comprende il momento della scrittura, e una rinnovata vitalità della sofferenza, individuale e collettiva, e della speranza, flebile ma risorgente.

Si forniranno di seguito, per ciascuno dei tre libri, numerosi ess. di deittici appartenenti alle tipologie sopra indicate, a iniziare, in questo paragrafo, da quelli rintracciati nell'*Allegria*.

A prevalere decisamente nella prima silloge sono i casi di deissi enunciativa. Concorre a conferire l'aspetto di un'annotazione in tempo reale già al secondo componimento della raccolta il dimostrativo *questo*, ora indicante la cornice notturna del sonnolento e solitario scorcio urbano fissato dal poeta, ora espressivamente associato a un sostantivo astratto al cui referente fa quasi acquisire tangibilità: "Anche *questa* notte passerà // *Questa* solitudine in giro" (*Noia*, p. 44, vv. 1-2).

In *Levante* (p. 45) la locuzione cronodeittica di contemporaneità *a quest'ora*, per quanto precisi una prima indicazione temporale (*Di sabato sera*), appare vaga, e vago risulta anche il referente dell'avverbio di luogo seguente, *laggiù*, che pure occupa, nella versione definitiva del componimento, una posizione di spicco, costituendo un verso a sé:²³ "Di sabato sera *a quest'ora* / Ebrei / *laggiù*

²¹ A. Afribo & A. Soldani: *La poesia moderna*, op.cit.: 82.

²² Sta per 'occorrenze/-a'.

²³ Sul processo variantistico cui è sottoposto il componimento, in direzione dell'"essenzialità

/ portano via / i loro morti / nell'imbuto di chiocciola / tentennamenti / di vicoli / di lumi" (vv. 11-19). Qui la deissi enunciativa sembra sfumare verso la deissi minima, contribuendo a rendere la strofa ancor più suggestiva. Sfocano la rappresentazione anche l'assenza dell'articolo davanti a *Ebrei*, l'indefinitezza della locuzione analogica *imbuto di chiocciola* (riferito alle ripide scale interne ai vicoli), il sintagma *tentennamenti / di vicoli / di lumi*, con valore appositivo nei confronti di *Ebrei* (che portano dei lumi *tentennando* lungo il tragitto funebre) e zeugma nel riferire i *tentennamenti* ai vicoli oltre che ai lumi. Dalle Note dell'autore²⁴ si apprende che *laggiù* è riferito alla città natale Alessandria d'Egitto, da cui il poeta si sta allontanando per giungere, in nave, in Italia: l'identificazione del referente geo-biografico, sebbene possibile al di fuori della poesia, permette di apprezzare meglio il valore evocativo dell'avverbio, collocato in una strofa che ha il sapore agrodolce di un nostalgico ricordo.

Similmente in *Nasce forse* (p. 47) il topodeittico *quassù* accentua, con la sua suggestiva indefinitezza, l'aspetto sfumato e indistinto della cornice enunciativa, icasticamente riprodotto, sul piano denotativo, nel primo verso: "C'è la nebbia che ci cancella // Nasce forse un fiume *quassù*" (vv. 1-2). Anche in questo caso intervengono le Note²⁵ a scoprire l'identità del referente spaziale – Milano – velata da una deissi ancora una volta tendente al minimo: "La nebbia aveva mutato in quell'ora Milano in un lago che come un miraggio mi richiamava alla mente il lago Mareotis, nel deserto vicino ad Alessandria." Le Note esplicitano pertanto l'accostamento, reso nel testo in modo scarno ed essenziale, tra il presente milanese e l'infanzia egiziana, restituita dal vivido (*Ascolto*) ricordo dei luoghi natii: "Ascolto il canto delle sirene / del lago dov'era la città [= Alessandria]" (*Nasce forse*, vv. 3-4).

Nel componimento *In galleria* (p. 52), interamente fondato su un raffinato procedimento analogico che oscura il piano referenziale, due deittici spazialmente contrapposti, il distale *quello* e il prossimale *questo*, racchiudono un momento di epifanica e sacrale rivelazione di senso, fugace e appannato barlume di verità che fende la noia di una notte inquieta. Da "*quello* stagno" (v. 2), ossia dal cielo che traspare dal soffitto che sovrasta il soggetto, proviene, infatti, una luce stellare che, come uno sguardo sacralizzante ("Un occhio di stelle" che "filtra

lirica" e di una maggiore suggestività, si veda P. Spezzani: 'Per una storia del linguaggio di Ungaretti', *op.cit.*: 122-124.

²⁴ 'Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni', in: G. Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, *op.cit.*: 557-637, p. 580.

²⁵ *Idem*.

la sua benedizione ghiacciata”, vv. 1, 3), illumina il poeta e la sua ricerca del vero, mentre egli attraversa di notte “quest’acquario” (v. 4) noioso, cioè, come si apprende dalle *Note*,²⁶ la Galleria Vittorio Emanuele di Milano.

Nel penultimo testo della sezione *Ultime, Chiaroscuro* (p. 53), il prossimale *questo* localizza il punto di osservazione dal quale il poeta guarda al Cimitero Monumentale di Milano:²⁷ “Spazio nero infinito calato / da *questo* balcone / al cimitero” (vv. 2–4). Anche qui il deittico concorre a fissare in uno spazio ben preciso, in una cornice enunciativa concreta, un attimo epifanico: quello in cui l’amico suicida di Ungaretti, quel Moammed Sceab angosciato dalla ricerca della propria identità al quale è dedicata la prima poesia (*In memoria*, pp. 59–60) della seconda sezione (*Il porto sepolto*), va a trovare il poeta, come se risorgesse dal cimitero francese in cui è sepolto, analogicamente sovrapposto alla visione ispiratrice del cimitero milanese.

I componimenti delle sezioni seconda, terza e quarta dell’*Allegria* sono sempre introdotti, diaristicamente, da luogo e data della composizione: queste informazioni forniscono un primo ancoraggio alla vita reale del poeta-soldato, rinforzato poi da eventuali spie deittiche nel testo.

Nella breve e densa poesia programmatica che dà il titolo alla seconda sezione, *Il porto sepolto* (p. 61), il deittico *questa* ha valenza enunciativa ma altresì testualmente anaforica, nel rinviare ai *canti* menzionati nei vv. 2–3: “Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde // Di *questa* poesia / mi resta / *quel* nulla / d’inesauribile segreto”. Il distale specularare *quel*, a differenza di quanto osservato in *In Galleria* con *quello stagno*, non indica tanto qualcosa di distante ma ha soprattutto un valore enfaticizzante, sottolineando la vaghezza e inafferrabilità di una verità insondabile e capace d’ingenerare nel poeta una ricerca mai terminabile. I deittici accentuano quindi la contrapposizione tra la concretezza comunque precaria di *questa poesia* e *quel nulla*, cioè l’impercettibilità di un senso profondo e indecifrabile emerso tramite l’inabissamento nella profondità semantica della parola e la conseguente disseminazione / sbriaciamento dell’annuncio poetico. Il reciproco richiamarsi dei due dimostrativi contrapposti, dei quali l’uno deborda nella dimensione sconfinata introdotta dall’altro, rivela l’influenza del Leopardi dell’*Infinito*, dove, come commenterà lo stesso Ungaretti nel suo *Secondo discorso su Leopardi* (1950), “ciò che è presente è inavvertitamente passato nello spazio infinito dell’assenza, nel mare

²⁶ *Ibid.*: 581.

²⁷ *Idem.*

dove i poeti usano naufragare: il *questo* – anche il questo della siepe – s’è fatto *quello*.²⁸

In *Lindoro di deserto* (p. 62) il cronodeittico *ora* e il topodeittico *questa* abbozzano una cornice spazio-temporale alla descrizione plurisensoriale del ritorno dell’alba, che coinvolge la vista, l’olfatto, il tatto, e rianima la speranza e il desiderio, spezzando il buio della notte, indicato con sinestesia come *silenzio degli occhi* (v. 2) – gli occhi del poeta rimasti a vegliare nell’oscurità –:²⁹ “*Ora specchio i punti di mondo / che avevo compagni [...] Da questa terrazza di desolazione / in braccio mi sporgo / al buon tempo*” (vv. 8–9, 16–18). È in particolare l’avverbio *ora* a segnare il momento in cui il soggetto si apre a una rinnovata vitalità, a una dinamica riconciliazione con il mondo, “riprendendo nelle sue mani la bussola con cui orientare la pulsione a fare della vita e dell’arte un viaggio”.³⁰ Il dimostrativo *questa* accompagna, invece, quello spiazzo / spazio di desertificazione bellica da cui lo stesso soggetto, nuovo Lindoro (nome di una maschera veneziana, come nota lo stesso Ungaretti, che in essa s’identifica)³¹ che sta riscoprendo “il suo talento di giocoliere”, può “protendersi [...] per entrare in sintonia con la nuova, fausta congiuntura”.³² In *Fase d’Oriente* (p. 65), invece, i medesimi deittici *questo* e *ora* marcano, nell’ultima strofa, il ritorno alla dura realtà: “Ci rinveniamo a marcare la terra / con *questo* corpo / che *ora* troppo ci pesa” (vv. 8–10). Il riaccendersi del desiderio in un momento di evasione immaginativa, l’avvento propizio del sole che invita al sogno e il riaffioramento di aspettative per il futuro contrastano, infatti, con la consapevolezza del poeta, e dei suoi simili (da qui l’uso della prima persona plurale), di essere ancora vincolato al suolo bellico, quella terra cui lo riconduce il suo stesso corpo, che con il suo carico di sofferenza lo sottrae all’attimo di dolce svago mentale. Sono

²⁸ M. Diacono & L. Rebay [eds.]: G. Ungaretti: *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, op.cit.: 492, corsivo nel testo. Si vedano A. Saccone: *Ungaretti*, op.cit.: 50–51; C. Ossola: *Ungaretti poeta*, op.cit.: 29. Sulla deissi nell’*Infinito* e anche nella successiva produzione poetica leopardiana si veda P. Zublena: ‘L’infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi’, in: C. Gaiardoni (ed): *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 23–26 settembre 2008, Firenze: Olschki, 2010: 365–376.

²⁹ Si veda l’autoparafraresi parziale della poesia in M. Diacono & L. Rebay [eds.]: G. Ungaretti: *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, op.cit.: 298.

³⁰ A. Saccone: *Ungaretti*, op.cit.: 68.

³¹ ‘Note a cura dell’Autore’, op.cit.: 585.

³² A. Saccone: *Ungaretti*, op.cit.: 69. Sulla polisemia del nome-locuzione *lind’oro*, segnalata anche dalle sue mutazioni ortografiche, si veda *Ibid.*: 52, 68–69.

indicatori di simultaneità tra esperienza e poesia anche *oggi* in *Annientamento* (pp. 67–68, v. 22) e *stasera* in *Stasera* (p. 69, v. 2). Nel primo caso, l’avverbio acquista spicco costituendo un verso a sé, e immortalata, insieme alla consueta indicazione spazio-temporale che precede la poesia, un giorno in cui il poeta si sente un tutt’uno con la natura che lo circonda fino a giungere a una sensazione di umile annullamento dell’io nel tutto: “Oggi / come l’Isonzo / di asfalto azzurro / mi fisso / nella cenere del greto” (vv. 22–26). Nel secondo testo, il deittico è una ripetizione del titolo e tinge di una tonalità vespertina l’elegante immagine analogica che si snoda dal primo al terzo verso: “Balaustrata di brezza / per appoggiare *stasera* / la mia malinconia”.

Di sapore crepuscolare³³ è l’immagine del contadino dalla religiosità semplice e fiduciosa che l’autore contrappone alla propria anima solitaria e spoglia di speranze in *Peso* (p. 72). A segnalare il differente approccio alla vita delle due figure non sono soltanto lo stacco tra la prima e la seconda strofa e la congiunzione avversativa *ma* all’inizio di quest’ultima, ma anche il distale *Quel* che apre il componimento, aggiungendo all’indicazione spaziale di superficie la più sottile allusione alla diversità tra il pio personaggio e il poeta: “*Quel* contadino / si affida alla medaglia / di Sant’Antonio / e va leggero // Ma ben sola e ben nuda / senza miraggio / porto la mia anima”.

Molto più raro ma non per questo meno pregnante risulta l’impiego ungarettiano della deissi che abbiamo definito astanziale. Ho rintracciato un primo es. di deissi spaziale che dal tipo enunciativo sfuma decisamente verso quello astanziale (*là*) in *C’era una volta* (p. 78), breve trascrizione di un accostamento analogico tra attualità della visione di un pendio e visione mentale di un confortevole interno legato a un affettuoso ricordo, con ritorno finale al presente della notte lunare trascorsa al fronte: “Bosco Cappuccio / ha un declivio / di velluto verde / come una dolce / poltrona // Appisolarmi *là* / solo / in un caffè remoto / con una luce fiavole / come *questa* / di *questa* luna”.³⁴ Il tono favolistico / fiabesco del titolo prepara alla dimensione onirico-memorale che congiunge circolarmente presente e passato. In tale cornice sospesa tra due

³³ Sulle cadenze crepuscolari rintracciabili nella poesia ungarettiana, e sul lavoro variantistico e di rielaborazione delle liriche che vede la progressiva eliminazione di queste influenze si vedano G. De Robertis: ‘Sulla formazione della poesia di Ungaretti’ (1945/2016) in: G. Ungaretti: *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, *op.cit.*: LI–LXVI, pp. LI–LXI; P. Spezzani: ‘Per una storia del linguaggio di Ungaretti’, *op.cit.*: 94–95, 110–112, 121–122, 152–153.

³⁴ Nelle ‘Note a cura dell’Autore’, *op.cit.*: 586, il poeta precisa che il *caffè remoto* del testo “allude a uno di quei caffè frequentati dai miei amici che facevano la rivista neoellenica ‘Grammata’ e dove andavamo Sceab e io a sorbirci il serale yogourth.”

tempi e spazi distanti e differenti, la similitudine *come una dolce poltrona* fa scoccare l'analogia tra il morbido declivio e la piacevole poltrona di un caldo e raccolto luogo di ritrovo, al quale accenna la seconda strofa, e l'avverbio *là*, collocato al centro della poesia, funge da snodo tra il comparante del pendio effettivamente guardato dal poeta, cioè la *dolce poltrona*, e la poltrona non menzionata ma evocata del *caffè remoto* oggetto del ricordo. *Là* è pertanto depositario di un'ambivalenza duplice, funzionando da avverbio anaforico se riferito a *poltrona*, e cataforico se lo si riferisce a *un caffè remoto*, e da deittico apparentemente enunciativo, se collegato a *declivio*, e – in realtà – astanziale nel rimandare, mediante il comparante del *declivio*, alla comoda seggiola del *caffè* sul quale le *Note*³⁵ offrono delucidazioni. Quindi la *luce fievole*, quale elemento di congiunzione tra l'ambiente interno del sogno / ricordo e quello esterno del fronte illuminato dalla luna, riconduce, a sua volta, la visione dal passato al presente, e tale ritorno è enfatizzato dall'iterazione tautologica del prossimale spaziale *questa*, specularmente al distale onirico *là*.³⁶

Il topodeittico enunciativo *questa* è riproposto in *Sono una creatura* (p. 79), dove la ripetizione del verso che lo contiene ("Come *questa* pietra", vv. 1, 9), insieme all'elenco incalzante degli attributi della pietra carsica scandito dall'anafora di *così* e tale da costituire un climax ascendente, enfatizza e radica nell'arida e amara realtà del fronte il comparato della corposa similitudine: *il pianto che non si vede*, il dolore muto, intimamente straziante del poeta.

Deissi enunciativa e deissi astanziale coesistono nuovamente nell'articolato componimento *I fiumi* (pp. 81–83), caratterizzato da una forte e diffusa presenza dell'io lirico:³⁷ in esso Ungaretti rivisita la propria storia personale collegandola

³⁵ *Idem*.

³⁶ Si vedano C. Ossola, F. Corvi & G. Radin (eds.): *Commento a L'Allegria*, in: G. Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano: Mondadori, 2009: 813–908, p. 866; l'illuminante commento a *C'era una volta* di A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 69–71. Sempre a proposito di questa lirica, non convince l'opinione di E. Testa: "Sur la corde de la voix", *op.cit.*: 143, n. 5, tra l'altro espressa sbrigativamente e con scarsa chiarezza, secondo cui i deittici qui raggiungerebbero "assoluta indeterminazione" e costruirebbero uno spazio testuale-verbale autoreferenziale, chiuso in sé stesso. Il principio del valore assoluto della parola su cui si fonda la poetica ungarettiana e con cui il suddetto studioso tenta di giustificare la propria interpretazione coesiste piuttosto con la puntuale ricerca di radicamento della soggettività nel mondo empirico e, tramite questo, in un altrove anteriore e/o immaginativo. Sia la funzione astanziale che quella realistico-enunciativa degli indicatori rafforzano anzi la capacità del testo di accogliere e collegare per via analogica esperienza dal vivo e vissuto compreso nella sfera della memoria e del sogno.

³⁷ Si veda la n. 4.

ai fiumi che ne rappresentano alcuni momenti miliari.³⁸ Il deittico spaziale *questo* compare già nei primi due versi a rimarcare il coinvolgimento diretto del poeta nello scenario del Carso, segnato da distruzione (*albero mutilato*, con personificazione della pianta) e desolazione (la dolina in cui il soggetto si è rannicchiato, infatti, “ha il languore / di un circo / prima o dopo lo spettacolo”, vv. 3–5): “Mi tengo a *quest*’albero mutilato / abbandonato in *questa* dolina” (vv. 1–2). Il cronodeittico *stamani* (v. 9) definisce il momento dell’immersione nel fiume Isonzo, distinguendolo dalla fase della giornata in cui il poeta sta scrivendo, cioè di sera o di notte (“e guardo / il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna”, vv. 6–8). Il deittico temporale è significativo nella misura in cui segna l’avvio dell’introspezione e della riscoperta biografico-esistenziale della propria identità, innescate dal bagno nel fiume, che, carico di una valenza sacrale, simboleggia il ritrovamento dell’armonia con la vita naturale (si vedano in particolare i vv. 27–41). L’importanza del fiume è a sua volta sottolineata dal prossimale *questo* e dal topodeittico *qui*, che ha anche un valore anaforico in riferimento appunto all’Isonzo: “*Questo* è l’Isonzo / e *qui* meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell’universo” (27–31). Sembra poi avere funzione anaforica anziché deittica il dimostrativo *quelle* (v. 36), che introduce una personificazione metaforica e sineddochica del fiume menzionato poco prima: “Ma *quelle* occulte / mani / che m’intridono / mi regalano / la rara / felicità” (vv. 36–41).³⁹ L’immersione nell’Isonzo spinge il poeta a ripensare al proprio vissuto, rappresentato, come si è anticipato, da alcuni fiumi, indicati con il deittico *questi* al v. 45: “*Questi* sono / i miei fiumi” (vv. 45–46). *Questi* potrebbe essere inteso come incapsulatore cataforico⁴⁰ in quanto complessivamente riferito ai fiumi citati nel seguito della lirica. Tuttavia la ripetizione del deittico *questo* per ognuno dei corsi d’acqua ricordati rende forzata e testualmente non convincente l’interpretazione di *questi* come elemento cataforico. Sia tale dimostrativo che i successivi al singolare sono piuttosto deittici astanziali, che rievocano e attualizzano fiumi e quindi luoghi ed esperienze fisicamente e temporalmente distanti, legati alla stirpe toscana del poeta, alla sua infanzia egiziana, alla sua giovinezza e maturazione parigine:

³⁸ Si veda il commento di A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 58–60.

³⁹ Nelle ‘Note a cura dell’Autore’, *op.cit.*: 586, Ungaretti fornisce un’interpretazione esistenziale del sintagma *quelle occulte mani*, non in contrasto con quella più letterale qui fornita, se s’intende che il fiume assume per un momento la funzione di restituire il poeta al suo destino di elemento vitale dell’universo: “Sono le mani eterne che foggiano assidue il destino di ogni essere vivente.”

⁴⁰ Per la definizione di *incapsulatore anaforico*, estensibile, *mutatis mutandis*, anche alle forme cataforiche, si veda M. Palermo: *Linguistica testuale dell’italiano, op.cit.*: 86–87.

“Questo è il Serchio [...] Questo è il Nilo [...] Questa è la Senna [...]” (vv. 47, 52, 57). L’iterazione anaforica di *questo* con funzione presentativa fa quasi pensare a un gesto della mano che indica ogni corso d’acqua e rimarca l’autoriconoscersi del poeta nelle diverse fasi della sua vita e formazione. L’unico elemento che in quanto distale ristabilisce per un attimo una distanza spazio-temporale tra presente e passato, cioè il vissuto parigino, è il dimostrativo *quel*, anch’esso comunque astanziale, riferito all’aggettivo sostantivato *torbido*, metafora della complessa e contraddittoria vitalità culturale della capitale francese: “Questa è la Senna / e in *quel* suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto” (vv. 57–60). Valore d’incapsulatore anaforico e di deittico astanziale insieme ha il *questi* riepilogativo del v. 61: “*Questi* sono i miei fiumi / contati nell’Isonzo” (vv. 61–62). Osserva efficacemente Saccone:

Il rintocco anaforico del pronome «questo» consegna le strofe legate da quella ripetizione sintattico-metrica ad un ritmo salmodiante, che convoca i fiumi assenti della memoria [...], facendoli rivivere e riacquistare presenza nel fiume della guerra: «*Questi* sono i miei fiumi / contati nell’Isonzo» [...]: contati, cioè enumerati ma anche raccontati e, per tale via, restituiti alla vitalità dell’immaginazione.⁴¹

La doppia funzione d’incapsulatore anaforico e indicatore astanziale caratterizza anche il dimostrativo del v. 63, avente inoltre un valore espressivo-emotivo: “*Questa* è la mia nostalgia / che in ognuno / mi traspare” (‘questi sono i fiumi e i momenti cruciali della mia esistenza, che mi provocano nostalgia’, vv. 63–65). Con passaggio dal concreto all’astratto, nel v. 63 si antepone metonimicamente l’indicazione dell’effetto (*nostalgia*) a quella della causa (il ricordo dei fiumi, cioè del passato in cui il poeta ritrova sé stesso), esplicitata nei due versi seguenti, creando una *variatio* rispetto ai vv. 61–62. L’espressione cronodeittica finale *ora ch’è notte* (v. 66) riporta alla cornice notturna della prima strofa e concorre a spiegare la malinconia del soggetto, dovuta alla diversità tra passato e presente: un presente segnato dalla *notte*, che non designa solo, letteralmente, la fine della giornata ma anche, metaforicamente, il clima tetto della guerra, che rende la vita del giovane soldato “una corolla / di tenebre” (vv. 68–69).

⁴¹ A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 60.

Si torna alla deissi enunciativa e al suo impiego in funzione contrappositiva in *Pellegrinaggio* (p. 84):⁴² “In agguato / in *queste* budella / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa [...] // Un riflettore / *di là* / mette un mare / nella nebbia” (vv. 1–6, 15–18). Il dimostrativo *queste* ha la funzione di additare e far percepire quasi visivamente lo spazio angusto e sudicio della trincea, compres(s)o tra le rovine prodotte dalla guerra e definito, con cruda analogia preposizionale, *budella di macerie*, nel quale il poeta è costretto a *strascicare* (va notata “l’energia tragico-negativa”⁴³ di questo verbo, veicolata anche dai suoi suoni aspri) il suo corpo divenuto *carcassa* e *suola* consunta (“la mia carcassa / usata dal fango / come una suola”, vv. 6–8). La pregnanza del deittico dipende qui dal suo indicare non tanto vicinanza quanto aderenza a un ambiente sordido, in cui la vita si confronta costantemente con la minaccia della morte. La locuzione avverbiale *di là* dell’ultima strofa acquista spicco grazie alla sua coincidenza con il v. 16, e nel costituire anche un es. di deissi minima per l’indefinitezza del suo referente, crea una contrapposizione con lo spazio della prima strofa, rappresentando “una consolatoria apertura di orizzonte rispetto all’ambiente ristretto della trincea”.⁴⁴ Ed è di segno positivo tutta l’immagine analogica del *mare* di luce del *riflettore* che rischiarla la *nebbia* del verso finale. Tale positività è anticipata nella prima strofa da quell’esile segnale di speranza e possibile rinascita costituito dal *seme di spinalba* (vv. 9–10) cui l’io lirico si paragona. Come nel *Porto sepolto*, anche in questo componimento è stata colta l’influenza dell’*Infinito* leopardiano, principalmente per l’importanza attribuita ai deittici. Come notano finemente Afribo & Soldani,

avvicinano le due poesie una parola chiave come «mare» (in entrambe in posizione finale) e, soprattutto, la traiettoria dal ‘negativo’ al ‘positivo’ indicata dai deittici. Ovvero: da «questa siepe» a «di là da quella» in Leopardi; da «queste budella / di macerie» al «di là» del «riflettore» in Ungaretti (che tuttavia finisce problematicamente con la parola *nebbia*).⁴⁵

In modo parzialmente simile a quanto avviene nei vv. 61 e 63 della poesia *I fiumi*, in *Monotonia* (p. 85), la ripetizione del topodeittico si accompagna a

⁴² Si veda il puntuale commento di A. Afribo & A. Soldani: *La poesia moderna*, op.cit.: 194–197.

⁴³ *Ibid.*: 195.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*: 195–196, corsivo nel testo.

un passaggio dal concreto all'astratto. Nel primo testo l'indicatore ha funzione astanziale, come si è visto, e designa i fiumi rievocati e la nostalgia che essi comportano, con slittamento dal piano astanziale a uno più chiaramente espressivo-emotivo ("Questi sono i miei fiumi [...] // Questa è la mia nostalgia"). Nel secondo componimento il deittico è associato all'immagine del cielo velato, quindi al sentimento che quest'ultimo concorre a determinare e che dà il titolo alla lirica, con slittamento dal piano (questa volta) enunciativo a quello emotivo: "languisco / sotto questa / volta appannata / di cielo [...] // Nulla è più squallido / di questa monotonia" (vv. 2-5, 8-9). È da notare l'enfasi data alla prima occ. di *questa* dall'*enjambement*. La ripetizione con variazione del dimostrativo è pertanto applicata similmente in due testi che pure immortalano momenti e sentimenti ben diversi: nel primo caso, il momentaneo ritrovamento di un'armonia con la natura, che cessa, tuttavia, con il ritorno all'amara consapevolezza della situazione attuale, innescato dalla nostalgia e rappresentato dall'avvento della notte; nel secondo, sensazioni di esaurimento delle energie vitali ("languisco", v. 2), soffocante angustia ("Il groviglio dei sentieri / possiede la mia cecità", vv. 6-7), desolazione (i vv. 8-9 sopra citati), che, specularmente a quanto si osserva nei *Fiumi*, cedono il passo al contrastante e ameno ricordo della terra natale e della rigenerazione serale che essa consentiva, nella penultima e (soprattutto) nell'ultima strofa.

L'oscillazione tra ricordi e attimi rivitalizzanti e sofferta constatazione della tragicità del presente prosegue nei componimenti successivi con il puntuale coinvolgimento di deittici pertinenti. Sono forme cronodeittiche, ad es., quelle che fissano l'incanto della *Notte bella* (p. 86): *stanotte* e *ora*. Il poeta si lascia sedurre dal lieto canto proprio della notte, al quale aggiunge la voce del suo cuore, ritrovando, dopo la condizione di stasi e oscurità indicata con la metafora dei vv. 7-8, un'estatica comunione con la natura, un'armonia primigenia che ricorda quella tra una madre e il suo bambino, espressa dalla dolce e plastica similitudine del v. 10, indicativa di "un vorace appetito di vivere, infantilmente irrefrenabile".⁴⁶ "Quale canto s'è levato *stanotte* [...] Quale festa sorgiva / di cuore a nozze // Sono stato / uno stagno di buio // *Ora* mordo / come un bambino la mammella / lo spazio // *Ora* sono ubriaco / d'universo" (vv. 1, 5-13). Vanno rilevate la posizione di spicco a fine verso del primo deittico temporale e l'anafora di *ora*: questa ricalca quella dell'aggettivo *quale* – il cui valore esclamativo è evidente nonostante l'assenza di punteggiatura, e che rimarca a sua volta sentimenti di gioia e speranza – e sottolinea appunto la raggiunta, inebriante sintonia con l'universo.

⁴⁶ A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 69.

Il dimostrativo *questo* con funzione enunciativa torna a designare luoghi che rispecchiano la condizione del poeta in *Sonnolenza* (p. 88), dove esso introduce la personificazione dei monti che si mettono a dormire (“*Questi* dossi di monti / si sono coricati / nel buio delle valli”, vv.1-3), e in *San Martino del Carso* (p. 89), in cui vengono additate abitazioni che ridottesi a ruderi introducono la desolante constatazione dell’ancor maggiore distruzione che la guerra ha provocato tra le persone care al poeta, tutte presenti, tuttavia, nel ricordo del suo cuore devastato (“Di *queste* case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro”, vv. 1-4).

In *Distacco* (p. 91) è usato invece un deittico enunciativo-espressivo autoreferenziale (ossia il soggetto indica sé stesso), seguito dalla forma pronominale *-vi*, indicante presumibilmente i lettori e con essi l’umanità: esso permette una più diretta descrizione / esibizione della soggettività del poeta: “*Eccovi* un uomo / uniforme // *Eccovi* un’anima / deserta / uno specchio impassibile” (vv. 1-5). Qui l’anafora dell’avverbio “mette in mostra una soggettività impersonale, esiliata da sé, costretta in una solitudine disanimata.”⁴⁷ L’aggettivo *uniforme* ricompare come sostantivo in *Italia* (p. 95), dove indica qualcosa che il poeta indossa e con cui s’identifica, cosicché il deittico che lo precede, *questa*, assume in qualche misura anche in questo caso una funzione autoreferenziale: “E in *questa* uniforme / di tuo soldato / mi riposo / come fosse la culla / di mio padre” (vv. 11-15). Ciò che differenzia *Distacco* e *Italia*, come evidenzia Saccone,⁴⁸ è il capovolgimento in positivo nel secondo testo della negatività del primo: l’uniforme, infatti, pur essendo distintivo della guerra, diventa qui espressione di appartenenza a uno stesso popolo (“Ma il tuo popolo è portato / dalla stessa terra / che mi porta / Italia”, vv. 7-10) e di “sintonia con l’anonima coralità dei soldati”. È proprio *Italia*, del resto, uno dei testi che più scopertamente esemplificano la poetica ungarettiana dell’unanimismo.⁴⁹ Un ulteriore caso di deissi concernente lo scrivente stesso e che potremmo definire *autodeissi* si registra in *Perché?* (p. 93), dove il poeta riusa il dimostrativo *questo*, indicando espressivamente sé stesso in terza persona quale uomo irrequieto alla ricerca, contorta e affannosa, di consolazione, luce e conoscenza: “Da quando / ha guardato nel viso / immortale del mondo / *questo* pazzo ha voluto sapere / cadendo nel labirinto / del suo

⁴⁷ *Ibid.*: 63.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Si veda il § 1. Si veda l’accurato commento al componimento in A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 56-58, 60-63.

cuore crucciato” (vv. 11–16).⁵⁰ Nuovamente autodeissi sembra esserci in *Dolina notturna* (p. 101), appartenente alla sezione *Naufrazi*: anche qui lo scrivente, pur non usando la prima persona, lascia trasparire sé stesso nell’immagine del *nomade* introdotta da *questo*, esemplarmente evocativa del dinamismo e, nel suo comprendere la concreta ed efficace similitudine della foglia raggrinzita, della fragilità del poeta *girovago*: “*Questo* nomade / adunco / morbido di neve / si lascia / come una foglia / accartocciata” (vv. 6–11).

Questo torna ancora nella lirica *Commiato* (p. 96), che chiude la sezione *Il porto sepolto* ed è stata letta come una dichiarazione di poetica: “Quando trovo / in *questo* mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso” (vv. 9–13). Qui il deittico accompagna un sostantivo che si colloca a un livello intermedio tra concretezza e astrazione e indica un aspetto fondamentale della poetica e della versificazione dell’*Allegria*, appunto basata su diffusi spazi bianchi equivalenti a pause di silenzio, che per contrasto rimarcano l’affiorare della parola con il suo carico di rivelazione. Il dimostrativo sembra così avere una funzione di enunciazione nel designare il silenzio da cui scaturisce l’attività lirica e lo spazio vuoto a esso corrispondente sulla pagina, da cui emerge la parola. Ma esso ha anche una connotazione espressiva più profonda nella misura in cui allude a una soggettiva e intima (*questo* è seguito da *mio*) condizione di ricerca, che presuppone un silenzio di significati iniziale da riempire con l’attingimento del verbo poetico, a sua volta intriso di silenzio, *scavato* e abissale in quanto dotato di un’essenza semantica mai pienamente sondabile (*quel nulla d’inesauribile segreto* del componimento eponimo della sezione).

Si cambia contesto biografico-enunciativo (*Napoli il 26 dicembre 1916*) con il componimento *Natale* (p. 100), il secondo della sezione *Naufrazi*. In esso il soldato in licenza Ungaretti, ospite a casa di amici a Napoli,⁵¹ esprime desiderio di quiete e raccoglimento domestico, dichiarando il suo rifiuto a immergersi nelle festose e movimentate vie cittadine e lasciando intendere di voler quasi spegnere, rimanendo in solitudine, la propria sensibilità umana (“Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata”, vv. 8–14) per attutire le oppressive sofferenze (“Ho tanta / stanchezza / sulle spalle”, vv. 5–7) prodotte dall’atrocità della guerra. Tuttavia nel seguito della lirica il poeta mostra quanto in realtà sia vivo in lui il bisogno di calore familiare e affetti

⁵⁰ Nelle ‘Note a cura dell’Autore’, *op.cit.*: 586, Ungaretti confessa che questa poesia coincide con un suo iniziale avvicinamento consapevole alla fede dei padri.

⁵¹ “Fui accolto, in quella licenza, nella vastissima casa napoletana del mio amico Gherardo Marone.” (*Ibid.*: 587).

sinceri: i versi 15–18 costituiscono un endecasillabo, smembrato in quattro versicoli in modo da far risaltare la costruzione eccettuativa *non... altro che*, che pone in evidenza l’oggetto esclusivo del desiderio dell’autore: “Qui / non si sente / altro / che il caldo buono”. Lo smembramento del verso lungo così spezzato fa sì che acquisti rilievo anche il topodeittico *Qui*, implicitamente contrapposto a un *là*, quello del fronte bellico. L’avverbio costituisce un caso di deissi minima, ma la sua indefinitezza referenziale ha un indubbio valore evocativo; tra l’altro il contesto enunciativo è in parte esplicitato e *illuminato* dal “focolare” che “con le [sue] quattro / capriole / di fumo” occupa l’ultima strofa (vv. 19–23), oltre che dall’informazione offerta nelle *Note*.⁵²

Il dimostrativo riacquista funzione enunciativa ma altresì di sottolineatura di una simbiosi emotiva tra io lirico e paesaggio in *Dormire* (p. 104), dove il paese coperto dalla neve come da un camice medico che copre le ferite della guerra è proiezione di un irrealistico (*Vorrei*) desiderio di pace: “Vorrei imitare / *questo* paese / adagiato / nel suo camice / di neve”. E sempre lo stesso deittico rimarca in *Godimento* (p. 108) un’ebbra apertura dell’enunciatore al dono della luce, che richiama tematicamente sia, anzitutto, il distico *Mattina* (p. 103), sia specularmente, dato il diverso momento della giornata quale contesto temporale, la comunione con la natura registrata nella già commentata *Notte bella*: “Mi sento la febbre / di *questa* / piena di luce // Accolgo *questa* / giornata come / il frutto che si addolcisce” (vv. 1–6). Il doppio *enjambement* tra *questa* e il sostantivo seguente mette in risalto tanto il dimostrativo, vagamente spaziale nella prima occ., temporale nella seconda, quanto *piena di luce* e *giornata*. Opposta a quella di *Dormire* appare la situazione tratteggiata in *Un’altra notte* (p. 110). Qui il consueto prossimale intensifica la sensazione greve del buio che assedia il soggetto; tale oscurità allude, come in altri componenti, al clima cupo della guerra, nel quale il poeta si sforza comunque di preservare la consapevolezza della propria identità, e quindi della propria dignità, rappresentata dal *viso*: “In *quest’*oscuo / colle mani / gelate / distinguo / il mio viso” (1–5). Nuovamente rafforzata dal deittico enunciativo-espressivo *questo*, l’immagine della notte come metafora della tetra congiuntura bellica e delle tenebre esistenziali che ne derivano riappare nel componimento successivo, *Giugno* (p. 111–113), al quale conferisce circolarità venendo riproposta nel distico finale interrogativo: “Quando / mi morirà / *questa* notte [...] Mi morirà / *questa* notte?” (vv. 1–3, 59–60). In questa lirica Ungaretti immagina di congiungersi passionalmente alla

⁵² *Idem*.

“donna amata in Alessandria”,⁵³ cosicché, come si precisa nelle *Note*,⁵⁴ il testo oscilla fra tratti dell’ambiente di guerra e altri del paesaggio africano sul quale si staglia la sensuale figura femminile. Questi due spazi sono idealmente collegati nell’undicesima strofa non solo dalla delicata analogia tra la chiusura, letterale e metaforica, del cielo terso in trincea e i gelsomini non ancora sbocciati, e dunque chiusi, dell’Egitto, ma anche da due cronodeittici indicanti contemporaneità, messi in risalto dalla loro coincidenza con i vv. 49 e 52 rispettivamente: “*Ora* / il sereno è chiuso / come / *a quest’ora* / nel mio paese d’Affrica / i gelsomini” (vv. 49–54). L’attimo presente diviene così punto di congiunzione di geografie distanti, delle quali quella legata alla prima giovinezza continua evidentemente a sopravvivere nell’immaginazione e nei sentimenti dello scrivente.

Ad anticipare la nuova stagione poetica che si esprimerà organicamente in *Sentimento del Tempo* è, com’è noto, l’ultima sezione dell’*Allegria, Prime*. Già il testo che la apre, *Ritorno* (p. 129), preannuncia l’emergere più netto dei motivi dell’assenza e della memoria e l’incipiente tendenza alla distensione metrica.⁵⁵ Nella stessa lirica contribuisce a segnalare il momento inaugurale di un percorso tematico e formale distinguibile da quello dell’*Allegria* la ripetizione in posizione anaforica del deittico temporale *ora* in due versi legati dall’isocolo dato dalla sequenza ‘*Ora è un* + aggettivo + nome’: “*Ora è un pallido involucro [...]* *Ora è un arido manto*” (vv. 2, 4). Il processo memoriale sembrerebbe innescato proprio dalla percezione dell’inespressività e aridità della superficie delle cose e dalla consapevolezza di quanto sia necessario, con il ritorno post-bellico dalla Francia in Italia,⁵⁶ un ritorno a ritroso nel tempo in reazione al vuoto presente.

Il percorso Parigi–Milano porta l’io lirico a riproporre il confronto tra l’alienante vita urbana europea e la terra egiziana delle origini nella prosa lirica *L’Affricano a Parigi* (p. 130); denota l’immersione del poeta nella prima anche l’uso del prossimale *questa*: “Chi dall’esultanza di mari inabissati in cieli [= i luoghi natii] scenda a *questa* città, trova una terra opaca e una fuliggine feroce. Lo spazio è finito.” (rr. 4–6). La città in questione sembrerebbe Parigi, come potrebbe dedursi dal titolo, ma nelle *Note* il poeta precisa che il referente è un altro e che forse non si tratta affatto di un luogo ben preciso, ma di un’ideale convergenza di realtà urbane diverse accomunate dall’appartenenza all’Europa:

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Si veda A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 85.

⁵⁶ ‘Note a cura dell’Autore’, *op.cit.*: 588.

“Non è Parigi, è Milano, od è sintesi di varie città d’Europa in quel momento.”⁵⁷ Alla luce di tale glossa, la valenza realistico-enunciativa del deittico sfuma verso il livello minimo-simbolico: *questa città* è una città europea in senso lato, contrapposta, nel suo presentare (si noti l’icastico isocolo) *una terra opaca e una fuliggine feroce, ai mari inabissati in cieli dell’Africa*. A quest’ultima rinvia anche l’immagine del sole, rimarcata dal deittico astanziale-evocativo *quel*, specularmente a *questa*: “Concesso mai non mi sarà più un allarme spregiudicato né in *quel* sole che scatenava e accomunava felici cose, incantevoli soste?” (rr. 7–9).

Il paesaggio parigino ricompare, come attesta lo stesso autore nelle *Note*,⁵⁸ nella successiva prosa lirica, *Ironia* (p. 131). Le impressioni suscitate dall’avvenimento della primavera, percepito durante una malinconica passeggiata notturna grazie a un’empatica partecipazione al travaglio del Creato che rinasce (“Iddio non si dà pace. Solo a quest’ora è dato, a qualche raro sognatore, il martirio di seguirne l’opera.”, rr. 8–10),⁵⁹ sono rese più vivide da un corredo di deittici spaziali e temporali che hanno il potere di attualizzare la suggestiva esperienza del poeta. Il dimostrativo che accompagna il sintagma *tristezza di ritorni* conferisce, invece, una certa densità al sentimento provato al ripetersi dei cicli naturali e, posto a inizio rigo grazie a un mirato *enjambement*, sembra avere una funzione di rafforzamento emotivo:

Si può seguire *solo a quest’ora* [la primavera] [...]. È l’ora delle finestre chiuse, ma / *questa* tristezza di ritorni m’ha tolto il sonno. Un velo di verde intenerirà *domattina* da *questi* alberi, *poco fa* quando è sopraggiunta la notte, ancora secchi. [...] *Solo a quest’ora* è dato, a qualche raro sognatore, il martirio di seguirne l’opera. *Stanotte*, benché sia d’aprile, nevicata sulla città. (rr. 1–2, 4–7, 9–11).

L’iterazione della locuzione temporale *solo a quest’ora* rimarca l’eccezionalità del momento e quindi l’esperienza privilegiata del soggetto lirico, *raro sognatore* che, aggirandosi tra le case da solo, assorto nei propri pensieri, riesce a captare l’esordio della nuova stagione.

Il rientro in Italia porta Ungaretti a imbattersi nella città natale dei genitori, che dà il titolo alla prosa lirica *Lucca* (p. 133).⁶⁰ La rievocazione della terra

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Il medesimo motivo della rinascita della terra come sfiancante fatica appare già in *Si porta* (p. 122, sezione *Girovago*).

⁶⁰ Si veda il commento di A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 77–82.

familiare prenatale era già avvenuta nell'undicesima strofa dei *Fiumi*, attraverso la convocazione memoriale del Serchio nei pressi dell'Isonzo. In *Lucca*, invece, l'io lirico appare fisicamente inserito negli spazi del comune toscano, menzionato con sintagmi accomunati dal topodeittico *questo*, avente comunque anche funzione anaforica dato che tali sintagmi rinviano al titolo del componimento: “*questi posti*” e “*queste mura*”, con sineddoche in entrambi i casi (nella prima occ., il plurale per il singolare, con effetto sfumante; nella seconda, le mura come parte – per il tutto – della città che marca visivamente l'identità municipale di Lucca), “*queste persone*” (rr. 2, 5, 10–11). Altro deittico spaziale, anch'esso anaforicamente riferibile al titolo, è *qui*: “*Qui la meta è partire.*” (r. 6). L'enunciato ricalca quello immediatamente precedente (“In queste mura non ci si sta che di passaggio.”, r. 5) sul piano semantico ma anche per la posizione iniziale dell'informazione spaziale, ed entrambe le affermazioni alludono al motivo dell'irrequietezza del soggetto *girovago*, aspetto che concorre a rendere il poeta simile agli abitanti della sua terra primigenia. In effetti a Lucca egli scopre la propria appartenenza ai luoghi degli avi e comprende anche il senso e la meta della vita che gli resta; questa presa di coscienza è affidata a passi di notevole intensità espressiva, contrassegnati dai deittici temporali *ora* (2 occ. in posizione anaforica) e *ormai*: “*Ora lo sento scorrere caldo nelle mie vene, il sangue dei miei morti. [...] Conosco ormai il mio destino, e la mia origine. [...] Ora che considero, anch'io, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.*” (rr. 12–13, 19, 27–28, corsivo di *anch'io* nel testo).⁶¹

Lo slittamento dal passato al presente caratterizza anche il successivo e penultimo testo di *Prime, Scoperta della donna* (p. 134): al precedente tema del rapporto con le proprie origini, inteso anche come strumento di comprensione del futuro (la morte e la possibilità di sopravvivere tramite la prole), subentra qui il motivo altrettanto ma ancor più intimamente familiare del legame con la fida moglie, come si spiega anche nelle *Note*,⁶² dove il componimento è denominato *epitalamio*. Passato e presente si mescolano già al r. 1: “*Ora la donna mi apparve senza più veli*”: l'attimo presente, definito con un vaghissimo *ora*, riporta l'io lirico all'equivalente momento di un altrettanto indefinito passato (*mi apparve*), quello della conoscenza integrale della donna; *ora* sembra pertanto significare

⁶¹ Come si nota finemente in *Ibid.*: 82, “lo scoprirsi esito di una tradizione è il presupposto per la realizzazione del futuro. Questo per il poeta Ungaretti significherà riacquistare il senso del tempo, senza il quale si è privi di passato e di presente [...], ritornare alla misura dei classici”: è ciò che avverrà in *Sentimento del Tempo*.

⁶² ‘Note a cura dell'Autore’, *op.cit.*: 588–589.

‘in questa stessa ora tempo fa’. Con l’espressione, coerentemente generica, *da quel tempo* è quindi designato il tempo che segnò l’inizio di un’intimità fatta di sacralità, piacevolezza, spontaneità; un’intimità che perdura, come s’intuisce dall’uso del presente: “*Da quel tempo* i suoi gesti, liberi, sorgenti in una solennità feconda, mi consacrano all’unica dolcezza reale. In tale confidenza passo senza stanchezza.” (rr. 3–5). Dopo il ricorso a una deissi tendente al minimo, si torna, infine, all’attimo presente con la locuzione deittica *In quest’ora*, che le pur essenziali informazioni forniteci nel penultimo rigo, *notte e chiarezza lunare*, ci permettono d’inquadrare in una fase della giornata ricorrente nelle liriche ungarettiane e dotata di profonde risonanze semantiche: “*In quest’ora* può farsi notte, la chiarezza lunare avrà le ombre più nude.” (rr. 6–7).

2.1 Osservazioni conclusive

Come anticipato e dimostrato, nell’*Allegria* è netta la prevalenza di deittici enunciativi; figurano anche casi di deissi espressivo-emotiva e di indicatori che si collocano a un livello indicale minimo e che proprio per questo accrescono la suggestività dei testi o caricano i vaghi referenti di un valore simbolico. Più rara è la comparsa di deittici astanziali, tuttavia preziosi strumenti di ancoraggio del presente a una sempre pregnante dimensione onirico-memoriale. Particolarmente espressivi risultano i deittici che ho definito autoreferenziali (*Eccovi e questo/-a*): la loro funzione enunciativa, infatti, si accompagna a una singolare sottolineatura di qualche aspetto della soggettività del poeta (lo spettro bellico della spersonalizzazione, l’inquietudine, la fragilità, ma anche il sentimento di appartenenza alla Nazione e alla comunità dei soldati-fratelli). La molteplice funzionalità dei deittici è dimostrata dal loro frequentissimo impiego in diversi contesti tematici, da quelli più strettamente biografico-esperienziali, nei quali gli indicatori definiscono spazi e tempi di una realtà dura e tragica o di una vitalità ritrovata o di una rigenerante armonia e simbiosi emotiva con la natura, a quelli in cui la memoria invade il presente e s’intreccia con esso, a quelli in cui si fanno spazio solenni momenti d’introspezione e di rivelazione epifanica. Si è mostrato come abbiano rilievo semantico anche i rapporti tra i deittici, investiti di un potere strutturante sul piano testuale. In particolare, la contrapposizione tra prossimali e distali (ess.: *questo vs quello* e *(di) là*) fissa distanze spaziali e temporali gravide di risonanze e opposizioni emotive, oppone e congiunge angustia di spazi reali e percezione di orizzonti indefiniti e liberanti (come in *Pellegrinaggio*), fragile materialità e inafferrabilità (come accade nella lirica *Il*

porto sepolto nel definire l'agire del poeta), presente e passato. Nei frequenti casi in cui in un componimento troviamo più espressioni indicali, Ungaretti sembra affidare ai deittici il ruolo di perni del testo, ricorrendo, all'occorrenza, anche alla loro iterazione con eventuale *variatio*: essi non solo incorniciano ma anche scandiscono l'espressione di sentimenti e percorsi introspettivi e riflessivi, e tale funzionalità, che, come si è accennato, potremmo definire se non portante almeno strutturante, compare in liriche che presentano situazioni e processi tra loro diversi (benché accomunati a volte da immagini ricorrenti, come la notte), dimostrando la sua versatilità tematica. È emerso, infine, come anche la collocazione degli indicatori sia spesso ben studiata: troviamo casi in cui il deittico è ripetuto in posizione anaforica,⁶³ o è posto a inizio o a fine verso, con ricorso all'*enjambement*, o coincide con un versicolo acquisendo spicco.

3 La deissi in *Sentimento del Tempo*

Il tema dello scorrere del tempo è introdotto già nella densa lirica di apertura della seconda silloge ungarettiana, *O notte* (p. 141), anticipatrice, sul piano retorico, della fascinazione barocca che caratterizza la nuova stagione poetica, e attraversata dal prediletto motivo della notte, metaforizzato dall'accostamento al potere dissolvente della morte e associato all'altrettanto metaforica allusione all'arida solitudine dello scrivente ("E già sono deserto.", v. 12).⁶⁴ La sensazione dominante trasmessa dal componimento è indicata dal poeta stesso al v. 13, efficacemente isolato ma connesso per assonanza e quasi consonanza al precedente ([...] *deserto*. // *Perso* [...]), e a renderla quasi palpabile è il deittico *questa*, dotato di funzione espressiva: "*Perso in questa curva malinconia*." Il modulo 'deittico + sostantivo astratto' indicante stato d'animo o condizione non è nuovo: come si è notato, figura più volte nell'*Allegria* (*questa solitudine* in *Noia*, *questa* [...] *nostalgia* nei *Fiumi*, *questa monotonia* in *Monotonia*, *questa tristezza di ritorni* in *Ironia*).

Nella poesia *Le stagioni* (pp. 143–144) il cronodeittico *ora*, posto ad apertura della quarta e ultima sezione, parallelamente all'aulico *Indi*⁶⁵ che apre la terza,

⁶³ Va tenuta distinta, ovviamente, l'accezione retorico-strutturale di *anafora*, adoperata in questo caso come anche nelle pagine precedenti, dall'accezione testuale, anch'essa adottata da chi scrive con attenzione a evitare, di volta in volta, confusione tra i due significati.

⁶⁴ Si veda il commento di A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 111–113.

⁶⁵ Definito "letter." in S. Battaglia & G. Bàrberi Squarotti (eds.): *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll., Torino: UTET, 1961–2002: <http://www.gdli.it/> (consultato il 21.06.2022).

esprime contemporaneità tra momento della scrittura e stagione invernale, cui corrisponde l’inverno della vita, la vecchiaia, simboleggiata dalla quercia spoglia ma resistente: “Ora anche il sogno tace. // È nuda anche la quercia, / Ma abbarbicata sempre al suo macigno.” (vv. 42–44). In *Ricordo d’Affrica* (p. 149) l’autore lamenta nostalgicamente l’impossibilità di rigustare le sensazioni offertegli dalla terra africana d’origine attraverso proposizioni coordinate negativamente con *Non più ora [...] né [...] né più [...] Né [...]* nella prima strofa, e l’uso di *non più*, *Non* e del vago e suggestivo rimando al passato *un giorno* nella seconda. La dolente rievocazione di un mondo mitico su cui si staglia la dea Diana, personificazione della luna,⁶⁶ e che la memoria restituisce in una versione in negativo e come paralizzata sembra interrompersi bruscamente nell’ultimo verso: “Ah! *questa* è l’ora che annuvola e smemora.” (v. 23). Un improvviso smemoramento, metaforicamente associato a un passaggio di nuvole, sembra infatti impadronirsi del poeta, e l’espressione della simultaneità tra scrittura e appannamento dei ricordi è resa dall’interiezione *Ah!* e dal predicato nominale che, costruito con il dimostrativo *questa* enfaticamente collocato in posizione iniziale, fissa il momento in questione: il riferimento mitologico alla luna permette d’intuire che si tratta di un momento serale o notturno, che rimane comunque indefinito sul piano referenziale (deissi espressiva e tendente al minimo).

Anche nella seconda sezione, *La fine di Crono*, compaiono rari ma significativi crono-indicatori enunciativi di contemporaneità. In *Aprile* (p. 160) *oggi*, in posizione di fuoco dell’enunciato, rimarca l’avvento della stagione primaverile, personificata e associata all’adolescenza, secondo una corrispondenza molto cara a Ungaretti tra fasi dell’anno e della natura e periodi dell’esistenza umana.⁶⁷ “È *oggi* la prima volta / Che le può aprire gli occhi, / L’adolescente.” (vv. 1–3). In *Ti svelerà* (p. 167) la locuzione di grande forza espressiva *in quest’ora voraginoso*, fonicamente enfatizzata dalla ripetizione di *ora* all’interno dell’aggettivo seguente e dall’assonanza di *o* e *a*, riguarda il momento in cui il poeta, sfidando il potere fagocitante della morte, si rende disponibile alla riscoperta delle sue memorie giovanili, vivamente invocate con triplice apostrofe nella speranza che, per mezzo della poesia, riemergano dalla voragine del passato.⁶⁸

⁶⁶ Cfr. ‘Note a cura dell’Autore’, *op.cit.*: 598.

⁶⁷ Si veda A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 111.

⁶⁸ Commentando *Ti svelerà*, scrive il poeta nelle ‘Note a cura dell’Autore’, *op.cit.*: 599: “Il prodigio del momento poetico e della presenza del passato accentuano il sentimento tragico della fuga del tempo. Non si può nulla cogliere, se non sotto forma di ricordo poetico, come se la morte sola

“Bel momento, ritornami vicino. // Gioventù, parlami / *In quest’ora voraginoso.* // O bel ricordo, siediti un momento.” (vv. 1–4). È da notare l’andamento isocolico dei versi 1, 2 e 4, che precedono la barocca descrizione dell’ora in oggetto nella quarta strofa, costruita anch’essa con un ritmo isocolico e contenente un triplice parallelismo ‘sostantivo + aggettivo’ e gli ossimori *luce nera* e *stridi muti*, che paiono sottolineare il combattimento tra lo sforzo della memoria per riportare alla luce ciò che fu e gli ostacoli rappresentati dalle tenebre e dai silenzi conseguenti alla finitudine del tempo: “Ora di luce nera nelle vene / E degli stridi muti degli specchi, / Dei precipizi falsi della sete...” (vv. 5–7).

Prima di passare alla parte successiva del volume, si noti quello che sembra essere l’unico caso, nel corpus in esame, di deissi propriamente *fantasmatica*,⁶⁹ al v. 19 della poesia *L’isola* (p. 154), raffinata descrizione di un’avventura mitica che ha per protagonista un misterioso pastore viaggiatore e si svolge in un incontaminato ed enigmatico paesaggio arcadico:⁷⁰ “*Qua* pecore s’erano appisolate / Sotto il liscio tepore” (vv. 19–20). Il topodeittico si riferisce a un prato con alberi che filtrano i raggi solari, appartenente a tale paesaggio insulare onirico e incantato, e contribuisce a immergere il lettore dentro quest’amana atmosfera bucolica.⁷¹

Il deittico di simultaneità *ora* viene nuovamente impiegato nella terza sezione, *Sogni e accordi*, ad ancorare l’attimo poetico alla vita naturale, in modo simile a quanto registrato in liriche della prima raccolta come *Lindoro di deserto* e

fosse capace di dare forma e senso a ciò che fu vissuto. [...] La memoria trae dall’abisso il ricordo per restituirgli presenza, per rivelare al poeta se stesso.”

⁶⁹ In presenza di deissi fantasmatica, pur utilizzando deittici enunciativi, “il locutore chiama il destinatario a trasferirsi idealmente in un campo indicale diverso da quello dell’enunciazione. Immaginiamo la seguente conversazione: ‘Quando arrivo a casa, dove trovo il controller della play-station?’ ‘Apri il mobile sotto la TV e te lo trovi subito **qui a destra**.’” (M. Palermo: *Linguistica testuale dell’italiano*, *op.cit.*: 121, grassetto nel testo).

⁷⁰ Per una sintetica ma esaustiva illustrazione del contenuto e dello stile del testo si veda A. Saccone: *Ungaretti*, *op.cit.*: 115–117.

⁷¹ P. Spezzani: ‘Per una storia del linguaggio di Ungaretti’, *op.cit.*: 145, ha colto in questo testo affinità stilistiche, lessicali, di situazione e soprattutto di atmosfera con *L’isola delle capre*, XVIII frammento dell’*Ultimo viaggio* contenuto nei *Poemi conviviali* (1904) di Pascoli. Qui basti aggiungere che anche quest’ultimo impiega un deittico fantasmatico (*qui*) per rinviare a un luogo pianeggiante (il *lido*) che invita al sonno; nell’*Isola* ungarettiana a dormire sono delle pecore, nel componimento pascoliano sono i navigatori giunti nell’isola, abitata da capre: “E giunse alfine all’isola selvaggia / ch’è senza genti e capre sole alleva. / E qui vinti da sonno e da stanchezza / dormian sul lido a cui batteva l’onda.” (vv. 4–7).

La notte bella.⁷² “Ho atteso che vi alzaste, / Colori dell’amore, / E ora svelate un’infanzia di cielo.” (*Rosso e azzurro*, p. 187, vv. 1–3); “Nel fumo ora odo grilli e rane” (*Sera*, p. 191, v. 5). In entrambi i casi il cotesto consente di collocare intuitivamente il momento della giornata in cui il poeta annota il suo sintonizzarsi con la natura: il risveglio mattutino nel primo componimento, l’appressarsi della sera nel secondo (“Appiè dei passi della sera”, v. 1).

Sempre all’interno di *Sogni e accordi*, nella lirica *Ultimo quarto* (p. 178) il distale *quelle* pone in suggestiva lontananza un gregge di capre che, come altri animali, rivolge alla luna, apostrofata dall’io lirico nella prima strofa, misteriose domande di senso, che richiamano l’allocuzione alla luna del leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, dove pure compare la greggia del pastore: “E alla pallida che diranno mai [...] In sogno *quelle* capre [...]?” (vv. 6, 8, 11). Lo stesso deittico ricorre nel *Capitano* (pp. 195–196), componimento di apertura della sezione successiva, *Leggende*; qui esso ha, però, valore astanziale-memoriale, additando la camera da letto dalla quale il poeta, da bambino, udiva latrati notturni che lo trasportavano, complice il tratto di sacralità della stanza stessa, in una dimensione spirituale trasognata, misteriosamente capace di rasserenarlo: “Se bimbo mi svegliaivo / Di soprassalto, mi calmavo udendo / Urlanti nell’assente via, / Cani randagi. Mi parevano / Più del lumino alla Madonna / Che ardeva sempre in *quella* stanza, / Mistica compagnia.” (vv. 3–9). In *Caino* (pp. 212–213, quinta sezione: *Inni*), invece, al valore astanziale dello stesso deittico è associata una funzione enfaticizzante: “*quella* mano / Che spezza come nulla vecchie querci” (vv. 7–8). Nel componimento in cui Caino rappresenta la focosa energia vitale dell’uomo, il dimostrativo, additando la mano, rimarca l’immagine sineddochica del vigore fisico.

In una raccolta che si fonda sulla dialettica tra precarietà dell’esistenza terrena e vagheggiamento di altrove mitici ed eternizzanti, punto di partenza di slanci verso un oltre che sembra venire incontro al tormentato desiderio di pienezza vitale del poeta è comunque il *quaggiù*: ed è proprio questo topodeittico enunciativo-espressivo, riferito non a un luogo ben definito ma alla limitatezza e alla finitudine della vita sulla terra, che compare in due liriche incluse tra le *Leggende*, *Dove la luce* (p. 199) ed *Epigrafe per un caduto della rivoluzione* (p. 203). Nel primo caso, il poeta invita un *tu* che potrebbe identificarsi con la persona amata a raggiungere con lui una dimensione atemporale, da cui sono banditi desiderio e afflizione, a compiere dunque un *volo* verso giorni nuovi, che comporta il lasciarsi alle spalle la terra e i suoi mali, compresi il pensiero

⁷² Si veda il § 2.

della morte e la minaccia della guerra: “Ci scorderemo di *quaggiù*, / E del male e del cielo, / E del mio sangue rapido alla guerra, / Di passi d’ombre memori / Entro rossori di mattine nuove.” (vv. 4–8). Il significato del deittico è quindi in parte esplicitato nei vv. 5–7, ritmati dal polisindeto e dalla ripetizione della preposizione *di* (*E del [...] e del [...] E del [...] Di*).

In *Epigrafe* è il combattente cui si riferisce il titolo a prendere la parola, affermando che proprio la lotta condotta in nome dei sogni, delle credenze e dell’amor patrio lo ha sottratto alla vita di *quaggiù*, mentre la Patria gli offriva in soccorso la propria “mano materna” (v. 8), accogliendo e conservando a eterna memoria il suo “giovane cuore” (v. 11): “Ho sognato, ho creduto, ho tanto amato / Che non sono più di *quaggiù*.” (vv. 1–2). Il tono del componimento è solenne e ispirato, come mostrano nel primo verso il tricolon con asindeto, l’assonanza in *tanto amato* e l’omoteleuto, e negli altri l’allitterazione di *m* (consonante con la quale iniziano i vv. 3–6) e artifici come il chiasmo (tra *bella mano* e *mano materna* nei vv. 3 e 8: “Ma la bella mano che pronta / Mi sorregge il passo già inerme [...] È la mano materna della Patria.”), l’iperbole (“Mi pesa il braccio che ebbe volontà / Per mille”, vv. 6–7), la personificazione della Patria come madre e l’enumerazione per asindeto (“Forte, in ansia, ispirata, / Premendosi al mio petto, / Il mio giovane cuore in sé immortala”, vv. 9–11), l’inversione finale (v. 11).

L’impiego contrappositivo degli indicatori spaziali, già riscontrato nell’*Allegria*, ricompare in modo originale nella lirica *La preghiera* (pp. 214–215), appartenente agli *Inni*. In essa l’invocazione al Signore (“Da ciò che dura a ciò che passa, / Signore, sogno fermo, / Fa’ che torni a correre un patto. [...]”, vv. 10–12) segna il passaggio dall’amara constatazione della durezza della vita terrena, conseguente al peccato di presunzione, all’espressione del desiderio della salvezza, possibile solo se si ricostituisce un’alleanza tra Dio e l’uomo e se quest’ultimo si apre alla comprensione dell’amore divino e alla possibilità d’impiegare il cammino terreno attraverso la carne come “scala di riscatto” (v. 19) per giungere alla vita eterna. Il peso opprimente della condizione umana frustrata da illusioni di onnipotenza è espresso per mezzo di un’icastica similitudine, contenente l’avverbio distale *liggiù*, di sapore letterario,⁷³ e volta a offrire una dimostrazione analogica realistica e concreta della fragilità dell’uomo: “La vita gli è di peso enorme / Come *liggiù* quell’ale d’ape morta / Alla formicola che la trascina.” (vv. 7–9). Il *liggiù* dove si muove la formica, la quale fa pensare, a sua

⁷³ Come conferma s.v. S. Battaglia & G. Bàrberi Squarotti (eds.): *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, *op.cit.* (consultato il 21.06.2022).

volta, all’instancabile ma precario affacciarsi delle formiche della lirica montaliana *Merigiare pallido e assorto* (1916; in *Ossi di seppia* nel 1925),⁷⁴ rimanda alla bassezza e alla meschinità di una vita priva di orientamento spiritualmente verticale. Dalla quarta strofa (vv. 10–12), sopra citata, l’invocazione prosegue in una strofa monostica, in cui figura il deittico *questi* con funzione espressiva: “Oh! rasserena *questi* figli.” (v. 13). A *liggiù* non si contrappone un avverbio prossimale – e sta qui la peculiarità di questo testo riguardo alla deissi – bensì un altro distale, *lassù*, indicante, nell’ultima strofa, l’agognato, unificante approdo alla patria celeste: “Vorrei di nuovo udirti dire / Che in te finalmente annullate / Le anime s’uniranno / E *lassù* formeranno, / Eterna umanità, / Il tuo sonno felice.” (vv. 21–26).

L’incombere delle tentazioni mondane, della cui pericolosità il poeta è pure consapevole, ricompare, tuttavia, in chiave soggettiva nella successiva poesia, *Dannazione* (p. 216). Come accade nei componimenti della prima silloge *Perché?* e *Dolina notturna*,⁷⁵ anche qui si registra l’uso di un deittico autoreferenziale, in quanto nel dire espressivamente *quest’anima* lo scrivente indica in terza persona sé stesso, in modo simile a quando si era definito *questo pazzo* e *questo nomade* rispettivamente nelle due liriche appena rimenzionate: “*Quest’anima* / Che sa le vanità del cuore / E perfide ne sa le tentazioni [...] Perché non può soffrire / Se non rapimenti terreni?” (vv. 7–14). Sia in questo che nei due casi precedenti l’oggettivazione di sé si dà in corrispondenza di momenti lirici di grande tensione, nei quali Ungaretti confessa la propria inquieta ricerca di significato e denuda la propria fragilità.

Meritano menzione, inoltre, ancora due occ. dell’indicatore di contemporaneità *ora*. In *Sentimento del tempo* (p. 218), lirica che chiude la sezione *Inni*, l’avverbio sottolinea la raggiunta consapevolezza dello scorrere del tempo, scandito dai palpiti del cuore, in direzione della morte: “Ogni mio palpito, come usa il cuore, / Ma *ora* l’ascolto, / T’affretta, tempo, a pormi sulle labbra / Le tue labbra ultime.” (5–8). È proprio l’incidentale *Ma ora l’ascolto*, coincidente con il v. 6 e contenente il cronodeittico in questione, a esprimere tale matura presa di coscienza. L’altra occ. di *ora* si ha in *Canto* (p. 230), seconda poesia della settimana e ultima sezione, *L’Amore*: l’indicatore temporale tristemente segnala, a inizio

⁷⁴ Si noti come Montale, a differenza di Ungaretti, dia una collocazione nello spazio ben più precisa alla sua immagine: “Nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche / ch’ora si rompono ed ora s’intrecciano / a sommo di minuscole biche.” (G. Zampa [ed.]: E. Montale: *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori, 1990: 30, vv. 5–8).

⁷⁵ Si veda il § 2.

verso, il momento in cui il poeta si ritrova a dolersi della propria solitudine, dovuta alla definitiva separazione dalla donna amata, rievocata, in un contesto di appassionata intimità fisica, nella prima strofa: “E la crudele solitudine / Che in sé ciascuno scopre, se ama, / Ora tomba infinita, / Da te mi divide per sempre.” (8–11). Va segnalato l’efficace accostamento di *ora* all’intensa metafora *tomba infinita*, che denuncia il carattere “irrimediabilmente mortifero”⁷⁶ della solitudine provata.

Hanno valore anaforico in senso testuale, oltre a trovarsi in posizione anaforica, i dimostrativi *questa* e *questo* che troviamo in *Canto beduino* (p. 229), primo componimento della sezione finale: “Una donna s’alza e canta / La segue il vento e l’incanta / E sulla terra la stende / E il sogno vero la prende. // *Questa* terra è nuda / *Questa* donna è druda / *Questo* vento è forte / *Questo* sogno è morte.” L’associazione tra canto, incantesimo, passione amorosa e sogno che s’identifica con il sonno eterno (e non si dimentichi l’ascendenza leopardiana del legame tra amore e morte) è affidata a una musicale sequenza di ottonari nella prima strofa e di settenari nella seconda, animata eccezionalmente da rime bacciate nonché dall’anafora di *E* oltre che dei dimostrativi, dal polisindeto nella prima quartina e dalla struttura isocolica nella seconda. Pur avendo, come si è detto, una funzione anaforica, *questo* e *questa* presentano anche una sfumatura deittica nella misura in cui, grazie anche alla martellante ripetizione, conferiscono concretezza alla scena pittoresca e travolgente della donna cantante e amante (si noti la ricercata ed espressiva voce letteraria *druda* ‘dedita ai piaceri dell’amore’⁷⁷), vinta dal vento della passione e da un’ebbrezza onirica infine mortale.⁷⁸

3.1 Osservazioni conclusive

La presenza meno diffusa di deittici in *Sentimento del Tempo* rispetto all’*Allegria* non implica affatto, come si è notato, l’attribuzione di un minor rilievo semantico a quelli adoperati. Semmai negli indicatori del secondo libro si può riconoscere complessivamente un valore meno realistico-concreto e più riflessivo-

⁷⁶ A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 137.

⁷⁷ Cfr. *drudo* in *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, con la collaborazione di G.C. Lepschy & E. Sanguineti, 6 voll., Torino: UTET, 1999–2000 (8 voll., seconda ed. 2007).

⁷⁸ Si veda A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 136–137.

esistenziale, in sintonia con la profonda e complessa riflessione, densa di suggestioni letterarie e mitologiche, sul tempo, sulla memoria, sul “sublime religioso”,⁷⁹ sulla morte e sull’amore, che anima la seconda grande fase della poesia ungarettiana, caratterizzata da un’allusività della parola più sottile e misteriosa e dalla tendenza all’aulicismo e alla profusione barocca di accorgimenti retorici. Sono emersi moduli deittici comuni alle due sillogi, come la combinazione di deittico e sostantivo astratto o l’autodeissi espressa in terza persona, e affine tra *L’Allegria* e *Sentimento* è l’uso del cronodeittico di contemporaneità *ora* nel registrare attimi di sintonia tra io lirico e natura. Proprio quest’indicatore è abbastanza frequente in *Sentimento*, segnalando di volta in volta, ben a prescindere da una funzione strettamente e meramente referenziale, l’importanza dell’attimo poetico quale momento integrante e anzi miliare delle tappe e inquietudini del percorso biografico e della maturazione interiore del poeta. Ai deittici, come si è visto, è anche assegnata la funzione di concorrere all’espressione del dualismo tra il qui (o il *liggiù*) e l’oltre, ispirata da un sentire religioso-cristiano ora cosciente e stilisticamente supportato da “una poetica della solennità”.⁸⁰ È evidente che in questi casi gli indicatori non additano referenti precisi e circoscritti ma piuttosto dimensioni ontologiche di ampio respiro. Non mancano casi di deissi astanziale, con finalità ora evocativa ora enfaticamente, ed emerge la forte connotazione espressiva, spesso associata a referenti spazio-temporali suggestivamente sfumati, di cui gli indicatori sono investiti.

4 La deissi nel *Dolore*

L’ancoraggio della poesia alla lacerante esperienza dei lutti familiari e alla tragedia storica di una nuova guerra: è questa la funzione complessiva che Ungaretti sembra aver attribuito ai deittici impiegati nella terza raccolta. Le numerose occ. di *ora*, come si è detto all’inizio del § 2, fissano nel complesso la coincidenza tra momento lirico e intensità drammatica di situazioni segnate da acuta sofferenza e talvolta anche da barlumi di rigenerante speranza.

Già nella lirica eponima (e unica) della prima sezione, *Tutto ho perduto* (p. 241), il cronodeittico di simultaneità segna uno spartiacque tra la fase della vita precedente la morte del fratello del poeta, alla cui memoria la

⁷⁹ *Ibid.*: 124.

⁸⁰ *Ibid.*: 125.

poesia è dedicata, e quella successiva alla sua scomparsa, che ha significato per Ungaretti l'irrimediabile perdita del legame memoriale con l'infanzia: "L'infanzia ho sotterrato / Nel fondo delle notti / E ora, spada invisibile, / Mi separa da tutto." (vv. 4-7). Si noti come il v. 6 richiami il v. 10 del già ricordato *Canto*: "Ora tomba infinita". In entrambi i casi *ora* è seguito da una vigorosa e struggente metafora, che nel componimento del *Dolore* designa la stagione infantile identificata con il fratello e smarrita per sempre. Valore presentativo-espressivo ha il deittico autoreferenziale *eccomi*, che accresce il dolente *pathos* della terza strofa: "Di me rammento che esultavo amandoti, / Ed *eccomi* perduto / In infinito delle notti." (vv. 8-10).

Si torna alla tonalità diaristica dell'*Allegria*, ma in una prospettiva tragicamente rovesciata, ossia non più aperta a sviluppi sperabilmente positivi bensì, sul piano degli eventi, irreparabilmente chiusa, con il poemetto *Giorno per giorno* (pp. 245-249), coincidente con la seconda parte del volume: esso riguarda gli ultimi giorni di vita e la morte del figlio Antonietto e la conseguente disperazione del poeta, frammista a sublimi e agrodolci momenti di percezione della voce angelica del defunto.⁸¹ Il deittico temporale *ora* presenta 4 occ., tre delle quali poste a inizio verso e due delle quali anche a inizio strofa (la seconda e la quinta). Esso rimarca l'amarezza del sentimento della perdita – solo parzialmente compensata dall'immaginare e baciare il fanciullo vivo in sogno –, la sconfortata ricerca della voce innocente e rincuorante del figlio, e al contempo la sensazione di udirne dall'aldilà il celestiale richiamo, che in virtù della sua importanza esclusiva attutisce ogni altra voce terrena:

Ora potrò baciare solo in sogno / Le fiduciose mani... (vv. 8-9);

Ora dov'è, dov'è l'ingenua voce / Che in corsa risuonando per le stanze / Sollevava dai crucci un uomo stanco?... (vv. 20-22);

Ogni altra voce è un'eco che si spegne / *Ora* che una mi chiama / Dalle vette immortali... (vv. 25-27);

Inferocita terra, immane mare / Mi separa dal luogo della tomba / Dove *ora* si disperde / Il martoriato corpo... (vv. 32-35).

Il componimento contiene anche deittici spaziali. Il primo indica genericamente la vita mortale, come già in *Dove la luce* e in *Epigrafe per un caduto della*

⁸¹ Si vedano G. Guglielmi: *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna: il Mulino, 1989: 80; il puntuale commento al componimento di A. Saccone: *Ungaretti, op.cit.*: 214-218.

rivoluzione: “Ascolto sempre più distinta / Quella voce d’anima / Che non seppi difendere quaggiù...” (vv. 36–38). Non sfugge all’attenzione il dimostrativo *quella*, che pur non avendo qui un valore propriamente deittico, senz’altro dà risalto alla parola-chiave *voce*. Altri due topodeittici figurano nell’ultima strofa, dove il poeta immagina di sentir avvicinarsi a lui (*qui vicino*) l’anima di Antonietto, la quale, prendendo la parola, gli addita il sole (*Questo sole*) come simbolo di speranza e di una pace interiore ancora possibile, fondata sulla consapevolezza che la morte non impedirà al giovinetto di far avvertire al padre, bramoso di un contatto con lui, la propria delicata e luminosa presenza, promessa di eternità: “Fa dolce e forse *qui vicino* passi / Dicendo: ‘Questo sole e tanto spazio / Ti calmino. Nel puro vento udire / Puoi il tempo camminare e la mia voce. / Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso / Lo slancio muto della tua speranza. / Sono per te l’aurora e intatto giorno’” (vv. 88–94). L’avverbio rafforzativo *vicino* accentua la sensazione della misteriosa prossimità del bambino; il dimostrativo *questo*, poi, inserito nel discorso diretto attribuito allo stesso Antonietto, contribuisce a restituire di quest’ultimo una plastica immagine, come se davvero egli, apparendo al padre, indicasse il sole con un cenno della mano.

Le occ. di *ora* si addensano nella sezione *Roma occupata*, ispirata, come l’ultima (*I ricordi*), agli eventi bellici degli anni Quaranta: in particolare, nelle prime due delle tre parti di *Mio fiume anche tu* (pp. 268–270) troviamo ben 11 occ. della locuzione cronodeittica *ora che* in posizione anaforica, 2 di *ora* e una di *ora ora*. Come suggerisce la congiunzione *anche* del titolo della poesia, il fiume in questione, il Tevere, si ricollega ai fiumi biograficamente rilevanti citati nella lirica dell’*Allegria I fiumi*, ma, a differenza degli altri, diventa anche l’interlocutore, il confidente (“Mio fiume anche tu, Tevere fatale”, v. 1) di un’appassionata denuncia delle sofferenze prodotte dalla guerra, salvo cedere il posto a Cristo, salvatore sofferente, nei vv. 26–28 (“Cristo, pensoso palpito, / Perché la Tua bontà / S’è tanto allontanata?”) e quindi nella seconda strofa della seconda sezione e nella terza sezione. La martellante anafora di *ora che*, in 4 casi alleggerita dal solo *che* (vv. 7, 9, 11, 14), suona come il “salmodiante rintocco di una liturgica elencazione delle malefiche sciagure della storia presente”⁸² e genera una lunghissima successione di proposizioni temporali separate da punti e virgola (tranne che nel passaggio dalla prima alla seconda parte), che determina una sintassi a cascata e sospesa: questa provoca, a sua volta, una lunga, inquietante e spossante attesa, che culmina nella frase principale, contenuta solo nell’ultimo verso (v. 46) della seconda sezione:

⁸² *Ibid.*: 224.

Ora che notte già turbata scorre; / *Ora che* persistente / E come a stento erotto dalla pietra / Un gemito d'agnelli si propaga / Smarrito per le strade esterrefatte (vv. 2-6);

Ora che scorre notte già straziata (v. 13);

Ora che già sconvolta scorre notte (v. 18);

Ora che insopportabile il tormento / Si sfrena tra i fratelli in ira a morte; / *Ora che* osano dire / Le mie blasfeme labbra: / "Cristo, pensoso palpito, / Perché la Tua bontà / S'è tanto allontanata?" (vv. 22-28);

Ora che pecorelle cogli agnelli / Si sbandano stupite e, per le strade / Che già furono urbane, si desolano; / *Ora che* prova un popolo / Dopo gli strappi dell'emigrazione, / La stolta iniquità / Delle deportazioni; / *Ora che* nelle fosse / Con fantasia ritorta / E mani spudorate / Dalle fattezze umane l'uomo lacera / L'immagine divina / E pietà in grido si contrae di pietra; / *Ora che* l'innocenza / Reclama almeno un'eco, / E geme anche nel cuore più indurito; / *Ora che* sono vani gli altri gridi; / Vedo *ora* chiaro nella notte triste. (vv. 29-46).

Il v. 46, in cui è ancora replicato, con funzione enfaticizzante, l'avverbio *ora*, indica il raggiungimento di una chiarificante consapevolezza pur nell'atmosfera tenebrosa del momento, metaforicamente rappresentata dalla *notte triste*, che, "turbata", "straziata" e "sconvolta", compare già, enunciata dalla locuzione *ora che*, nei vv. 2, 13, 18. Tale presa di coscienza sarà illustrata nei vv. 47-51. Intanto si osservi come i vv. 2, 13 e 18 siano fortemente legati non solo dall'anafora dell'espressione temporale ma anche dall'epanalessi, con variazione degli attributi riferiti alla notte, e da una struttura chiastica: tra *notte già turbata scorre* e *scorre notte già straziata*, quindi tra *scorre notte già straziata* e *già sconvolta scorre notte*. La locuzione *ora ora*, messa in risalto dalla cesura che la segue, apre, invece, il v. 20 e con maggior enfasi accentua la simultaneità tra poesia e tragica realtà: "Ora ora, mentre schiavo / Il mondo d'abissale pena soffoca" (vv. 20-21). Infine, il v. 47, "Vedo ora nella notte triste, imparo", che include una parziale ripetizione del verso precedente, introduce, insieme al climax ascendente formato dai verbi *vedo*, *imparo* e *so*, l'oggetto della "risolutiva agnizione"⁸³ cui il poeta

⁸³ *Ibid.*: 225.

è pervenuto: la tribolazione s’innesca sulla terra se l’uomo, guidato dalla follia, rifiuta di condividere la passione del Signore, cioè di farsi carico generosamente del dolore universale: “Vedo ora nella notte triste, imparo, / So che l’inferno s’apre sulla terra / Su misura di quanto / L’uomo si sottrae, folle, / Alla purezza della Tua passione.” (vv. 47–51). Il motivo metaforico della notte non è certo una novità di questa raccolta; figura, ad es., come si è ricordato, nella poesia *I fumi*, in cui troviamo anche l’accostamento tra *ora che* e la registrazione dal vivo di un momento notturno: “ora ch’è notte / che la mia vita mi pare / una corolla / di tenebre” (vv. 66–69).

Ora che riappare in collocazione anaforica nel primo testo dei *Ricordi*, *L’angelo del povero* (p. 275). Il momento stavolta evidenziato è quello in cui le *oscurate menti*, cioè i superstiti della guerra ancora storditi dalla violenza e dalla sofferenza, prendono coralmemente coscienza dei lutti causati dal conflitto, e il silenzio delle perdite subite fa spazio a una lacerante pietà. Con una sintassi simile a quella adoperata in *Mio fiume anche tu* ma molto più snella, a due proposizioni temporali fa seguito la principale, che anche in questo caso con il deittico *ora*, esprime la speranza di un risveglio di umanità, più che mai necessario nel momento presente e personificato dall’*angelo del povero*, pia immagine di antico sapore bozzettistico e crepuscolare, dietro la quale si potrebbe anche scorgere il poeta stesso: “*Ora che* invade le oscurate menti / Più aspra pietà del sangue e della terra, / *Ora che* ci misura ad ogni palpito / Il silenzio di tante ingiuste morti, // *Ora* si svegli l’angelo del povero, / Gentilezza superstite dell’anima...” (vv. 1–6).

Se la ricercatezza stilistica della terza silloge è eredità di *Sentimento del Tempo*, il vigore drammatico e l’urgenza emotiva e comunicativa del *Dolore* (e nel caso di *Giorno dopo giorno* anche il taglio simil-diaristico) fanno pensare al primo libro di poesie, pur essendo differenti le fasi storiche, i motivi ispiratori e le stesse condizioni di scrittura. E proprio la pulsione a tradurre in canto ora la sfuggente ma preziosa voce di chi non c’è più, ora la denuncia della brutalità umana e del dolore che questa produce, ora lo smarrimento cagionato dai lutti, ora epifanie di senso e aneliti di fraternità, conferisce spessore espressivo anche ai deittici enunciativi, nel *Dolore* prevalentemente temporali.

Più in generale, per mezzo degli indicatori i testi ungarettiani si agganciano più saldamente alla vita reale, individuale e collettiva, o ai contenuti della memoria e dell’immaginazione, e introiettano l’esperienza del mondo e dello spirito dentro coordinate la cui osservazione può arricchire la comprensione, l’interpretazione e la valorizzazione del messaggio poetico.

Bibliografia

- Afribo, A. & A. Soldani (2012): *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*. Bologna: il Mulino.
- Andorno, C. (2005): *Che cos'è la pragmatica linguistica*. Roma: Carocci.
- Antonelli, G., M. Motolese & L. Tomasin (eds.) (2014; 2018; 2021): *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll. Roma: Carocci.
- Battaglia, S. & G. Bàrberi Squarotti (eds.) (1961–2002): *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll. Torino: UTET: <http://www.gdli.it/> (consultato il 21.06.2022).
- Bozzola, S. (2014): La crisi della lingua poetica tradizionale. In: Antonelli, Motolese & Tomasin (2014; 2018; 2021), vol. I (*Poesia*: 353–402).
- Coletti, V. (2002): Forme della testualità in Ungaretti. *Stilistica e metrica italiana* 2: 217–233.
- Da Milano, F. (2005): *La deissi spaziale nelle lingue d'Europa*. Milano: FrancoAngeli.
- De Cesare, A.-M. (2010): Deittici. In: R. Simone (directed by) *Enciclopedia dell'Italiano*, 2 voll., vol. I. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana: <https://tinyurl.com/ssysrb2w> (consultato il 04.10.2021).
- De Robertis, G. (1945/2016): Sulla formazione della poesia di Ungaretti. In: Ungaretti (2016: LI–LXVI).
- Diacono, M. & L. Rebay (eds.) (1974): G. Ungaretti: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Milano: Mondadori.
- Guglielmi, G. (1989): *Interpretazione di Ungaretti*. Bologna: il Mulino.
- Mengaldo, P. V. (1978): Giuseppe Ungaretti. In: P. V. Mengaldo (ed.) *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori. 381–391.
- Mengaldo, P. V. (2014): *Storia dell'italiano nel Novecento*, seconda ed. Bologna: il Mulino.
- Motta, U. (ed.) (2015): *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'Allegria di Giuseppe Ungaretti*, Atti del Convegno, Friburgo 20–21 marzo 2014. Bologna: Emil.
- Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. In: Ungaretti (2016: 557–637).
- Ossola, C. (1975): *Giuseppe Ungaretti*. Milano: Mursia (ed. ampliata 1982).
- Ossola, C. (2016): *Ungaretti, poeta*. Venezia: Marsilio.
- Ossola, C., F. Corvi & G. Radin (eds.) (2009): Commento a *L'Allegria*. In G. Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola. Milano: Mondadori. 813–908.
- Palermo, M. (2013): *Linguistica testuale dell'italiano*. Bologna: il Mulino.

- Saccone, A. (2012): *Ungaretti*. Roma: Salerno Editrice.
- Savoca, G. (2019): *Naufragio senza fine. Genesi e forme della poesia di Ungaretti*. Firenze: Olschki.
- Spezzani, P. (1966): Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del tempo». In: F. Bandini *et alii*: *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*. Padova: Liviana. 91–160.
- Testa, E. (1986): “Sur la corde de la voix”. Funzioni della deissi nel testo poetico. In: U. Rapallo (ed.) *Linguistica, pragmatica e testo letterario*. Genova: il melangolo. 113–146.
- Testa, E. (1990): Deissi della leggerezza e segni dell’attesa. *Autografo* 19: 3–18.
- Ungaretti, G. (2016): *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, testi secondo l’edizione “I Meridiani” 2009 a cura di C. Ossola, cronologia di L. Piccioni, con studi di L. Piccioni, G. De Robertis, A. Gargiulo & P. Bigongiari. Milano: Mondadori.
- Zampa, G. (ed.) (1990): E. Montale: *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Zublena, P. (2010): L’infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi. In: C. Gaiardoni (ed.) *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 23–26 settembre 2008. Firenze: Olschki. 365–376.
- Zublena, P. (2014): Dopo la lirica. In: Antonelli, Motolese & Tomasin (2014; 2018; 2021), vol. I (*Poesia*: 403–452).

Paul Claudel : *Tête d'or* et les paradoxes de la fatalité

Boštjan Marko Turk
Université de Ljubljana
BoštjanMarko.Turk@ff.uni-lj.si

Abstract

The young Claudel's drama, *Tête d'or*, reflects the years following his conversion on 25th of December 1886. The play was born out of a revolt against positivism and the optimistic spirit of an era that placed all its hopes in the development of science. It was this that drove a wedge between man and his essence. For Claudel the man's essence was God. In *Tête d'or* one can see the Jansenist influence, the affinity for the Racinian monologue and the ontological pessimism of Pascal. Traces of Rimbaldian reading are also present. The drama is imbued with a vital impulse, which Claudel drew from Christianity and the Church. The end is optimistic: Claudel's faith is embodied in the text, which is now clothed with prophetic power.

Introduction

La deuxième variante de *Tête d'or*, celle qui a été écrite à la lumière de la conversion en 1886, porte les marques des lectures faites par l'auteur, au moment charnière dans l'évolution de sa pensée. Outre les animosités déclarées envers Ernest Renan et Hippolyte Taine, l'esprit de révolte tout comme les réminiscences des événements contemporains, évoquent l'enthousiasme que Claudel a consacré aux *Illuminations*. La lecture de Rimbaud rejoint les leçons du jansénisme que Claudel a tirées des *Pensées* de Blaise Pascal et de la tragédie de Racine. Les maîtres de Port-Royal ont notamment transmis à leurs disciples la vision sombre de l'humanité au sein de laquelle une place prépondérante est réservée aux vicissitudes du destin. *Tête d'or* reproduit le schéma du monologue racinien, outil spécialisé pour marquer le démantèlement du héros face à une fatalité inexorable.

Le jeune Claudel, récemment converti, recourt au narratif judéo-chrétien pour déjouer l'énigme de la prédestination. La *Tête d'or* s'appuie sur le symbole de l'arbre de la connaissance. Elle deviendra l'arbre de la croix qui, à la fin du drame, assiste au couronnement de la princesse devenue reine, symbole sublime des valeurs spirituelles dans lequel Claudel a toujours voulu voir une image de l'Eglise.

***Tête d'or* et les lectures formatrices de Claudel**

Aux débuts de sa carrière, Paul Claudel est une entité impénétrable, insoumis quant à l'esprit prédominant de l'époque. Il dénonçait « le tétrasyllabe Taine-et-Renan¹ » : celui-ci pourrait être interprété comme la locution expliquant le climat intellectuel à l'aboutissement du 19^e siècle. « Durant les trente dernières années du 19^e siècle, le tétrasyllabe Taine-et-Renan rendait dans la langue des lettres un son indivisible comme Tarn-et-Garonne. C'était le nom de deux maîtres, associés et complémentaires, d'une génération ; le nom d'une magistrature collégiale.² » *Tête d'Or*³ est le texte qui reproduit l'état d'âme de l'auteur et, par analogie au guerrier, évoque l'esprit de la non-soumission.

En fait, le drame présente les avatars des êtres qui sont doués d'énergie, de sincérité et d'intuition inépuisables⁴. Ils sont capables de subsister face aux calamités universelles. La pièce s'ouvre sur une scène lugubre qui, par les détails extérieurs, rappelle les lieux où Claudel passa son enfance. Cébès⁵, un « homme nouveau devant les choses inconnues »⁶, relate une crise existentielle sous forme d'aveu qui rappelle le monologue de Jean Racine. La subtilité dont il a été capable trouve un écho sonore dans le discours grâce auquel le jeune homme se définit sous la voûte pluvieuse. « Dans sa faiblesse, dans son ignorance de lui-même, Cébès attend l'inconnu et interroge le ciel.⁷ » La scène connote le

¹ P.-A. Lessort : *Paul Claudel par lui-même*, Paris : Seuil, 1963 : 21.

² *Idem*.

³ P. Claudel : *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1956 : 196. Il s'agit de l'édition de la Pléiade. Nous ne citons que cette source dans le texte de l'article.

⁴ Cf : D. Alexandre : « Paul Claudel : Tête d'or, que suis-je ? », *Lectures de Claudel*, dir. D. Alexandre, Rennes : PUR, 2005 : 15-31 : « La force est donc physique et spirituelle. C'est la volonté qui donne le pouvoir de faire et de dire – le dire se confondant souvent avec le faire. »

⁵ Attention au pied composé d'une syllabe brève suivie d'une syllabe longue que forme son prénom.

⁶ P. Claudel : *Théâtre*, *op.cit.* : 171.

⁷ A. Tissier : *Tête d'or de Claudel*, Paris : SEDES, 1968 : 215.

déluge du début des *Illuminations*⁸ : « Et je tourne ma face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai plein mon cœur d'ennui.⁹ » En plus, on voit à la fin du même soliloque l'indication précise de la catastrophe qu'évoquait Rimbaud, notamment celle de « la soirée pluvieuse »¹⁰. La référence précède les vers suivants : « Il aperçoit Simon. Eh !¹¹ » Cébès voit brièvement Simon Agnel qui creuse la terre pour ensevelir sa compagne. Après l'enterrement, ils expriment leur détresse devant la vanité de la vie. Que la vie se définisse par « l'amour-propre et par l'orgueil et l'esprit de vanité »¹², corroborés par l'absence du choix, entraînant l'homme à l'anéantissement¹³, c'est ce que l'auteur des *Pensées* soutient. Claudel, au moment charnière¹⁴, se référant à Pascal comme à son maître à penser, ne pouvait pas ignorer le pessimisme janséniste ni sa substance : la vision du vaste malheur imprévu. Afin de donner une clarté incisive au relief dramatique de *Tête d'or*, son auteur devait même aller au-delà de l'enseignement de Pascal et de ses maîtres, puisque : « Arnauld et Nicole se refusent à adopter les thèses pessimistes de Pascal.¹⁵ » Sans être au préalable imprégné de l'esprit pascalien, dont l'essentiel est l'idée de vivre dans l'angoisse de l'intermittence inexorable qui pèse sur l'homme avant même son existence, Claudel n'aurait pas pu mener la rude campagne à laquelle on assiste dans l'exposition de la pièce. On y voit notamment que le mal l'emporte sur le bien dans le monde issu d'une volonté étrangère au modèle moral, plus précisément dans l'univers où la grâce fait défaut, à cause du libre arbitre fortement réduit par la faute originelle, *mutatis mutandis*.

⁸ A. Rimbaud : *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1972 : 121.

⁹ P. Claudel : *Théâtre, op.cit.* : 171.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.* : 172.

¹² B. Pascal : *Pensées*, Paris : Hachette, 1963 : 77.

¹³ Cf : *Ibid.* : 82 : « L'homme est marqué par son néant, conséquence du péché originel qui se transmet depuis Adam. »

¹⁴ Cf : P. Claudel : *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965 : 1003 : « Les livres qui m'ont le plus aidé à cette époque sont d'abord les *Pensées* de Pascal, ouvrage inestimable pour ceux qui cherchent la foi. » De Pascal il retient les éléments de l'apologie de la religion chrétienne. Il s'engage dans cette démarche : son œuvre dramatique ultérieure défendra de façon cohérente la position qu'adoptèrent les *Pensées*. P. Claudel : *Théâtre, op.cit.* : 171 : « un homme nouveau devant les choses inconnues », est né : il n'oubliera pas l'effervescence de la conversion.

¹⁵ A. Adam : *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, tome II, Paris : Éditions mondiales, 1962 : 202.

Blaise Pascal et Jean Racine partageaient la même sensibilité concernant les principes et la mesure de la liberté humaine. La vie des deux est notamment liée à l'Abbaye de Port-Royal qui était le foyer du jansénisme : son empreinte spirituelle, sur l'un comme sur l'autre, est un fait communément accepté. C'est à la lumière de la thèse de Lucien Goldmann : « Phèdre est un de ces justes à qui la grâce a manqué »¹⁶, qu'on appréhende mieux le jugement de Félix Guirand. Il soutient qu'*Andromaque*¹⁷, la pièce qui a été la première à faire connaître Jean Racine, représente un point tournant dans l'histoire du théâtre français : « Racine renouvelle le genre tragique en substituant à la tragédie héroïque de Corneille et à la tragédie romanesque de Quinault la tragédie simplement humaine, fondée sur l'analyse des passions et particulièrement de l'amour.¹⁸ »

Si le héros de Corneille est un homme de dialogue puisqu'il délibère et fait valoir les lois rationnelles par lesquelles il passe à la réalisation du moi, son pendant racinien s'exprime par le monologue : celui-ci, comme l'indique l'étymologie du mot, étant un signe délétère de la solitude et de l'impuissance. C'est un héros qui est toujours dépourvu de l'essentiel. Racine a, dans ce sens, revalorisé le monologue. Sa nouveauté est de permettre l'expression du sentiment basé sur le pouvoir de l'inéluctable. Il retrouve le secret de la fatalité antique : le héros est un être marqué, victime de la haine des forces omniprésentes. La psychologie de l'Abbaye de Port-Royal était analogue. L'homme est universellement voué à la perdition : bien qu'il soit exempt de faute personnelle il ne peut rien contre la transgression de la loi divine faite aux prémices des temps. Impuissant, il persiste dans l'ombre du désastre ontologique. Pourtant, il lui reste à prouver son innocence et à témoigner d'une immense énergie dans sa lutte contre la fortune adverse. La vision janséniste de Racine veut que le monologue marque un retour à zéro, une catastrophe qui emportera celui qui le profère.

¹⁶ L. Goldman : *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard, 1959 : 352.

¹⁷ J. Racine : *Œuvres complètes, Théâtre – poésie*, Paris : Gallimard, 1999 : 195.

¹⁸ F. Guirand : « Notice d'Andromaque », *Jean Racine, Andromaque*, Paris : Larousse, 1933 : 28–29.

Claudiel et le monologue racinien

La grandeur de Racine éveillait de l'admiration chez Claudel : « Autant Racine est au-dessus de tout ce que vous pouvez lui comparer au monde, autant *Phèdre* est au-dessus de Racine.¹⁹ » Phèdre sait que les dieux la suivent pour l'attraper : elle sent leur présence toute proche. Une horreur divine l'emplit lorsqu'elle se lance dans l'analyse de son trouble. Elle est confrontée à la Sylphide qui arrange sa défaite, sans pitié, en toute connaissance de cause. Phèdre est consciente de sa déchéance, elle assume la culpabilité d'un mal dont elle n'est pas originairement responsable puisque c'est Vénus qui porte la flamme vindicative qui la consume. Le chemin de Phèdre, traquée par la douleur, descend en forme de spirale irréversible, avec des conséquences navrantes.

Car nulle part l'enchaînement maléfique des événements n'est plus serré ni plus apparent. [...] Une fatalité savante et perverse semble s'ingénier à mettre Phèdre dans une série de situations ambiguës, qui la font s'engager dans le crime sans être criminelle encore²⁰.

Au seuil de l'éternité²¹ Claudel déploie sa connaissance et trace le parallèle entre la fille du soleil et sa sœur Camille, tellement les affinités qu'il ressent pour le personnage principal de la pièce éponyme sont puissantes. Pris sous cet angle, la *Conversation sur Racine* présente un document précieux sur les sentiments du poète. Dans le texte, Claudel élargit la focale : l'argumentation qu'il développe établit *Phèdre* comme métonymie de la pensée tragique de l'auteur²². Tout Racine est dans *Phèdre*. Elle implique les autres tragédies, notamment celles qui concernent le cycle des Atrides, avec Hermione²³ en premier lieu. C'est par la figure de la « Fille de Minos et de Pasiphaé²⁴ » que l'humanité est reliée au Dieu « *de la porte* »²⁵. Celle-ci donne sur le royaume de la mort et de la damnation, au moins pour la majorité des humains, comme veut la doctrine résumée dans le syntagme *sola gratia*.

¹⁹ P. Claudel : « Conversations sur Jean Racine », *Paul Claudel : Œuvres en prose, op.cit.* : 463.

²⁰ R. Picard : « Présentation », *Jean Racine, Œuvres complètes*, tome I, Paris : Gallimard, 1960 : 737.

²¹ Le dialogue entre lui et Arcas avait lieu en 1955. Claudel s'est éteint la même année.

²² Cf : la note 16.

²³ Elle est fille de Ménélas et petite-fille d'Agamemnon.

²⁴ J. Racine : *Œuvres complètes, Théâtre – poésie, op.cit.* : 822.

²⁵ P. Claudel : « Conversations sur Jean Racine », *Œuvres en prose, op.cit.* : 466.

Mais ce qui rend le drame poignant, parce qu'il n'est pas seulement celui de Phèdre, mais celui de Racine, est la question qu'il pose à la conscience de tout inspiré, victime à la fois et complice d'une puissance inconnue, ambivalente et suspecte. À l'origine même de la tragédie, sur le seuil même de cette porte redoutable d'où tant de chefs-d'œuvre allaient sortir, le vieil Eschyle dresse la figure grandiose de la prophétesse troyenne, accusatrice de cet Apollon qui l'a séduite : Apollon ! Apollon ! Dieu de la porte ! Mon Apollon de mort ! Apolésas ! Tu m'as perdu^{26 27}.

Le début de *Tête d'or* surprend les protagonistes par la négation de ce qu'ils croyaient être vrai. A leur insu, ils se sont impliqués dans une tragédie. Étant confrontés à la perturbation, au choc meurtrier, Cébès et Simon Agnel fuient l'épouvante. Devant le désastre que dénote la parabole du « déluge » Cébès exprime l'angoisse, sous forme de monologue : « Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? Que faire ?²⁸ » Et plus tard, tout au cours du même soliloque : « Qu'est-ce que je suis ? qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce que j'attends ?²⁹ » pour terminer à la fin par la formule plus générale : « Qui je suis ?³⁰ » La tragédie pré-suppose la mort des protagonistes. Ils en sont conscients, au préalable. Le héros tragique affirme son exemple, se dressant contre la « fatalité inexorable³¹ » qui ne peut être éludée.

Andromaque est la pièce dont la récapitulation du schéma pourrait se redire de façon lapidaire qui, par le biais du paradoxe, révèle l'essentiel. On ne saurait dire plus avec moins de mots : Oreste aime Hermione, qui aime Pyrrhus, qui aime Andromaque, qui aime Hector, qui est mort. Il s'agit des amours triplement contrariés qui sont tous rendus impossibles par la malédiction : Hector est mort. Si Hector était en vie, Andromaque ne serait veuve et elle ne craindrait pas pour Astyanax. Rien ne se serait passé. Le syllogisme qui rend inefficaces

²⁶ *Idem*.

²⁷ Cf : « Que de fois n'ai-je pas pensé à ces vers effrayants en regardant l'image de ma pauvre sœur Camille décédée après trente ans de captivité à l'hôpital psychiatrique de Montfavet ! Associée à celle de bien d'autres douloureux, Poe, Baudelaire, Nerval, et combien encore ! Phèdre de même, c'est en vain qu'elle ne demandera à rien d'humain dans un corps à corps impuissant la guérison de la plaie originelle. » *Idem*.

²⁸ P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 171.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibid.* : 172.

³¹ R. Holville : *Littérature française du 17^e siècle*, Paris : Larousse, 1994 : 179.

les triples émois des « passions mi-avouées³² » doit déclencher les troubles. Le discours d'Hermione le dit bien. L'amoureuse de Pyrrhus est consciente de ce que l'histoire de Troie s'est immiscée dans son intimité secrète. Elle connaît les enjeux de la fatalité qui suivaient le jugement de Pâris : elle ne pouvait ignorer la part que prenait le Père des dieux dans la dispute. Il ne pouvait pas en être autrement puisque les trois Parques offrent ce qui, du point de vue d'un jugement universel, présente les valeurs suprêmes du genre humain : la plus belle femme (Aphrodite), la victoire à la guerre (Athéna) et la souveraineté sur tous les hommes (Héra). L'être humain est condamné par un sort contre lequel il ne peut rien : il est en plus aveuglé par la magnanimité de ses propos généreux. Toute bataille est perdue à l'avance. C'est la volonté des dieux : « C'est couramment celle du destin.³³ » Hermione ne peut lutter contre le destin qui met la veuve d'Hector entre elle et l'objet de son fol amour. La proposition conséquente qui se déduit de la formule tragique ne connaît qu'un corollaire : la mort. Impuissante devant le dilemme, Hermione s'écrie :

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?

Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?

Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.

Ah ! Ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais³⁴ ?

On connaît la suite : la fille Atride se suicide sur le corps de Pyrrhus qu'elle a fait assassiner.

Le monologue de Cébès pourrait se lire comme une « reprise » littérale du texte racinien. Les alertes qu'il traduit sont les mêmes : les termes considérés comme porteurs de signification se rejoignent les uns aux autres dans cette particularité, comme s'il s'agissait d'une réécriture univoque. Et le contexte dans lequel il profère ces paroles est le même. C'est communément celui d'une catastrophe.

³² A. Capuder : *Du Classique au romantique*, Ljubljana : Faculté des lettres, 2000 : 66.

³³ J. Giradoux : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris : Bernard Grasset, 1935 : 176.

³⁴ J. Racine : *Œuvres complètes, Théâtre – poésie, op.cit.* : 247.

Les arcanes de la « fée achetée » : l'énigme du conflit se constitue dans l'histoire préalable de la pièce

Ce n'est pas pourtant l'unique analogie. Le prologue du drame connaît – comme les prologues raciniens – une préhistoire. L'essentiel s'est passé dans l'éclipse de temps qui précède le lever de rideau. Cette éclipse, Roland Barthes la définit comme « *le Passé* »³⁵. Faisant le portrait d'Hermione, il désigne ses traits avec ces notions : « Elle est fille du roi vengeur, déléguée d'un Passé qui dévore [...] elle est triomphe définitif du Passé.³⁶ » Et : « Venue d'un passé très ancien, elle est force plutôt que femme ; son double instrumental, Oreste, se donne lui-même pour le jouet (lamentable) d'une très antique fatalité qui le dépasse, sa pente le renvoie bien en arrière de lui-même.³⁷ »

De même, l'essentiel de l'exposition dans *Tête d'or* provient d'un passé que nous ignorons. Cébès et Simon Agnel aimaient tous les deux la même femme : ils procèdent maintenant à son enterrement. Que s'est-t-il passé ? Quand étaient-ils ensemble ? Comment se sont-ils rencontrés, les uns les autres ou mieux, l'un l'autre et pourquoi se sont-ils séparés ? La femme est-elle morte des séquelles de la violence de l'un de ses amants (Simon Agnel)³⁸ ? « Une seule chose est claire »³⁹, le passé mystérieux a pris tous les caractères d'une fatalité, tellement il influence les événements. C'est pour cette raison que le protagoniste de la scène initiale pourrait bien n'être ni Cébès, ni Simon Agnel mais une circonstance absente, la femme venant d'un passé indéfini qu'ils sont en train d'ensevelir. Qui est cette femme ? C'est la question dont l'évolution du drame dépendra :

La première humiliée par son amant jusque dans la tombe n'est pas moins célébrée par les deux hommes, qui l'ont tous les deux aimée, comme un modèle de bonté et de patience : « Ô bonne pour tous ! Rieuse, ardente ! » (p. 14), aux « bras naïfs », « Fidèle », « La fonction qui est au-dedans de moi-même » (p. 22), jusqu'à cette étrange expression de « fée achetée » (p. 17) qui semble signifier

³⁵ R. Barthes : *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963 : 80.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Cf. : « Cébès : « Tu m'a pris cette femme et tu me l'as tuée ! » », Paul Claudel : *Théâtre, op.cit.* : 184.

³⁹ S. Beckett : *En attendant Godot*, Paris : Minuit, 1952 : 112.

la mise sous le pouvoir d'un homme d'une créature merveilleuse, venue d'ailleurs⁴⁰.

Le noyau du syntagme « fée achetée » rappelle un personnage imaginaire représenté sous une forme féminine qui possède un pouvoir surnaturel, et ce qui est plus important : celui-ci influence le destin des humains. L'épithète risquerait d'induire une contradiction s'il n'y avait un sens sous-entendu, celui d'un contexte plus vaste. Comme « les fées » ne « s'achètent pas »⁴¹, cela pourrait bien être une expression qui dit moins afin d'en faire entendre plus : « la mise sous le pouvoir d'un homme d'une créature merveilleuse venue d'ailleurs »⁴². Pour l'ensemble des circonstances dans lesquelles figure le terme « fée achetée », à condition qu'il soit entendu comme une litote, il ne devrait pas y avoir de doute. Il y a derrière une péripétie amoureuse qui a échoué.

En fait, la « fée achetée » a eu un père qui peut – de son vivant – témoigner de ce qu'une lecture attentive dévoile comme des faits dévastateurs.

Simon. – Donc il n'y a personne chez moi ?

Cébès. – Personne. Tout est fermé, les terres sont

En friche.

Silence.

Son père vit encore ? [...]

Cébès. – C'est un vieux⁴³ homme ; il y a bien de la peine ;

Il vit tout seul, de charité ; tout le monde le méprise.

Il est courbé comme un dail et les mains lui tombent

Aux genoux. Il n'a pas pu se remettre de ce que sa fille

Soit partie.

Simon. – je ne rentrerai plus dans ce pays⁴⁴.

⁴⁰ D. Millet-Gérard : *Tête d'or – le Chant de l'Origine*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011 : 266.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ L'orthographe de l'adjectif « vieux » devant l'h muet est de P. Claudel.

⁴⁴ P. Claudel, *Théâtre, op.cit.* : 175–176.

Le père de la femme ensevelie n'a pas pu se remettre du fait que « la fée achetée » soit partie. Claudel insiste sur le nœud causal entre le départ de la fille⁴⁵ et les supplices dans lesquels traîne le vieil homme. Une proposition introduite par la conjonction temporelle⁴⁶ aurait relâché le lien entre la phrase matrice et sa subordonnée réduisant ainsi l'événement à la catégorie des compléments circonstanciels, exclus de tout message signifiant. L'auteur a soigneusement évité l'équivoque.

La figure du père est une référence à l'ensemble. Au moment où Cébès termine son soliloque, il aperçoit Simon Agnel et prend conscience de sa dure besogne. Le texte à cet endroit-là est dense :

Cébès. – Agnel ! Simon Agnel !

Simon. – Tais-toi ! Est-ce qu'il y a quelqu'un chez

Nous ?

Cébès. – Personne.

La maison est vendue.

Simon. – Est-ce que mon père vit encore ?

Cébès. – Il est mort, et ta mère est morte aussi.

Et tous les autres sont partis.

Simon. – C'est bien. [...] Et je suis sorti de la maison, laissant les figures de famille.

Morts !⁴⁷.

La dramaturgie de l'exposition de *Tête d'Or* s'avère être résolument celle de la mise en scène d'un malheur généralisé. La mort devient partenaire commun : le lieu sinistre du prologue est la sépulture de toute une génération. Le champ « en friche » s'élargira jusqu'à la fin du drame. Il n'y aura pas un seul survivant.

⁴⁵ L'adieu à la maison natale paraît n'être pas consensuel – au moins en ce qui concerne *pater familias* : ce qu'au 19^e siècle décida cette institution fut imparable.

⁴⁶ Depuis, *exempli gratia*.

⁴⁷ P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 173.

La malédiction du passé s'actualise ; elle implique l'emblème du drame : l'arbre

Le père chérissait sa princesse et dut en être séparé ? Hermione a neuf ans lorsqu'elle rencontre l'inéluctable. Sa mère est victime du jugement de Pâris à qui les Parques ne pardonnent rien. Son monologue est un cri contre le passé dans lequel son sort est imbriqué. Le monologue de Cébès accompagne la mise en évidence d'un désastre qui est né avant que le rideau ne soit levé. Il s'agit d'un voyage dans l'imaginaire du passé que renforce la compagne de celui qui l'a fait : la fée. Les fées sont faites pour voler dans les délires. Elle a jeté un sort et lorsque le couple était de retour, le pays a été maudit. Simon et la femme ont appelé la malédiction sur le pays et sur eux-mêmes :

Et je l'ai ramenée ici, pour que ce lieu d'où je suis
Parti me bafoue ! La voilà qui est tombée à mes pieds.
Malédiction sur tout le pays ! Que leurs vaches crèvent !
Que la toux consume les cochons⁴⁸ !

Simon Agnel s'est approprié la fée pour les besoins de son propos. Comme les fées sont devenues légendaires par leur pouvoir d'influencer, le futur Simon en tire avantage pour relier le passé au présent. Cela permet à une malédiction « du passé » de rentrer dans l'actualité et de toucher les hommes et les choses qui existent à ce moment :

J'ai erré.
J'ai nourri beaucoup de rêves ; j'ai connu
Les hommes, et les choses qui existent à présent.
J'ai vu d'autres chemins, d'autres cultures, d'autres
Villes. On passe et tout est passé.
Et la mer très loin et plus loin que la mer !
Et de là rapportant une branche de sapin, comme
Je m'en revenais [...]
Ensemble,

⁴⁸ *Ibid.* : 174.

Par bien de montagnes et de fleuves, nous sommes
 Redescendus vers le midi et l'autre mer.
 Ensuite nous sommes revenus ici⁴⁹.

L'errance de Tête d'Or – il fait trois fois mention au verbe « errer » dans le prologue⁵⁰ – révèle une période *ante quam* que Tête d'Or passait dans les limbes indécis d'un passé dont on ignore tout – sauf qu'il est prépondérant en ce qui concerne le sort des protagonistes, une fois montés sur scène.

Le retour du passé s'accomplit sous les auspices du symbole qui, dans *Tête d'Or*, est mis en relief. C'est encore une entité qui se poursuit depuis le passé *ante quam*. Il s'agit de l'arbre, plus précisément de celui de la connaissance du bien et du mal. « *Le premier drame de Claudel est tendu entre deux pôles : l'arbre de mort et l'arbre de vie.*⁵¹ » Le confrère de Simon s'aperçoit brièvement de ce qu'est en train de révéler le discours de son camarade : « Cébès : O Simon, tu ne t'en iras point ainsi ! N'as-tu rien appris sous cet arbre de science ?⁵² » L'arbre de science est l'élément *nec plus ultra* du mythe universel sur la malédiction irrévocable, celle de *peccatum originale*. En tant qu'objet⁵³ il se profile sous plusieurs aspects : ses premières apparences dans le drame établissent le pont avec le temps de l'époque imaginaire dont les séquelles déterminent la lugubre actualité. De l'arbre de la connaissance Simon revient avec sa compagne, « la fée achetée », l'être qui illustre bien la parabole biblique : à savoir que la première femme a été l'instigatrice de l'accident fatal dont leur couple subit les conséquences en intégralité. Et ceux qui viennent après, sans exception, comme en témoignent les danses macabres.

L'arbre est une entité qui n'appartient pas au domaine de l'humain, bien qu'il puisse assumer les fonctions qu'on décèle à l'intérieur même de la famille. Si cela arrive, c'est par analogie. Il s'agit de l'instrument qui a changé la génération originelle de la vie : elle va désormais à rebours devenant la voie de la mort. Simon en a fait l'expérience. Dans l'éclipse du temps qui précède le prologue il en dresse un compte-rendu :

⁴⁹ P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 174.

⁵⁰ Cf : « J'ai erré » ; (*Ibid.* : 174.) ; « J'ai erré, j'ai vu » ; (*Ibid.* : 177) ; « J'ai erré comme une lueur » ; (*Ibid.* : 186).

⁵¹ A. Vachon : *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965 : 98.

⁵² P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 183.

⁵³ Dans le texte l'arbre est analysé sous l'optique de l'ensemble de ses ramifications, et à maintes reprises : branches, racines, tronc, etc.

Pour moi, je ne me suis inquiété d'aucun
 Homme,
 Jeune ou vieux, ce qu'il contient au-dedans de lui-même.
 Mais un arbre a été mon père et mon précepteur.
 Car parfois, enfant, il arrivait que les accès d'une
 Humeur noire et amère. [...]
 Et il me fallait gagner la solitude pour y nourrir
 Obscurément ce grief que je sentais en moi grossir.
 Et j'ai rencontré cet arbre et je l'ai embrassé, le serrant
 Entre mes bras comme un homme plus antique.
 Car avant que je ne sois né, et après que nous avons
 Passé outre.
 Il est là, et la mesure de son temps n'est point la même.
 Que d'après-midi ai-je passées à son pied, ayant vidé
 Ma pensée de tout bruit⁵⁴.

Dans le texte de *Tête d'Or* et dans l'histoire d'Israël, l'arbre jouit d'une durée sans bornes. Dieu le régénère par la promesse faite aux prémices du temps. L'arbre relie la faute à l'absolution. L'emblème de la connaissance du bien et du mal est le même qu'*arbor vitae* : la croix, l'instrument de la rédemption :

Te voici comme une servante qui, avant de partir,
 Embrasse l'arbre de la croix.
 Mais cette chose crucifiée de sa mâchoire de granit
 Tire vers le ciel sa chaîne de ronces
 Et un verdier pépie sur l'épaule ruinée.
 Reçois mon sang sur toi⁵⁵ !

Simon Agnel, soumis à la munificence ontologique que l'auteur de *Tête d'Or* a attribué à l'arbre, fait oblitérer le temps. C'est fait avec l'intention de souligner l'importance de l'âge dans lequel il « errait ». Claudel se sert du système des formes verbales qui indiquent une action en voie d'accomplissement dans le passé pour délimiter celle-ci de ce qui arrive dans le présent. Plus le message que le lieu poétique traduit est général, plus l'auteur observe cette règle : dans la période *ante quam*, dans la période qui forma l'espace tragique, il « fallait

⁵⁴ *Ibid.* : 182.

⁵⁵ *Ibid.* : 186.

gagner la solitude » afin de « nourrir le grief » qui allait grossir en Simon Agnel. Parfois l'auteur, se servant du discours rapporté, fait combiner l'imparfait avec le passé composé afin de mettre en relief l'action qui était juxtaposée à la série de celles dont l'expression verbale était autre⁵⁶.

Le paradigme soigneusement choisi arrive à définir l'existence de l'arbre (et de celui qui errait de son côté) comme appartenant essentiellement au passé, mais à ce genre de passé qui relève d'un temps indéfinissable, à vrai dire achronique : dans une apostrophe qui rappelle la prosopopée de la Sagesse, la rhétorique des modes et des temps verbaux atteint le comble, Simon Agnel conclut : « Car avant que je ne sois né, et après que nous avons passé outre. Il est là et la mesure de son temps n'est point la même. »⁵⁷

Le sémantisme multiforme de l'arbre

La mesure du temps des êtres et des choses, pourtant, est toujours la même. Il ne peut pas en être autrement. Le temps que Simon Agnel passait dans l'errance, dans l'espace d'*ante quam* était un temps qui s'écoulait suivant la même formule. C'est le temps subjectif qui se décomptait de la linéarité objective, avec chaque battement de son cœur. Simon est un homme. C'est un fait qu'il met en évidence en se servant de la conjonction subjonctive : elle fait perdre le caractère absolu de son enjeu. Avant qu'il n'ait commencé à exister, l'arbre était là : après qu'il est allé au-delà, infiniment plus loin, l'arbre n'a pas changé de place. L'inexorable linéarité du temps n'a pas de pouvoir sur lui. A son insu, Simon est devenu sa partie intégrante. Il est le premier de sa race ; il est roi, relevé dans la majesté :

Cébès : Je te salue, ô Roi !

Je te tiens entre mes bras, Majesté !

Et voici que j'ai goûté de ton sang, tel que le premier

Vin qui sort du pressoir⁵⁸ !

⁵⁶ Cf : *Ibid.* : 182 : « Car parfois, enfant, il arrivait que les accès d'une humeur noire et amère me rendait toute compagnie affreuse, l'air commun irrespirable. Et il me fallait gagner la solitude pour y nourrir obscurément ce grief, que je sentais en moi grossir. Et j'ai rencontré cet arbre et je l'ai embrassé, le serrant entre mes bras comme un homme plus antique. »

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.* : 187.

Même le souverain n'est pas insensible aux calamités parmi lesquelles il y en a une qui est sans remède : la malédiction. L'arbre, pourtant, qui était l'instrument de la damnation - à voir l'Éden - et qui vers la fin du drame deviendra l'instrument de supplice connaît à la fin du prologue un rôle qui serait invraisemblable si l'arbre ne faisait partie du rang des entités qui apparaissent sous l'optique de l'extra-temporalité puisqu'elles permettent l'écoulement du temps linéaire que l'être humain subit sous la forme de l'histoire.

L'arbre de la connaissance fut au début de celle-ci ; prêtant sa forme à *arbor crucis* il fut à l'intérieur de la restructuration de l'aventure humaine, changeant le temps de la contingence en temps « de veille » : dans cette période, l'arbre par ses facultés est là, sous maints aspects parmi lesquels il y a ceux qui désignent l'itinéraire du peuple élu vers la rédemption. Les renouvellements qu'effectue la figure de l'arbre à travers l'histoire présentent la dialectique immanente de *Tête d'Or*. Sans eux, le texte ne serait pas ce qu'il est. Les avatars de « l'arbre » sont ce qu'il y a de plus précieux dans la pièce constituant le noyau du message que l'auteur voulait délivrer.

L'arbre est un ancien « ami » de Simon Agnel. Il lui servait de « mesure » et de « mètre » ; il a assumé le rôle du support ainsi que de l'instrument de torture. Simon a « embrassé l'arbre de la croix⁵⁹ ». Ce qui de point de vue de la diachronie par laquelle on simplifie le temps du vécu serait antinomique, est du point de vue du caractère extratemporel de l'arbre plus que vraisemblable. Malgré la parabole qui, vers la fin de la première partie du drame rapproche Simon Agnel de l'histoire de la croix, le faisant subir presque littéralement le supplice⁶⁰, c'est l'arbre qui lui permettra de se redresser et d'accomplir sa mission. Simon Agnel reprendra haleine ; il regagnera l'équilibre :

Deux arbres et toute la nuit derrière !
 La nuée se déchire et l'on voit des étoiles par là.
 O équilibre des choses dans la nuit ! ô force qui selon
 Votre nature agissez avec une puissance invincible !
 Et moi aussi, je ferai mon œuvre, et rampant dessous
 Je ferai osciller la pierre énorme ! [...]
 O faire ! faire ! faire ! qui me donnera la force de faire⁶¹ !

⁵⁹ *Ibid.* : 183.

⁶⁰ Le sang de Simon Agnel qui est offert à plusieurs reprises comme suggère Claudel, s'exprimant par l'image de l'arbre – croix. Cf. *supra*.

⁶¹ *Idem*.

L'arbre plus précisément deux d'entre eux, permettent à Simon de se redresser, en face de la nuit profonde. Il récupère ses forces ; il réunit les éléments qu'il fait fusionner. Les nuages épais se dispersent devant celui qui a été initié à la nouvelle mission. L'élan qu'éprouve celui qui doit remettre royalement l'univers sur ses gonds est imparable : l'esprit souffle sur Simon qui prend conscience de sa grandeur avec la même lucidité qu'il prenait conscience de sa misère lorsqu'il agonisait, à l'exposition du drame. « L'esprit souffle où il veut, et sa volonté est l'unité faite corps, l'unité qui rencontre le monde et le transforme⁶² » : « Un esprit a soufflé sur moi et je vibre comme un poteau ! Cébès, une force m'a été donnée, sévère, sauvage ! C'est la fureur du mâle et il n'y a point de femme en moi.⁶³ »

La substitution analogique dont se sert Claudel pour établir le rapprochement entre le corps du protagoniste et la vibration que subit un poteau – *pars pro toto* métonymique de l'arbre – en dit assez sur l'énergie qui accompagne une telle remise en ordre. Il y a là la volonté de l'Esprit qui loin d'être arbitraire agit avec perspicacité, transformant Simon en une puissance qui œuvre de façon extracorporelle. Pour veiller sur la distribution égale des forces, des éléments, des masses et des volumes, Simon fera « osciller la pierre énorme »⁶⁴. Il réalisera l'unité de tout ce qui existe⁶⁵ ; il recrutera les éléments prépondérants de la création. Simon est l'intendant de lui-même comme il est l'intendant de l'univers. Afin de regagner « l'équilibre des choses⁶⁶ » il lui a été assigné d'administrer l'union du globe terrestre et de l'opacité nocturne, à travers le souffle vital.

Le paradoxe de la croix

Le retour à l'unité primordiale rappelle l'univers aux prémices de la création. Simon évoque les trois entités qui assistaient à la naissance de tout ce qui existe : « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se

⁶² J. Ratzinger: *Totus-Tuus*, Rome, 11, 2007 : « L'Esprit souffle où il veut, et sa volonté est l'unité faite corps. »

⁶³ P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 184.

⁶⁴ *Ibid.* : 187.

⁶⁵ Claudel concevait l'univers sous l'aspect de la paronomase : « l'univers, version à l'unité ».

⁶⁶ *Ibid.* : 183.

mouvait au-dessus des eaux.⁶⁷ » La mise en ordre est idiosyncratique. Tout Claudel est dans ces vers qui sont constitutifs du langage simple reposant sur l'énonciation modulée d'après le rythme liminaire : le poète dit les choses au lieu de les représenter. Celui qui est devenu « Roi⁶⁸ » s'engloutit dans « la nuit maternelle ». Il voudrait retenir le moment initial du bonheur : descendre grâce aux images les plus anciennes vers le point où tout se rejoint. Les barrières du temps sont enlevées. Simon, s'appuyant sur l'arbre est absorbé dans les sentiments qui, par les échos et les reflets, remplissent « tous les recoins de l'éternité »⁶⁹. Il regagne l'ingénuité d'origine : dans sa candeur il « s'étend sur le sein » de la puissance dont le génie créateur est indistinct de l'univers qui est – *via creatio continua* – sans cesse en train de naître. « Le Roi » devient enfant : dans l'espace d'une seule page Claudel opère le changement proleptique sans perdre le fil rouge de son message.

O Nuit ! mère !

Ecrase -moi ou bouche-moi les yeux avec de la terre !

Mère, pourquoi as-tu fendu la peau de ma paupière

Par le milieu ! Mère je suis seul ! Mère pourquoi me

Forces-tu à vivre ?

J'aimerai mieux que demain à l'Est la terre mouillée

Ne devînt pas rouge ! O nuit tu me parais très bonne !

Je ne puis pas ! Vois-moi, moi ton enfant !

Et toi, ô Terre, voici que je m'étends sur ton sein !

Nuit maternelle ! Terre ! Terre ! (Il s'évanouit)⁷⁰.

Le « Roi » interpelle les puissances d'origine. Il s'est proposé lui-même comme la table consacrée. « Reste, et que je te serve comme autel.⁷¹ » En conséquence, il adopte la posture horizontale lorsqu'il embrasse celle qui « lui a fendu la peau de sa paupière⁷² » : « Et toi, ô Terre, voici que je m'étends sur

⁶⁷ Genèse 1 : 2.

⁶⁸ P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 183.

⁶⁹ M. Yourcenar : *Anna, soror*, Paris : Gallimard, 1981 : 129.

⁷⁰ P. Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 187.

⁷¹ *Ibid.* : 186.

⁷² *Idem.*

ton sein ! »⁷³. Son corps et son esprit se prêtent à accomplir le labeur. Ce que Simon, devenu Roi, effectue, reste ambigu jusqu'à la fin. Sa faiblesse devient la source des puissances inouïes : « la fureur du mâle⁷⁴ » rencontre l'étrange aveuglement que « l'enfant⁷⁵ » subit de la part de sa mère qui est, comme les origines de l'univers, un tout dans le tout. Il passe à l'offrande rituelle qui est caractérisée par l'immolation de sa propre personne offerte sous les auspices des souffrances qui mènent à la rédemption dans l'unité primordiale.

Simon se relève. Le point zéro lui permettrait de déjouer la catastrophe qui pèse sur la scène : ce n'est que le retour à l'innocence liminaire qui soulèverait la malédiction. La campagne déserte bénéficie de ses dons miraculeux. Les maisons vides se remplissent de vie : les langues de feu qui s'ancrent dans le sol du pays se répandent vite. Elles allument les existences, les habitations des hommes et leurs sentiments : « J'ai erré comme une lueur, il faut que je m'élève comme flamme enracinée.⁷⁶ » Le martyr passe sa flamme aux hommes. C'est sur lui qu'ils peuvent encore appuyer leur espérance :

Et je ne dirais point un mot et ceux qui passeraient
 Ne me verraient point.
 Je suis ici tout seul, et la foule des hommes est autour
 De moi, dans les champs, ou dans les maisons qu'ils
 Se sont faites, près de la lumière qu'ils se sont allumée⁷⁷.

Conclusion

L'arbre est le symbole qui permet de vaincre la malédiction. La force de l'arbre transfiguré en croix confond l'entendement. Simon ne devient pas roi pour perdre sa couronne : il le devient une fois pour toutes, pour l'éternité malgré les circonstances qui disent le contraire. La restitution du pouvoir à la princesse n'est que l'acte final d'une histoire qui a commencé bien avant, au temps de

⁷³ *Ibid.* : 187.

⁷⁴ *Ibid.* : 184.

⁷⁵ *Ibid.* : 187.

⁷⁶ *Ibid.* : 186.

⁷⁷ Paul Claudel : Théâtre, *op.cit.* : 185.

l'arbre du Jardin des Délices. Le cercle se referme à la fin du drame. Des perspectives s'ouvrent. Le symbole de l'arbre, métaphore récurrente dans la pièce, donne le sens de l'avenir. Le couronnement de la princesse est la glorification de la croix sur laquelle elle agonisait avant d'en être descendue. Claudel voulait y voir l'apothéose de l'Eglise. Il s'agit de l'événement qui dissipe d'un coup l'hésitation des figures présentes sur scène : l'enthousiasme de l'auteur vise ainsi à faire disparaître la perplexité de ses contemporains. Même dans la pire nuit de détresse et de souffrance ontologique, l'espoir est présent.

Liste des références

- Adam, A. (1962) : *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, tome II, Paris : Éditions mondiales.
- Alexandre, D. (2005) : Paul Claudel : Tête d'or, que suis-je ?, *Lectures de Claudel*, dir. D. Alexandre, Rennes : PUR.
- Beckett, S. (1952) : *En attendant Godot*, Paris : Minuit.
- Capuder, A. (2000) : *Du Classique au romantique*, Ljubljana : Faculté des lettres.
- Claudé, P. (1965) : *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard.
- Claudé, P. (1956) : *Théâtre*, Paris : Gallimard.
- Giradoux, J. (1935) : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris : Bernard Grasset.
- Goldman, L. (1959) : *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard.
- Guirand, F. (1933) : Notice d'Andromaque, *Jean Racine, Andromaque*, Paris : Larousse.
- Holville, R. (1994) : *Littérature française du 17^e siècle*, Paris : Larousse.
- Lessort, P.-A. (1963) : *Paul Claudel par lui-même*, Paris : Seuil.
- Millet-Gérard, D. (2011) : *Tête d'or – le Chant de l'Origine*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Pascal, B. (1963) : *Pensées*, Paris : Hachette.
- Picard, R. (1960) : Présentation, *Jean Racine, Œuvres complètes*, tome I, Paris : Gallimard.
- Racine, J. (1999) : *Œuvres complètes, Théâtre – poésie*, Paris : Gallimard.
- Ratzinger, J. (2007) : *Totus-Tuus*, Rome, 11.
- Yourcenar, M. (1981) : *Anna, soror*, Paris : Gallimard.

Opening space at the border. On the emergence of Gloria Anzaldúa's *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* from the Mexican American periphery

Markéta Riebová
Palacký university, Olomouc
marketa.riebova@upol.cz

Abstract

The following article deals with the literary representation of the Mexican American border in the work of the Chicana writer Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* (1987). Anzaldúa's writing comes out of her lived experience. She uses the location of her origin, its historical and cultural background and personal memories as one of the sources of her theorizing where the Mexican American border-line becomes a metaphor for all types of crossings: geopolitical, social, ethnic, sexual. Her status of an "outsider within" endows her with a sense of a layered complexity that is masterly reflected in the hybrid structure of the text itself and its literary language. In this way, it is deeply inspirational to other bordering locations - Central Europe being one of them - and thus overcomes its local status. Divided into four parts, the analysis evolves around the topics of the writer's voice, body, space and language.

1 Voice

In the animal kingdom, the rule is, eat or be eaten; in the human kingdom, define or be defined.

Thomas Szasz¹

“Soy la que escribe y se escribe / I am the one who writes and who is being written.”² In her passionate refusal to be defined by others, Chicana writer Gloria Anzaldúa³ dedicated her life and art to defining her existence on the Mexican American border. Her hybrid work *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, which combines essay, poetry, autobiographical passages and political manifesto, turned out to be a deeply influential text.⁴ Since its first publication in 1987, it has inspired countless readers who share the perplexing/painful/creative experience of bordering cultures. Its metaphorical power and the conceptualization of *la frontera* (border) and *mestizaje* (miscegenation) has also received great academic attention. María Socorro Tabuenca Córdoba acknowledges the power of Anzaldúan thinking: “It is in part due to her influence that the idea of ‘the border’ turned out to be very prominent in a number of academic disciplines since the mid-1980s, especially in the United States, where this image has served as a popular locus of discussion on monolithic structures”.⁵ Alejandro Grimson considers Anzaldúa’s *Borderlands* as one of the four main texts that gave an impulse to the development of border

¹ T. Szasz: *The Second Sin*, Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1973: 17.

² G. Anzaldúa: *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books, 2015: 3.

³ Terminological note. When referring to Anzaldúa, we use the terms *Chicana* author or *Chicana* writing because her literary and theoretical work appears after the Chicano Movement and Chicano cultural revival and thus it openly claims its strife for equal ethnic and gender rights. (The gender-nonspecific terms *ChicanX* or *LatinX* are more recent than Anzaldúa’s text studied in this article.) We also use the politically neutral term *Mexican American* to refer to people with Mexican ancestry living in the US who do not consider themselves connected ideologically or emotionally to the Chicano Movement. For further information, see: K. Březinová: *El imaginario chicano. La iconografía civil y política de los mexicanos en Estados Unidos de América 1965–2000*, Praha: Karolinum, 2004: 35–43.

⁴ From now on we will abbreviate the title of the book as *Borderlands*, whereas we will use the word “Borderlands” to refer to the geographical area of the U.S. Southwest.

⁵ M. S. Tabuenca-Córdoba: ‘Literature of the Borderlands’, in S. Bost & F. R. Aparicio (eds.): *The Routledge Companion to Latino/a Literature*, New York: Routledge, 2013: 454–461, pp. 454–455.

theory at the turn of the 1980s and 1990s, the other publications being those of Renato Rosaldo, D. Emily Hicks and Héctor Calderón & José David Saldívar.⁶

Border thinking is based on the idea that the theoretical and the epistemic must have a lived dimension. Walter D. Mignolo and Madina Tlostanova understand the “lived dimension” in this context as the experiences of those who have been excluded from the production of knowledge by modernity. According to them, border thinking does not happen irrespective of modernity but in response to it, as part of real life struggles against the colonial distribution of power. Thus, “border thinking is the epistemology of the exteriority; that is, of the outside created from the inside”.⁷

In her writing, Anzaldúa systematically draws on this dimension of being “an outsider within” as her personality and positionality force her to undergo bordering experience from every possible angle: “her very homosexuality is the sexual counterpart of her mixed blood, her language is neither English nor Spanish but a constant switching of several codes, while her locus of discourse lies in the interstice between the two countries, in what she calls the *no-man’s-land*”.⁸ Anzaldúa’s will to surmount the centre/periphery binaries (be they of geographical, cultural, linguistic, racial, class or gender origin) drives her to open space for ambiguity. She speaks from the Texas/Mexican border, her message, however, is not particular only to the American Southwest. She proposes that the psychological, sexual, spiritual borderlands resonate wherever two or more cultures occupy the same space.⁹ This possibility of border thinking projection to other areas is of key importance. One of the contexts where Anzaldúan ideas could resonate with renewed energy is Central and Eastern Europe with its cultural sutures and overlaps as well as its historical experience of being a territory constantly disputed among different imperial powers. Walter D. Mignolo supports this view: drawing on Anzaldúa and Aimé Césaire, he shows that the logic of coloniality of Western empires was also enacted in Central and Eastern Europe by what he calls “second-class empires”:

⁶ Cf. A. Grimson: ‘Disputas sobre las fronteras’, in: S. Michaelsen & D. E. Johnson (eds.): *Teoría de la frontera*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2003: 13–23, p. 15.

⁷ W. Mignolo & M. Tlostanova: ‘Theorizing from the Borders’, *European Journal of Social Theory* 9 (2), 2006: 205–221, p. 206.

⁸ A. Savin: ‘Course and Discourse in Gloria Anzaldúa’s *Borderlands - La Frontera: The New Mestiza*’, in G. Fabre (ed.): *Parcours identitaires*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1994. (<https://books.openedition.org/psn/4699#ftn14>)

⁹ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 19.

Aimé Césaire clearly saw, in the 1950s, that the colonial matrix of power set up and implemented through 450 years of colonization had been implemented by the Nazi regime in Germany and by the communist regime in the Soviet Union (Césaire, 1955). These are all different historical conditions from which border positions could be developed as active de-colonizing projects, both epistemic and political from the lived experiences (e.g. subjectivity) of diverse communities.¹⁰

Rereading Anzaldúan ideas from the Central/Eastern European perspective (be it an unusual one) proves how her thinking overcomes its concrete, local origin of the Mexican American frontier and becomes intelligible in other bordering locations. A concrete example could be the prologue to Simon Schama's *Landscape and Memory*. It opens with the author's return to the homeland of his maternal Jewish ancestors on the contemporary Polish-Lithuanian border. It is a story of the relation between landscape and people engaged in the centuries-long struggle between defining and being defined in: "a country where frontiers march back and forth to the abrupt commands of history. The same fields of wheat and rye moving in slow waves with the rhythm of the breeze had been Lithuanian, German, Russian, Polish."¹¹ A parallel that revives in the present day with extraordinary urgency some key parts of *Borderlands* not only because of the border theme but also because of the approach to it:

Historians are supposed to reach the past always through texts, occasionally through images; things that are safely caught in the bell jar of academic convention; look but don't touch. But one of my best-loved teachers, an intellectual hell-raiser and a writer of eccentric courage, had always insisted on directly experiencing "a sense of place," of using "the archive of the feet."¹²

The lived experience thus donates the voice an extraordinary body.

¹⁰ W. Mignolo & M. Tlostanova: 'Theorizing...', *op.cit.*: 213.

¹¹ *Ibid.*: 23.

¹² S. Schama: *Landscape and Memory*, Toronto: Random House of Canada, 1995: 24.

2 Body

*1,950 mile-long open wound
dividing a pueblo, a culture,
running down the length of my body,
staking fence rods in my flesh...*

Gloria Anzaldúa¹³

Borderlands evidences the metaphorical transfer of the border onto the writer's body and Anzaldúa's identification of the divided land/people with the painful split she experienced physically and spiritually. The autobiographical grounding of the work is fundamental: intimate knowledge of the Borderlands conflicts and ambiguities and intense conscience of personal divisions is the source of authority that enables her to theorize about its complexity and about being "other". Panchiba Barrientos underlines that Anzaldúan *autohistoria-teoría* is based on personal biographies, history, memoir, storytelling, myth. It is important that "the stories never subordinate each other", be they "simple narrations inspired by everyday life or complex theoretical and epistemological proposals that defy normative and colonial imaginaries". This way Anzaldúa "resignifies the questions about what constitutes an experience that is worth telling".¹⁴

Gloria Anzaldúa was born in the Rio Grande Valley of south Texas which positioned her right on the physical borderline between the U.S. and Mexico. She was born to a family of Spanish, German, Mexican and Native American roots. Her Basque ancestors belonged to the first European settlers of the region occupying the land as a result of the Spanish *conquista*. Two centuries later the Anzaldúas suffered the opposite lot as the 19th century borderline shifted, Texas left Mexico and soon became part of the United States. The resulting Anglo land grab and racism toward Mexican population eventually caused the gradual loss of social status and the impoverishment of the family.¹⁵ Anzaldúa was born in 1942 and spent her childhood and adolescence in the midst of the segregated world of the Mexican American migrant agricultural workers. Her

¹³ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 24.

¹⁴ Cf. P. Barrientos: 'Contar historias y dibujar sobre arena. Autohistoria, escritura e identidad en la obra de Gloria Anzaldúa', *Liminales. Escritos sobre psicología y sociedad* 7(13), 2018: 61–82, pp. 66, 76. (The original wording in Spanish, our translation.)

¹⁵ Cf. G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 30-31, 267.

gradual conscience of social inequality was paralleled in the private. As the first born daughter in a traditional Catholic family, she soon learned the burden of the uneven distribution of the masculine and feminine world, hierarchical and undisputed. Moreover, being endowed with an intense sensitivity to her body and sexuality – all this in a community where the corporal was repressed – thrust her into an arduous struggle for self-determination propelled by her strong character and an acute capacity of observation and questioning. Qualities that actually helped her to overcome the barriers of the educational system and later achieve university degrees in English, Art and Education.

The move to urban life, teaching and political and civic engagement in the seventies made Anzaldúa rethink her childhood and youth experience and deal with borders and divisions through theoretical and creative writing and lecturing, which was especially pronounced after she left Texas for California in 1977. The following decade saw Anzaldúa already as an independent scholar, a Chicana feminist theorist who strived to revalorize the role of Chicana activists in the Movement,¹⁶ who offered critical reading of the traditional Mexican American society gender roles¹⁷ and who pushed for the formation of an inclusive multicultural feminist theory that could underline the problems of race and class that non-white women had to tackle with. The most acclaimed results of her work are the anthology *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (co-edited with Cherríe Moraga, 1981) and the above-mentioned *Borderlands*.¹⁸

Thus, from her particular location and due to her internal and external experience of the border, Anzaldúa theorizes on hybridity and all types of crossings: “Escribo para ‘idear’—the Spanish word meaning ‘to form or conceive an idea, to develop a theory, to invent and imagine’. My work is about questioning, affecting, and changing the paradigms that govern prevailing notions of reality”.¹⁹

¹⁶ Cf. E. Jacobs: *Mexican American Literature. The politics of identity*, New York: Routledge, 2006: 6–39.

¹⁷ Cf. *Ibid.*: 98–117.

¹⁸ Anzaldúa was also author or co-author of other works, such as *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1990), *Interviews/Entrevistas* (A. Keating (ed.), New York: Routledge, 2000), *This Bridge we Call Home: Radical Visions for Transformation* (A. Keating (co-ed.), New York: Routledge, 2002), *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality* (A. Keating (ed.), Durham: Duke University Press, 2015), and a series of children’s books.

¹⁹ G. Anzaldúa & A. Keating (ed.): *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Durham, London: Duke University Press, 2015: 2.

Tereza Kynčlová sees two objectives of Anzaldúa's work: a "therapeutic" aim directed to the writer's personal spiritual and physical struggles, and a goal that mediates "healing the historical wounds" in general. In other words, "a somewhat utopian forming of coalitions among people arbitrarily divided into categories of race, culture, gender".²⁰ This metaphorical union of an individual and collective need for a new understanding, the intertwining of the author's voice and body give way to envisioning third space.

3 Space

*Landscapes are culture
before they are nature;
constructs of the imagination projected
onto wood and water and rock...*

*Simon Schama*²¹

Anzaldúa's attachment to the space she was born to permeates all *Borderlands*: she identifies with the dryland and dessert landscape. She draws energy and inspiration from Aztlán, or "the Land of white herons", that is considered to be the mythical place of origin of the Aztec/Mexica/Tenochca people and whose location is supposed to correspond with the her native Southwest. She is intensely aware of Rio Grande Valley's violent history. Her statement:

This land was Mexican once
was Indian always
and is.
And will be again.²²

is present in the first and final chapter of the essayistic part of *Borderlands* called "Atravesando fronteras/Crossing borders" and creates a framework that supports the intertwining of the landscape and cultural history.

The spatial dimension and hybrid condition of *Borderlands* reverberate the geopolitical, cultural, linguistic, gender and other crossings. Anzaldúa introduces the reader into the multi-layered Southwest through a combination of

²⁰ Cf. T. Kynčlová: *Cesta...*, *op.cit.*: 133. (The original wording in Czech, our translation.)

²¹ S. Schama, *op.cit.*: 61.

²² G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 25, 113.

voices that speak from different positions and with different language. Quoting the lyrics of a popular song by the norteña music band Los Tigres del Norte she gives space to Mexican American Spanish (“El otro México que acá hemos construido”). The following citation in English of an academic work by Jack D. Forbes and Eric R. Wolf follows and links the Chicanos to their indigenous roots. Finally, a confession of the writer’s affection to her homeland appears in a poem that switches between English and Spanish. The diversity of voices is combined with the contrasting images of Borderlands: unbound when it comes to the nature, the wind, the sand, the earth overlapping with the ocean, the waves, the spume. Divided when it comes to human arbitrariness that makes itself evident in the form of a fence with rusted barbed wire stretching from Tijuana/San Diego to the Rio Grande Valley and the Gulf. Anzaldúa portrays the fence as an open wound:

The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture.

*Yo soy un puente tendido
del mundo gabacho al del mojado,
lo pasado me estira pa’ ’trás
y lo presente pa’ ’delante,
Que la Virgen de Guadalupe me cuide
Ay ay ay, soy mexicana de este lado.*²³

A wound but also a bridge: the border culture in Anzaldúan thought is the locus of death as well as of transformation, creativity and new possibilities. She conceptualizes it as blood merging/*mestizaje*. Her “third country – a border culture”²⁴ is echoed a decade later in Edward Soja’s study of Los Angeles called *Thirdspace*. Soja is inspired by Henri Lefebvre’s criticism of the privileged dyad of historicity and sociality, in other words, of the perceived and conceived space, and by his call for a third alternative understood as spatiality,

²³ *Ibid.*: 25.

²⁴ *Idem.*

or the third/lived space. Consequently, he stresses the importance of “thirding/othering” which lies in the constant openness of “both/and also” that replaces the duality of “either/or”.²⁵ This is where Soja coincides with *Borderlands*, i.e. with the Anzaldúan way of introducing the trialectics of space in Chicano/a thinking.

Historicality emanates from Anzaldúa’s descriptions of the Rio Grande Valley, its invincible arid nature, violent history and multiple cultural layers of indigenous, Spanish and Anglo heritage.²⁶ Sociality is reflected in the author’s representation of the strikingly uneven power distribution in the U.S. Southwest in the matter of race, ethnicity, sexuality, gender and social status. Poems, essayistic passages, memories or intertextual quotes from the 19th century Anglo newspapers and political proclamations serve Anzaldúa to uncover the devastating results of what it meant when in 1845 “The wilderness of Texas [had] been redeemed by the Anglo-American blood & enterprise” as William H. Wharton would have it.²⁷ Once again Mignolo’s concept of border thinking resonates here as “a response to the violence (frontiers) of imperial/territorial epistemology and the rhetoric of modernity (and globalization) of salvation that continues to be implemented on the assumption of the inferiority or devilish intentions of the Other and, therefore continues to justify oppression and exploitation as well as eradication of the difference.”²⁸ Anzaldúa’s depiction of the deterritorialization of the Mexican Americans prior to the Chicano Movement illustrates the point:

The Gringo, locked into the fiction of white superiority, seized complete power, stripping Indians and Mexicans of their land while their feet were still rooted in it. *Con el destierro y el exilio fuimos desuñados, destroncados, destripados* – we were jerked out by the

²⁵ Cf. W. E. Soja: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 1996: 70–82.

²⁶ An eloquent illustration of the superior and exoticizing Anglo American perspective towards the Texas bordering area in the 19th century is offered in José David Saldívar’s analysis of John Gregory Bourke’s article “The American Congo” (J. D. Saldívar: *Border Matters*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1997: 166–167). Also, for further analysis of the roles of Mexican and Anglo population in the evolution of Texas see David Montejano’s study *Anglos and Mexicans in the Making of Texas, 1836–1986* (Austin: University of Texas Press, 1997).

²⁷ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 29.

²⁸ W. Mignolo & M. Tlostanova: “Theorizing ...”, *op.cit.*: 206.

roots, truncated, disemboweled, dispossessed, and separated from our identity and our history.²⁹

It is spatiality (or the third/lived space) that Anzaldúa resorts to when writing from the border, as it can insert “a discourse into a space where the discourse is not allowed” and help “transcend the desire for the comfortable and known”.³⁰ Voicing the memories of the loss of land, exploitation on the fields, oppressive family hierarchies, language violence at school or silencing at home enables her to empower herself through writing and reread border social relationships and values from a different perspective.

In the writer’s eyes, this “thirthing/othering”³¹ is made possible in the Borderlands as they are forced – and thus capable – to mix categories and open up space with alternative ways: “To survive the Borderlands/ you must live *sin fronteras/* be a crossroads.”³² This liminal space/state of in-betweenness is understood by Anzaldúa as “Nepantla”: “Nepantlas are places of constant tension, where the missing or absent pieces can be summoned back, where transformation and healing may be possible, where wholeness is just out of reach but seems attainable.”³³ The writer takes up the term/concept from náhuatl:³⁴ she compares the Chicano/a experience to the state of disarticulation and disorientation of the Mesoamerican culture after the conquest which brought about the cataclysmic breakdown of the Aztec empire and immediate miscegenation of the indigenous and white/Spanish worlds.³⁵ “Nepantla” stands for a space where two seemingly opposing views must be negotiated and synthesized, it is thus a space of change and transition which leads to new perspectives,

²⁹ *Ibid.*: 30.

³⁰ R. Cándida Smith: ‘Where Am I at Home?’, in M. Dear & G. Leclerc (eds.): *Postborder City*. New York: Routledge, 2003: 236.

³¹ Cf. E. W. Soja: *Thirdspace*, *op.cit.*: 81.

³² G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 217.

³³ G. Anzaldúa & A. Keating (ed.): *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, Durham, London: Duke University Press, 2015: 2.

³⁴ The náhuatl term derives from *panotla* (bridge) and can be translated as “the land in-between” or “space in-between” as Miguel León-Portilla claims (cf. C. Joysmith: *Nepantla: liminalidad y transición*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015: 12).

³⁵ Cf. C. Joysmith: *Nepantla...*, *op.cit.*: 12.

knowledge and skills.³⁶ According to Anzaldúa, what is gained in such a space is the *facultad*: “the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities [...] a kind of survival tactic of people caught between the worlds”.³⁷

Anzaldúa connects this “transfer of the cultural and spiritual values of one group to another” especially with Borderlands women.³⁸ The refusal to accept the dualisms of fixed and opposing genders, national identities, geopolitical formations or social structures leads her to the concept of “new *mestiza* consciousness” emblemized in the figure of La Malinche, the indigenous interpreter of the Spanish conquistador Hernán Cortés.³⁹ As Elizabeth Jacobs underlines: “The subversive image of female identity that recurs throughout the text is developed with references to Anzaldúa’s own lesbian sexuality and a genealogy of indigenous female figures beginning with Coatlicue, the Aztec goddess of life and death.”⁴⁰ The spiritual renewal found in the pre-Columbian mythology together with the art of mixing cultures are mirrored in an ancient metaphor where Anzaldúa identifies herself with corn, “tenacious” and able to “survive the crossroads”,⁴¹ and then with tortilla making: “*Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings.”⁴²

Anzaldúa’s reliance on the empowering energy drawn from the Mesoamerican goddesses (Coatlicue, Coyolxauhqui or Tonantzin) or the women symbols of *mestizaje* (La Malinche, La Llorona) is applauded by and inspiring to many Chicana/ChicanX feminists and readers in general. However, it also represents a debatable point of her theory. Critical voices find her dependence on mythology excessively optimistic and nostalgic. The Chicano writer Benjamín Alire Sáenz does not see any sense in returning to the “traditional” spiritual values

³⁶ Cf. N. E. Cantú: ‘Sitio y lengua: Chicana Third Space Feminist Theory’, in: I. Martín-Junquera (ed.): *Landscapes of Writing in Chicano Literature*, New York: Palgrave Macmillan, 2013: 173-188, p. 182.

³⁷ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 60-61.

³⁸ *Ibid.*: 100.

³⁹ In his study “Untranslatable Multiculturality”, Néstor García Canlini develops an interesting chapter on the absence of a positive term for miscegenation in English, in contrast to French, Spanish, and Portuguese. (*Imagined Globalization*. Durham, London: Duke University Press, 2014: 79-97).

⁴⁰ E. Jacobs: *Mexican...*, *op.cit.*: 29.

⁴¹ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 103.

⁴² *Idem.*

of the Mesoamerican people as the material conditions that originated the Aztec religion are long gone and the Anzaldúan yearning for the return to the *Tierra Madre* is unfeasible: “the conquest was cruel, violent, irrevocable. Whatever is the image of our future, it will not be similar to our past.”⁴³ He also points to the contradiction of her famous words (“This land was Mexican once/ was Indian always/ and is. / And will be again.”) when he disqualifies the concept itself of “land belonging to someone”.⁴⁴ Similarly, David Johnson and Scott Michaelsen object to the recurrent “link of the Mesoamerican to magic, transformation and healing” in which they see examples of stereotyping of the pre-modern people.⁴⁵

As for miscegenation understood as healing, Anzaldúa finds support in the iconic “La raza cósmica” by José Vasconcelos but her reading of the Mexican philosopher is quite unilateral.⁴⁶ She finds in its celebratory passages on mestizaje (that professes miscegenation to bring about a future “fifth race” in the Americas) an inclusive counterpoint to racial purity. On the other hand, she completely omits the discussion of the controversial side of Vasconcelos’s text (which works with concepts of racial superiority/inferiority, sees miscegenation as synthesis instead of diversity inclusion and relies on the spiritual/aesthetic/civilizing factor in miscegenation, idea that actually comes from the classical Greco-Latin tradition, not the indigenous one). According to Ada Savin or Benjamin Sáenz, Anzaldúa’s high stakes on mestizaje as the ultimate solution reveal that *Borderlands* suffer from binary thinking after all:

Unfortunately, Anzaldúa falls into binary thinking that she criticizes with such eloquence. To categorize the world in “European” and “indigenous” and try to unite both worlds through miscegenation actually equals to relapsing into the “dual” thinking that does not express the complexity of the society we are living in.⁴⁷

⁴³ Cf. B. A. Sáenz: ‘En las zonas fronterizas de la identidad chicana sólo hay fragmentos’, in S. Michaelsen & D. E. Johnson (eds.): *Teoría de la frontera*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2003, 87–113, pp. 103–105. (Original wording in Spanish, the translation is ours.)

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Cf. D. E. Johnson & S. Michaelsen: ‘Los secretos de la frontera: una introducción’, in: S. Michaelsen & D. E. Johnson (eds.): *Teoría de la frontera*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2003, 25–59, p. 34. (Original wording in Spanish, the translation is ours.)

⁴⁶ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 99.

⁴⁷ B. A. Sáenz: ‘En las zonas...’, *op.cit.*: 104. (Original wording in Spanish, the translation is ours.)

Thus, reaching the last pages of the book the reader stumbles over the very same oppositions the author had set out to abolish: white vs. black/mestizo, material vs. spiritual, sterile vs. fertile [...].⁴⁸

Rather than the utopian proposal to resolve the clash of cultures through *mestizaje* or ancient myths,⁴⁹ *Borderlands* could be held valuable for its capacity to convey the complexity of the border that makes people negotiate and gain the *facultad* to survive and thrive (the complexity captured in the Anzaldúa term of “Nepantla”). The writer’s stress on hybridity and on being open to “a constant changing of forms”⁵⁰ is a basic characteristic of third space and offers the foundation of her textual-theoretical border as a metaphor.

4 Language

The tremendous world that I have in my head. But how free myself and free it without being torn to pieces? And a thousand times rather be torn to pieces than retain it in me or bury it. That, indeed, is why I am here, that is quite clear to me.

*Franz Kafka*⁵¹

Writing as a form of “freeing oneself” from an overpressure of what one needs to express. Writing as conscious risk to be “torn to pieces”. We can hear a distant echo of Kafka in Anzaldúa’s confession of being “in all cultures at the same time/*alma entre dos mundos, tres, cuatro/me zumba la cabeza con lo contradictorio/ Estoy norteadada por todas las voces que me hablan/ simultáneamente*”.⁵² The literary language and structure of *Borderlands* masterly illustrate

⁴⁸ A. Savin: *op.cit.*

⁴⁹ Simon Schama’s claim is of special interest in this context: “Of one thing at least I am certain: that no to take myth seriously in the life of an ostensibly ‘disenchanted culture’ like our own is actually to impoverish our understanding of our shared world. And it is also to concede the subject by default to those who have no critical distance from it at all, who apprehend myth not as a historical phenomenon but as an unchallengeable perennial mystery” (S. Schama: *Landscape...*, *op.cit.*: 134).

⁵⁰ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 112.

⁵¹ F. Kafka: *The Diaries of Franz Kafka, 1910–1913*, New York: Schocken, 1948: 288.

⁵² G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 99.

the writer's urgency to capture her "being torn between ways", the disorientation caused by her writing from the liminal state of "Nepantla", through different modes of perceiving the world, a task that invites creativity but can also be self-consuming.

According to Savin, "one of [Anzaldúa's] most noteworthy achievements is that of having convincingly incorporated the linguistic hybridity of the borderlands into the very substance of her literary work".⁵³ The formal innovations, linguistic code-switching and genre crossing appear all along the text but Anzaldúa accumulates her reflections on Borderlands language and voice especially into the fifth chapter called "How to tame a wild tongue". It begins with the following anecdote:

"We're going to have to control your tongue," the dentist says, pulling out all the metal from my mouth. ... My tongue keeps pushing out the wads of cotton, pushing back the drills, the long thin needles. "I've never seen anything as strong or as stubborn," he says. And I think, how do you tame a wild tongue, train it to be quiet, how do you bridle and saddle it? How do you make it lie down?⁵⁴

Anzaldúa's memory of her "stubborn" tongue interfering with the dentist's work brings about the pondering of the twin quality of a tongue/language: an organ that preserves a physical body and simultaneously allows spiritual communication through speech. In her introduction to the book *Langues choisies, langues sauvées: poétiques de la résistance*, Christine Meyer also highlights this double-sidedness when alluding to the autobiography of Elias Canetti whose first volume is called *Die gerettete Zunge*.⁵⁵ Meyer infers that for Canetti (born into the Judaeo-Spanish community in Bulgaria and exiled in England during Nazism) writing in German meant saving his own "tongue" understood as part of his body, not only an organ of speech. "Saving his tongue" meant overcoming a death threat.⁵⁶ It is the same urge of physical preservation that

⁵³ A. Savin: 'Course...', *op.cit.*

⁵⁴ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 75.

⁵⁵ "The tongue set free": the twosome "Zunge/Sprache" in German equals "tongue/language" in English.

⁵⁶ Cf. Ch. Meyer & P. Prescod (eds.): *Langues choisies, langues sauvées: poétiques de la résistance*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018, 19–20.

moves Anzaldúa to metaphorically link the “stubbornness” of her tongue to the perseverance of the languages spoken in the Mexican American Borderlands.⁵⁷

For a people who are neither Spanish nor live in a country in which Spanish is the first language; for a people who live in a country in which English is the reigning tongue but who are not Anglo; for a people who cannot entirely identify with either standard (formal, Castillian) Spanish nor standard English, what recourse is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves – a language with terms that are neither *español ni inglés*, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages.⁵⁸

What is more, the impossibility to “bridle a wild tongue” connects to the message that Anzaldúa transmits as a feminist Chicana writer who fights against the silencing of women in her own community: “*hablar pa’ ’trás, repelar. Hocicona, repelona, chismosa*, having a big mouth, questioning, carrying tales are all sings of being *mal criada*. In my culture they are all words that are derogatory if applied to women – I’ve never heard them applied to men.”⁵⁹ For the women of colour, this silencing is double, not only due to their inferior position in the mainstream white society, but also, as Anzaldúa points out, due to the “orphan condition” that many Chicanas feel when not accepted by the Latin Americans in the countries where Spanish is the official language:

*Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, your linguistic mestizaje, the subject of your burla. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huérfanos – we speak an orphan tongue.*⁶⁰

The peripheral position, Anzaldúa’s elevated sensitivity to a context of rich multilingualism complicated by complex hierarchies, the “forked tongue”, the “orphan tongue”: all these conditions push the writer into providing her text

⁵⁷ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 77.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 76.

⁶⁰ G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 80.

with tension and emotion based on hybridity. She writes in English but at the same time resists the majority language from within through introducing Mexican Spanish words or directly changing over to English/Spanish code-switching. Besides, she uses the innovative power of *pocho* (Mexican Spanish grammatically and phonetically modified by the English-speaking environment). Although scorned by the standard Mexican Spanish and English speakers as a degenerated linguistic form, *pocho* (as well as the urban slang of Mexican Spanish called *pachuco/caló*) managed to transform its negative energy into the empowerment of its speakers during the Chicano Movement and their expressivity has been used by Chicano/a writers.⁶¹ Anzaldúa herself, especially in the fifth chapter, lets her language “bark”, as one of the subtitles conveys: “Oyé como ladra: el lenguaje de la frontera”.⁶² Contradiction, ambiguity, adaptation and creativity go hand in hand with physical survival, they are the vantage points of cultural/linguistic hybridity. *Borderlands* shows this eloquently on the example of La Malinche interpreting for Cortés: her tongue saved her life.

Similarly, speaking up from the border, obtaining a voice, a *facultad*, enabled Anzaldúa to create metaphors of the border that have grown powerful. They have become “part of the scenery” being “more real than their referents” as Schama would say.⁶³ They can inspire other voices to emerge from silence.

References

- Anzaldúa, G. (2012): *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. & A. Keating (ed.) (2015): *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220hmq>
- Barrientos, P. (2018): Contar historias y dibujar sobre arena. Autohistoria, escritura e identidad en la obra de Gloria Anzaldúa. *Liminales. Escritos sobre psicología y sociedad*, 7(13): 61–82. <https://doi.org/10.54255/lim.vol7.num13.321>

⁶¹ As Carlos Monsiváis aptly showed, *pocho* and *pachuco* had an imprint on standard Mexican Spanish spoken in Mexico as well (cf. C. Monsiváis> ‘Tin Tan. Es el pachuco un sujeto singular’, *Intermedios* 4, 1992: 6–13, pp. 8–10).

⁶² G. Anzaldúa: *Borderlands...*, *op.cit.*: 77.

⁶³ S. Schama: *Landscape...*, *op.cit.*: 91.

- Březinová, K. (2004): *El imaginario chicano. La iconografía civil y política de los mexicanos en Estados Unidos de América 1965–2000*. Praha: Karolinum.
- Cándida Smith, R. (2003): Where Am I at Home? In: M. Dear & G. Leclerc (eds.) *Postborder City*. New York: Routledge. 217–248.
- Cantú, N. E. (2013): Sitio y lengua: Chicana Third Space Feminist Theory. In: I. Martín-Junquera (ed.) *Landscapes of Writing in Chicano Literature*. New York: Palgrave Macmillan. 173–188. https://doi.org/10.1057/9781137353450_16
- García Canclini, N. (2014): *Imagined Globalization*. G. Yudice (trans.) Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822378891>
- Grimson, A. (2003): Disputas sobre las fronteras. In: S. Michaelsen & D. E. Johnson (eds.) *Teoría de la frontera*. Barcelona: Editorial Gedisa. 13–23.
- Jacobs, E. (2006): *Mexican American Literature. The politics of identity*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203015933>
- Johnson, D. E. & S. Michaelsen (2003): Los secretos de la frontera: una introducción. In: S. Michaelsen & D. E. Johnson (eds.) *Teoría de la frontera*. Barcelona: Editorial Gedisa. 25–59.
- Joysmith, C. (2015): *Nepantla: liminalidad y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kafka, F. (1948): *The Diaries of Franz Kafka, 1910–1913*. M. Brod (ed.), J. Kersh (trans.). New York: Schocken.
- Kynčlová, T. (2011): Chicanská ženská literatura. Hybridní identity a politické zápasy na mexicko-americké hranici. In: D. Pegues & T. Kynčlová (eds.) *Cesta Amerikou. Antologie povídek regionálních spisovatelek*. Brno: Host. 130–159.
- Meyer, Ch. & P. Prescod (eds.) (2018): *Langues choisies, langues sauvées: poétiques de la résistance*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mignolo, W. & M. V. Tlostanova (2006): Theorizing from the Borders. Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory* 9(2): 205–221. <https://doi.org/10.1177/1368431006063333>
- Monsiváis, C. (1992): Tin Tan. Es el pachuco un sujeto singular. *Intermedios* 4: 6–13.
- Montejano, D. (1997): *Anglos and Mexicans in the Making of Texas, 1836–1986*. Austin: University of Texas Press.
- Sáenz, B. A. (2003): En las zonas fronterizas de la identidad chicana sólo hay fragmentos. In: S. Michaelsen & D. E. Johnson (eds.) *Teoría de la frontera*. Barcelona: Editorial Gedisa. 87–113.
- Saldívar, J. D. (1997): *Border Matters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

- Savin, A. (1994): Course and Discourse in Gloria Anzaldúa's *Borderlands - La Frontera: The New Mestiza*. In: G. Fabre (ed.) *Parcours identitaires*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. (<https://books.openedition.org/psn/4699#ftn14>)
- Schama, S. (1995): *Landscape and Memory*. Toronto: Random House of Canada.
- Szasz, T. (1973): *The Second Sin*. Garden City, N.Y.: Anchor Press.
- Soja, E. W. (1996): *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Tabuenca Córdoba, M. S. (2013): Literature of the Borderlands. In: S. Bost & F. R. Aparicio (eds.) *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. New York: Routledge. 454–461.

Boccaccio tra due mondi – Su alcune figure della *Genealogia Deorum*

Zsófia Babics-Villata

ELKH-SZTE-ELTE Ókortudományi Kutatócsoport

babics.zsofi@t-online.hu

Abstract

The present article aims to represent on the one hand the structure and compositional method of Boccaccio's *Genealogia deorum gentilium*, while trying on the other hand to illustrate a kind of internal struggle of the Author, an indicator of the dialectical duplicity with which his work is innervated. I have chosen some mythological stories of characters punished for their behavior, which are particularly suitable for observing Boccaccio's method: the meticulousness with which he collects sources and explanations of the stories, using the typology derived from Dante. We can thus recognize Boccaccio's encyclopedic system: on the one hand through the choice of the sources considered most reliable and their interpretation, in which the Christian moralist shines through, sometimes pretermittedly, and on the other, through the way of collecting all the knowledge (sources, variations, explanations) of the mythological stories, which if it still shows the typical ideology of medieval encyclopedism, places Boccaccio, in his enthusiasm for ancient texts (felt as a world to be explored and revived), as a precursor of the humanism of later generations.

Attamen ego dearum tuarum non resero thalamos, nec deorum tuorum secessus aperio, quasi velim illecebras eorum magis ex propinquo conspicere, sed ut appareat poetas, si bene de Deo sensissent, homines fuisse preclaros et ob mirabile artificium venerandos; et ut videas quanti pendam hos tuos fabulosos deos [...] precem faciam. Ipsi ergo omnes, quorum tu me hortaris iram fugere, michi irati sint queso, tibi autem illisque et tam inepta credentibus Christus Ihesus.

Con queste parole Boccaccio risponde, nel proemio del terzo libro della sua imponente opera mitologica, al filosofo pagano Numenio che lo aveva ammonito di non svelare i misteri degli dèi, dicendo che non è lecito farlo, anche per evitare l'ira degli abitatori divini degli Inferi.¹

Prima di discendere con Boccaccio verso gli abitanti dell'impero di Plutone, dobbiamo dedicare un po' di tempo al passo sopraccitato. Boccaccio assicura il filosofo che non ha intenzione di rompere senza motivo la pace degli dèi nel loro nascondiglio, ma far vedere come i poeti pagani siano preclari e onorabili per il loro mestiere; più precisamente, per usare le sue parole, per la loro arte mirabile.

In quest'articolo vorrei evidenziare una sorta di lotta interna di Boccaccio, il suo tentativo di trovare equilibrio tra due mondi: quello della tradizione medievale e quello dell'incipiente Umanesimo. Detto altrimenti, vorrei sottolineare la dialettica di cui è innervata la *Genealogia*² tra enciclopedismo tradizionale e primi tentativi di, se possiamo chiamarla così, esegesi delle fonti (o almeno un accenno di tentativo di bonifica); ma anche, nell'approccio alla mitologia in quanto tale, tra consueto moralismo cristiano, che ritiene le storie mitologiche in sé ridicole e da respingere, e ammirazione per i poeti che hanno descritto queste cose ridicole. Ammirazione per la loro arte mirabile, e per la capacità di nascondere sotto la forma della *fabula* significati più profondi; in questo potendo avvalersi del prestigioso precedente dantesco.

Tale ambiguità si chiarisce già dalle parole del Proemio: dove trattando il metodo dei poeti, volendo far capire la vastità del compito a cui si accinge, Boccaccio chiede al re di Cipro³ (che gli aveva commissionato l'opera) di considerare anche il tempo richiesto a esporre "quid sub ridiculo cortice fabularum abscondissent prudentes viri",⁴ cioè cosa gli uomini saggi hanno nascosto sotto

¹ Per comprendere meglio il comportamento pieno di paura e di venerazione nei confronti degli inferi: basti ricordare le parole di Virgilio, quando chiede agli dèi infernali il permesso di descrivere il loro mondo: "Di quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegeton loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro / pandere res alta terra et caligine mersas" (*Eneide* VI. 264sgg).

² Un giudizio complessivo sull'opera ("capolavoro dell'erudizione di Boccaccio", "lavoro imponente, che raccoglie e, soprattutto, ordina un numero enorme di informazioni sugli dèi e gli eroi antichi desunte dalle fonti più disparate") è offerto da M. Santagata: *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano: Mondadori, 2019: 419, 265.

³ Ugo IV di Lusignano, re di Cipro e di Gerusalemme.

⁴ *Genealogia* I. Proh. I. 16. (G. Boccaccio: *Genealogia deorum gentilium*, ed. V. Zaccaria, Milano: Mondadori, 1998 (d'ora in poi: *Genealogia*)).

Non si possono non citare altre due moderne edizioni della *Genealogia* sebbene nel saggio non mi avvarrò di esse. Una è di fatto la prima edizione moderna, e già solo per questo fondamentale,

la corteccia ridicola delle favole. Similmente, se ritorniamo alle righe indirizzate a Numenio,⁵ possiamo osservare tutti e due i caratteri: sia il rispetto verso i poeti, (e anche verso il filosofo: “grandevus senex, vir quidem suo seculo auctoritatis inclite”⁶), sia la fede profonda dell’autore, a cui fa molte volte riferimento nella sua opera: è sufficiente ricordare anche solo l’invocazione o almeno un riferimento a Cristo, che non può mancare dall’inizio di ognuno dei quindici libri della *Genealogia*.⁷

anche se da più studiosi non poco criticata, di Vincenzo Romano (Bari: Laterza, 1951). I capitoli trattati nell’articolo presente non mostrano comunque differenze tra l’edizione di Romano e quella di Zaccaria, il cui testo utilizzo in questo lavoro. L’altra è una edizione bilingue e recente (G. Boccaccio: *Genealogy of the Pagan Gods*, vol. 1, Books 1–5. edited and translated by Jon Solomon, Cambridge: Harvard University Press, 2011, 2017), di cui sono finora usciti il primo e secondo volume, relativo ai Libri I–V, e VI–X. Non presentando significative differenze testuali rispetto all’edizione Zaccaria per quanto riguarda le parti di mio interesse, e non soffermandosi sul problema delle fonti di Boccaccio, eviterò di citare tale edizione nelle note seguenti.

⁵ Non avendo molto importanza per il mio tema l’identità precisa del filosofo mi limito a citare quanto scrive Landi: “Quel Numenio è il noto filosofo eclettico di Apamea, che camminando sulla orme di Platone e di Pitagora con indirizzo spiccatamente mistico è considerato uno dei maggiori precursori del neoplatonismo.” (C. Landi: *Demogorgone. Con saggio di nuova edizione delle ‘Genealogie deorum gentilium’*, Palermo: Edizione Sandron, 1930: 31). Cf. anche: M. Gabriele: ‘Demogòrgone: il nome e l’immagine’, in: A. Ferracin & M. Venier (eds.): *Giovanni Boccaccio. Tradizione, interpretazione e fortuna*, Udine: Forum, 2014, 45–73.

⁶ *Genealogia* III. Proemio 1.

⁷ Solo alcuni esempi: “E cavernis Herebi fere omnem prolem eduximus, gratia Dei nostri omnipotentis et veri opitulante [...] nudam in precedenti volumine coram apposuimus lectoribus, equidem non absque ingenti labore inter Stygis fumos et nebulas vacillantis hinc inde navicule...” (*Genealogia* II. Proemio 1). “Quam ob rem [...] parvam reintravi naviculam, et Eius invocato nomine, qui iam dudum in suave vinum insipidas vertit aquas in Chana, secundi Iovis insignem scripturus prolem, flatibus velum dedi.” (*Genealogia* V. Proh. 7). Troviamo riferimenti di questo tipo anche nel sesto libro, dove Boccaccio indica Dio come colui che aveva separato la terra dalle acque: “...Zephyro favente in litus usque Meonium contendit, ut ab inde, Eo prestante, qui aquas seiunxit ab arida, [...] avos vetustissimos recenserem...” (*Genealogia* VI. Proh. 4); nell’introduzione dell’ultimo libro: “Fundavi, serenissime rex, quibus potui armamentis hinc inde naviculam, ne estu procellosi maris aut ventorum adverso impetu pelleretur in litus, et illisa ruptis compagibus solveretur.” (*Genealogia* XV. Proh. 1), o nella conclusione di tutta l’opera: “Lignum preterea in litore ancoris et proresiis ingeniose firmavi, magis semper de bonitate divina confidens quam de robore vinculorum.” (*Genealogia* XV. *Conclusio* 1). Potremmo ancora andare avanti con le citazioni ma si evince da quanto abbiamo citato finora che Boccaccio coglie ogni occasione per riferirsi a Dio e a Cristo, che hanno preso il posto che nelle opere antiche era riservato alle Muse, per rendere loro grazie o invocarne l’aiuto. Gli si offre la possibilità innanzitutto nelle parti introduttive dei singoli libri, rese ancora più unitarie dal ricorrere della metafora nautica, secondo un ben noto topos poetico – cf. Horatius: *Carm.* I.14; II.3.; II.10. ecc; o Dante: *Purgatorio* I.1. Per l’uso della metafora della navigazione a proposito della poesia si

Per chiarire il mio pensiero ho scelto alcune storie mitologiche, accomunate dal fatto di essere riferite a persone famigerate e punite per il loro comportamento. Per quanto riguarda la struttura delle storie, possiamo usare di nuovo come punto di riferimento le parole dello stesso Boccaccio nel Proemio. Prima – dice Boccaccio al re – descriverà la storia secondo le fonti antiche, e poi, se è necessario, ne aggiungerà una spiegazione; ma quando si renderà conto che non sarà capace di farlo con le proprie parole, citerà autori più intelligenti di lui, che possono essere anche pagani, non necessariamente cristiani. (Vale la pena di non dimenticare le sue parole quanto ai poeti, che sono degni di ogni rispetto per la loro arte, indipendentemente dalla religione da loro professata.⁸)

Dal terzo capitolo del Proemio possiamo ricavare dettagli ancora più concreti, allorché parlando del metodo Boccaccio chiarisce che, per quanto riguarda le interpretazioni si avvarrà della tipologia imparata da Dante,⁹ cioè si servirà accanto al significato letterale della storia delle spiegazioni allegoriche, morali e anagogiche. Nel nostro caso (trattando i vizi umani) probabilmente e logicamente il tipo preferito dell'autore sarebbe la spiegazione morale; qualche volta però, come vedremo più avanti, Boccaccio può sorprendere il suo lettore con un'altra soluzione.¹⁰

Cominciamo con alcuni abitanti famosi del Tartaro:

veda il classico E. R. Curtius: *Letteratura europea e Medio Evo latino* [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948)], Roberto Antonelli (ed.): Macerata: Quodlibet, 2022: 185–188.

⁸ Dopo il passo appena citato Boccaccio aggiunge che molto volentieri citerà altri poeti, perché così le persone che in generale li biasimano non ritenendoli eruditi, vedranno che non esiste un'altra professione così ricca e ornata, come quella dei poeti, compresi anche i non cristiani. (“...et hoc libentissimo faciam animo ut, quibusdam ignaris atque fastidiose detestantibus poetas, a se minime intellectos appareat; eos, etsi non catholicos, tanta fuisse prudentia peditos, ut nil artificiosius humani ingenii fictione velatum sit, nec verborum cultu pulchrius exornatum.” *Genealogia* Proh. I. 44).

⁹ Le parole del Boccaccio, con cui distingue i diversi livelli esegetici, quasi letteralmente coincidono con il paragrafo 7 della epistola di Dante a Cangrande. (Al posto dell'esempio usato da Dante, che illustra le spiegazioni con l'esodo di Israele dall'Egitto, Boccaccio utilizza la storia di Persèo e della Medusa). Cf. *Genealogia* I. III. 9.

¹⁰ Per quanto riguarda le preferenze ermeneutiche di Boccaccio, e il suo metodo nella scelta delle differenti opzioni interpretative (allegoriche, storiche, naturali, fisiche, morali, anagogiche) cf. A. Hortis: *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste: Libreria Julius Dase Editrice, 1879: 163–164, e *Genealogia*, Introduzione 23–25. Boccaccio prova a trovare più interpretazioni per ogni storia mitologica (storie molto ricche sono es. quelle di Galatea, *Genealogia* VII. XVII o Cerere, terza figlia di Saturno, *Genealogia* VIII. IV), ma più di una volta sceglie o trova solo una interpretazione, o addirittura talvolta lascia la storia senza commento, come vedremo in alcuni esempi anche più avanti.

“Filie Danaï fratricide propriis fere nominibus incognite”¹¹ – troviamo all’inizio del capitolo, che narra la storia delle 50 figlie di re Danao.¹² A prima vista l’uso della parola *fratricida* appare un po’ strano: non soltanto perché non è molto frequente né presso gli autori antichi, né presso quelli ecclesiastici,¹³ si potrebbe addirittura pensare che qui sia usata a sproposito.

Se leggiamo i capitoli seguenti, in cui Boccaccio scrive singolarmente delle figlie indicate per nome,¹⁴ diventa chiaro che non si tratta di questo. All’inizio del capitolo su Ipermestra infatti si legge che “sola ex quinquaginta sororibus, neglecto patris imperio, Lynceo viro suo pepercit”.¹⁵ Così possiamo già constatare il fatto che pure secondo il Boccaccio i mariti novelli sono stati uccisi alle nozze. Neanche questo fornisce una spiegazione soddisfacente all’uso della parola *fratricida*, anche se i mariti, come sappiamo, erano figli del fratello di Danao, cioè cugini delle Danaidi. È vero che in Ovidio nella lettera scritta da Ipermestra a Linceo si trova la parola *frater*, ma non in riferimento al rapporto coniugale, ma a quello che lega i cinquanta fratelli.¹⁶ Può darsi che Boccaccio abbia pensato che l’uccisione di un parente sia un delitto più grave che quello di un marito.

Riprendendo il filo delle pene, secondo l’opinione di Boccaccio (che l’autore riassume alla fine di ciascun capitolo) il vano trasportare dell’acqua simboleggia le donne, che tentando di accrescere con grande studio e fatica la loro bellezza, finiscono in realtà per imbruttirsi, vittime della loro stesa vanità. L’altro esempio morale è la figura dell’uomo, che mentre cerca sempre il diletto dei sensi, diventa sempre più vuoto, come l’urna forata delle figlie assassine.

¹¹ *Genealogia* II. XXIII. 1.

¹² *Genealogia* II. XXIII–XXVI. Nel suo racconto Boccaccio cita parola per parola Ovidio (*Metamorphoses* IV. 462sg; d’ora in poi: *Metam.*) e Seneca (*Hercules furens* III. 757sgg).

¹³ La parola sopraddetta appare nelle opere latine meno di quindici volte. Cf. *Thesaurus linguae Latinae*. Leipzig: B. S. B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1971: vol. VI,1; fasc. VI, 1260.

¹⁴ Ipermestra, Amimone, Bona (per quanto riguarda questa ultima si tratta di uno sbaglio: Boccaccio, citando Ditti Cretense (autore presunto di un *Ephemeris belli Troiani*) la descrive, come moglie di Atlante, che gli partorì Elettra, madre del re Dardano. Le mitologie vogliono che quella donna sia Pleione, non figlia di re Danao, ma una delle Oceanine, cioè la figlia di Oceano e Teti. Cf. *Der kleine Pauly*. Lexikon der Antike in fünf Bänden, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1979: vol. 2. fasc. 29.

¹⁵ *Genealogia* II. XXIV. 1.

¹⁶ Cf. Ovidius, *Heroides* XIV. es. 1sg: “Mittit Ipermestra de tot modo fratribus uni; / cetera nuptarum crimine turba iacet”.

Nel caso di Tantalo,¹⁷ prima di soffermarsi sulla conclusione didascalica di Boccaccio (relativa al vizio e al suo meritato castigo), vale la pena di concedersi una digressione a proposito della effettiva identità del personaggio mitologico; che da una parte illustra la minuziosità del Boccaccio, dall'altra mette a nudo la difficoltà e la contraddittorietà del compito di raccogliere tutto lo scibile dalla mitologia.

Nell'opera appare due volte il nome Tantalo. La prima volta nel libro V,¹⁸ in un capitolo di non più di poche righe, ma particolarmente interessante per il nostro discorso. Qui si tratta di un re che governò nel tempo mitologico la città di Corinto. È figlio di Giove, ma – come scrive anche il nostro autore indicando come fonte Leonzio¹⁹ – non il padre di Pelope, bensì un altro Tantalo, che fu “pius homo, atque deorum mensibus sepe accubuit”.²⁰ La persona in questione non può evidentemente essere il re di Sipilo, che a nessuno verrebbe in mente di considerare *pius homo*. Ma raggiungendo questo punto ci scontriamo con due problemi. Il primo: chi sia quell'uomo onesto, perché le mitologie parlano soltanto di due persone di nome Tantalo: quello che per il suo peccato empio e orribile soffre di fame e sete nel Tartaro, e il di lui nipote.

Il Tantalo, che invitò gli dèi dell'Olimpo a cena e per metterli alla prova portò in tavola il proprio figlio, essendo prole di Giove e padre di Pelope è stato descritto nel libro XII.²¹ Lui, come figlio del sommo dio, spesso fu invitato alla

¹⁷ *Genealogia* XII. I.

¹⁸ *Genealogia* V. XLV.

¹⁹ Sul rapporto di Leonzio Pilato con Boccaccio cf. tra l'altro V. Branca: *Giovanni Boccaccio profilo biografico*, Firenze: Sansoni Editore, 1997: 114; L. Battaglia Ricci: *Boccaccio*, Roma: Salerno Editrice, 2000: 253sg; A. Rollo: 'Leonzio lettore dell'Ecuba nella Firenze di Boccaccio', *Quaderni Petrarqueschi*, 12–13 (*Petrarca e il mondo greco*), 2002–2003: 7–23; D. Porciatti: 'Boccaccio e il romanzo greco', in: G. Frosini & S. Zamponi (eds.): *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni, Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 25 giugno 2014)*, Firenze University Press 2015: 135–137; per quanto riguarda la conoscenza modesta del greco di Boccaccio e il ruolo di Leonzio nella stesura della *Genealogia*: es. A. Pertusi: *Leonzio fra Petrarca e Boccaccio*, Venezia–Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964: 248, Id: 'Le etimologie greche nelle opere erudite del Boccaccio', *Studi sul Boccaccio* 1, 1963: 363–385), M. Corsi: 'Boccaccio lettore di Omero: le postille autografe all'Odissea', *Studi sul Boccaccio* 43, 2015: 5–27, A. Molnár: *Mítosz és egzegézis. Istennőábrázolás Giovanni Boccaccio De mulieribus claris és Genealogia deorum gentilium című műveiben [Mito ed esegesi. Rappresentazione delle divinità femminili nella Genealogia deorum gentilium e nel De mulieribus claris di Giovanni Boccaccio]* (dissertazione di dottorato) Szegedi Tudományegyetem, 2021: 49sg, 76sg.

²⁰ *Genealogia* V. XLV. 1.

²¹ Il libro XII raccoglie i discendenti di Giove. Quanto alla struttura dell'opera: ogni libro descrive un albero genealogico, partendo da un dio alla radice dell'albero. Nei capitoli dei singoli libri

tavola degli dèi d'Olimpo, ma Boccaccio non fa menzione di ciò. E questo è il secondo problema. Nel caso del Tantalo sconosciuto – come abbiamo visto sopra – si scrive che il *pius homo* spesso fu ospite alla tavola dei superi. Di lui non sappiamo quasi nient'altro. A dire la verità nel suo caso assolutamente non è un fatto importante ai fini dell'identificazione, che sia stato ospite degli dèi o no. Nel caso del padre di Pélope invece, sarebbe un elemento fondamentale, poiché questo secondo Tantalo commette il delitto più grave proprio durante un banchetto offerto agli dèi ricambiando l'ospitalità ricevuta in Olimpo.²² Non è lo scopo di questo articolo fare ordine nella moltiplicazione di personaggi omonimi. Il caso dei due Tantali si presta però particolarmente bene a esemplificare le difficoltà del vasto compito assunto da Boccaccio di allestire una sistematica enciclopedia mitologica e dell'intenzione di raccogliere tutto il possibile da ogni fonte a lui nota.

Ritornando al Tantalo di cui ci stiamo specificamente occupando: l'interpretazione moraleggiante Boccaccio la prende da Fulgenzio,²³ secondo cui Tantalo incarna l'uomo avaro, che preferisce morire di fame e sete piuttosto che toccare i suoi beni.²⁴

Boccaccio elenca i rami dell'albero genealogico seguendo la linea diretta della discendenza. (Per maggiori dettagli cf. S. Nobili: 'La 'Genealogia' dalla Romagna al Parnaso. Sugli alberi genealogici del manoscritto autografo', in: G. Albanese & P. Pontari (eds.): *Boccaccio e la Romagna*, Ravenna: Longo, 2015: 149–172.

²² La figura dell'uomo pio e onesto, re corinzio di Boccaccio è più difficilmente comprensibile, se teniamo presente che – come abbiamo già detto – esiste un altro Tantalo, il nipote del padre crudele; di lui, invece, Boccaccio non fa menzione.

Il caso dei Tantali non è l'unico esempio di mescolanza dei caratteri nelle figure mitologiche moltiplicate. L'enciclopedia gigantesca necessariamente contiene altre simili 'confusioni'. (Ad esempio due Sol, teoricamente distinti, che dispongono ugualmente di una discendente di nome Phetusa, oppure i singoli Mercuri tra cui gli attributi del messaggero degli dèi vengono distribuiti).

²³ Solo un fatto meno evidente nella sua personalità: già nel Medioevo fu identificato con il vescovo di Ruspe, (cf. *Der kleine Pauly*, op.cit.: vol 2. fasc. 628), ma le opinioni sul suo vescovado non sono univoche. Branca per esempio lo accetta così ("Fulgenzio, vescovo di Ruspe dal 507") mentre Ries indica che il nostro Fulgenzio non sia confondibile con il vescovo. ("Fulgenzio – da non confondere con il vescovo di Ruspe – ...") Sia come sia il ruolo nella Chiesa di Fulgenzio, la sua cristianità è quasi evidente, ciò che ci interessa qui. Cioè che si tratta di un autore con grandissima probabilità cristiano, e fonte che Boccaccio, nel caso di Tantalo accetta. (Per le frasi citate cf. V. Branca: 'L'Atteone del Boccaccio fra allegorico cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale,' *Studi sul Boccaccio* 24, 1996: 193–208, p. 199; J. Ries: *Il mito e il suo significato*, Milano: Jaca Book, 2005: 87).

²⁴ Cf. *Genealogia* XII. I. 4; fonte: Fulgenzio: *Liber de continentia Virgiliana* 159. (V. *Genealogia* XII. I. 4 (p. 1689 nota 6)).

Nel capitolo dedicato a Sisifo,²⁵ dopo una lunga introduzione in cui l'autore espone la problematica della genealogia dell'uomo forse più furbo e senza scrupoli (al punto da riuscire a ingannare anche gli dèi, e non una volta sola!), e dopo la narrazione della sua storia e dei suoi peccati, nella spiegazione Boccaccio cita Macrobio,²⁶ che vede nel lavoro perenne la vita vana di certi uomini, piena di tentativi faticosi e inutili per alcuni, parassitaria per gli altri. Alle parole di Macrobio non aggiunge nulla: probabilmente ne accetta e trova sufficiente la spiegazione morale.

Nella parte che si occupa di Issione,²⁷ dopo averne narrato la storia, Boccaccio offre una sua articolata interpretazione (in cui i personaggi simboleggiano elementi naturali), a cui ne segue una ulteriore, di tipo allegorico presa di nuovo da Macrobio, come già riguardo a Sisifo.²⁸ Seguendo Macrobio, nella ruota continuamente in moto si configura la volontà della fortuna. Sono legati a questa ruota coloro che affidano la vita interamente alla sorte. Solo per esemplificare la minuziosità di Boccaccio, poniamo attenzione alla frase che segue l'interpretazione di Macrobio: essa contiene una spiegazione storica, che deriva da Fulgenzio (più precisamente dalla misteriosa *Theogonia* di Dromocride, citata da Fulgenzio), da cui si apprende che Issione ottenne per primo il regno della Grecia, e il suo esercito, i cento armati nella favola mitologica furono trasformati (basandosi sull'etimologia da 'cento') nei Centauri.²⁹ Boccaccio in seguito aggiunge una precisazione, spiegando che Issione 'storicamente' non poté essere il primo re della Grecia. Secondo lui l'autore (se si riferisce a Fulgenzio o al misterioso Dromocride, non risulta chiaro dalle sue parole) forse voleva dire che dopo l'epoca dei re Issione era stato il primo tiranno dei greci.

²⁵ *Genealogia* XIII. LVI.

²⁶ Le sue opere fondamentali (*Commentarii in Somnium Scipionis, Saturnalia*) vengono considerate come ultime testimonianze della tradizione pagana, e sono importanti, il primo per essere collazione delle tradizioni virgiliane, e di frammenti di più opere smarrite, mentre il secondo come testimone della filosofia neoplatonica. (cf. T. Adamik: *Római irodalom a késő császárságkorban* [*Letteratura romana nell'età tardoimperiale*], Budapest: Seneca Kiadó, 1996: 230sg).

La fonte della spiegazione: Macrobio: *Somnium Scipionis* 1,10,15. (V. *Genealogia* XIII. LVI, 4 (p. 1701 nota 152)).

²⁷ *Genealogia* IX. XXVII.

²⁸ *Somnium Scipionis* 1,10,14. (V. *Genealogia* IX. XXVII. (p. 1675 nota 103)).

²⁹ Commento di Zaccaria: "Fulgenzio 2,14,96 (che cita Domocrides, *Theogonia*)". V. *Genealogia* IX. XXVII. (p. 1675 nota 104), poi ancora sull'etimologia dei centauri: *Genealogia* IX. XXVIII. 1. (p. 1675 nota 105).

Questo esempio, per quanto minore, è molto adatto a far vedere di nuovo la lenticolare diligenza di Boccaccio, e non solo quella: si può affermare che egli non accetta a occhi chiusi neanche una fonte, la cui ascendenza pagana, cioè autenticamente classica, non è accertata.

Come abbiamo visto, l'Autore non lascia sfuggire alcuna occasione per offrire un'interpretazione morale, per educare o far riflettere il suo lettore. Da questi esempi diventa pure chiaro che Boccaccio ha una vigile attenzione morale, e reagisce con una particolare sensibilità alle debolezze umane e alle loro conseguenze. Infatti non solo descrive la storia del protagonista, ma della pena meritata fornisce anche una spiegazione, prendendo le mosse dalla sua propria concezione o dal commento di un autore cristiano o tardo antico.

La sua sensibilità si estende analogamente anche agli eroi che sono stati puniti da uno degli dèi a causa della superbia.³⁰ La storia della trasformazione in lupo di Licaone, il re di Arcadia malvagio al di sopra di ogni immaginazione, che non rispettava né gli esseri umani né gli dèi, fornisce materiale straordinariamente adatto per una interpretazione allegorica.³¹ Prima di avanzare interpretazioni vale la pena di elencare le fonti usate e accettate da Boccaccio: il nostro autore qui annota che secondo Teodonzio la figura in causa è un Titano, il che spiegherebbe il suo comportamento nei confronti degli dèi. Allo stesso tempo osserva che altre fonti non lo annoverano tra i Titani. Con tutto ciò Boccaccio sembra accettare l'affermazione di Teodonzio,³² almeno sembra così

³⁰ Superbia, come *hybris*, cioè soprattutto superbia nei confronti degli dèi.

³¹ *Genealogia* IV. LXVI.

³² Uno degli autori più citati dal Boccaccio nella *Genealogia*. Per la sua personalità, secondo Silvia Fiaschi 'misteriosa' (T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli & S. Zamponi (eds.): *Boccaccio autore e copista, Catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013–11 gennaio 2014*, Firenze: Mandragora, 2013: 171 e 282) da ogni punto di vista cf. M. P. Funaioli: 'Teodonzio: Storia e filologia di un personaggio', *Intersezioni*, 2, 2011: 207–218 e M. Pastore Stocchi: 'Teodonzio, Pronapide e Boccaccio', *Quaderni Petrarqueschi 12–13 (Petarca e il mondo greco)*, 2002–03: 187–212 in: M. Feo & V. Fera & P. Megna & A. Rollo (eds.): *Petrarca e il mondo greco*, Firenze: Le Lettere, 2007: 187–212, poi A. Molnár: *Mitosz és egzegézis...*, *op.cit.*: 50.

Altra ipotesi, che Boccaccio usasse un anonimo Commentario di Ovidio sotto del nome di Teodonzio, come autore fittizio. Su di lui, come la fonte più utilizzata e anche fino ad oggi meno conosciuta ("bis heute wietgehend unbekanntes Quelle mit dem Namen Theodontius") e del tema delle fonti della *Genealogia* cf. P. R. Schwertsik: *Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der Genealogia Deorum Gentilium in Neapel*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014: 56, Teodonzio come fonte: 237sgg.

dal titolo e dalla collocazione del capitolo nel libro: “De Lycaone XIII^o Tytanis filio, qui genuit Calystonem”.

Riprendendo il filo del capitolo: Boccaccio assume il racconto (come dice lui stesso, la *fabula*) da Ovidio, e lo espone partendo dalla riunione degli dèi fino alla metamorfosi di Licaone.³³ Poi presenta anche la versione di Leonzio, una variante della storia privata degli elementi mitici, dove i protagonisti divini sono sostituiti da uomini, secondo un processo di riduzione evemeristica. Gli Arcadi fanno guerra con gli abitanti di Epiro, e dopo una tregua, come segno della pace inviano a Licaone un ostaggio. Dopo la scadenza prestabilita si recano dal re per riscattare l’ostaggio e il re offre loro a pranzo la carne di questa persona. Licaone viene mandato in esilio per il suo delitto e fugge nel bosco dove vive rubando.

Poi Boccaccio riprende la parola in prima persona considerando l’elemento essenziale e paradossalmente reale della storia (la trasformazione in lupo), ma rigorosamente in senso allegorico. Vuol dire che quando nell’uomo prevale la volontà di possedere (in certi casi, come in questo, al punto di rubare), egli si trasforma in lupo e smette di agire da uomo: rimane lupo sotto sembianze umane, finché la brama lo tiene prigioniero. L’immagine del lupo viene probabilmente dall’*Inferno* di Dante.³⁴ Dal nostro punto di vista tale evidenza sottolinea la devozione da parte di Boccaccio verso Dante, di cui era guida il pagano Virgilio. Per questo potremmo supporre che il poeta mantovano rivestisse particolare autorità, come fonte, agli occhi di Boccaccio. Ma, come si vede negli altri capitoli della *Genealogia*,³⁵ le cose non stanno esattamente così: Virgilio è per Boccaccio una fonte antica tra le altre, ma non più autorevole o affidabile.

³³ La storia: Ovidio: *Metam.* I. 163sgg.

³⁴ “...quam cito ad avaritiam et rapinam mentem apponimus, humanitate exuti, lupum e vestigio induamus atque tam diu perseveramus in lupum, quam diu talis appetitus perseverat in nobis, humana tantum reservata effigie.” (*Genealogia* IV. LXVI. 6). La lupa in Dante “ha natura sì malvagia e ria, / che mai non empie la bramosa voglia, / e dopo ’l pasto ha più fame che pria”. (Cf. *Inferno*, I. 97sgg).

³⁵ Le storie dedicate agli eroi romani, cioè i protagonisti dell’*Eneide*, o dei fondatori della Città, rispecchiano ancora meglio travaglio interiore dell’autore: Boccaccio molte volte contraddice Virgilio, accettando le opinioni degli autori sopraccitati. Su questo comportamento del nostro autore più dettagliatamente rimando ad alcuni miei saggi: quanto ai protagonisti della *Eneide* e fondatori di Città: Zs. Babics: ‘Gli eroi mitologici dei Romani nella *Genealogia deorum* ovvero l’umanesimo particolare di Giovanni Boccaccio’, *Verbum Analecta Neolatina* 7/1, 2005: 303–324; quanto alle figure di Enea e Romolo: Id: ‘Rappresentazione insolita dei grandi fondatori della città di Roma nella *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio’, *Verbum Analecta Neolatina* 12/2, 2010: 421–435; quanto alla storia di Didone nello specchio delle tre opere latine del Certaldese: Id: ‘La figura di Didone nelle opere latine del Boccaccio’, *Acta Antiqua (Acta Ant. Hung.)* 50, 2010: 431–458.

A questo punto, prima di procedere, vale la pena considerare per un attimo il modo con cui Boccaccio cita i singoli autori. Quando nel caso di Licaone per primo cita Ovidio come fonte, usa la parola *fabula* riferendosi alla storia presa dalla *Metamorfosi*.³⁶ Alla spiegazione di Leonzio non aggiunge né osservazione né definizione, dal che si potrebbe evincere la sua posizione nei confronti dell'opinione dell'autore citato; ne trae solo una conclusione col fine didascalico.

Fornisce un altro esempio la storia di Semele, vittima della gelosia di Giunone.³⁷ La fonte del racconto è fornita di nuovo da Ovidio,³⁸ è a lui che Boccaccio si riferisce sia per la discendenza della principessa sia per la trama della storia, riconoscendo in qualche modo l'autorevolezza della fonte: “ut satis per Ovidium patet in maiori volumine”.³⁹ Non attribuisce alla storia una spiegazione morale,

³⁶ “Ex eo [Licaone] autem talem refert Ovidius fabulam” (*Genealogia* IV. LXVI. 2).

³⁷ *Genealogia* II. LXIV. Altri esempi sono ad esempio Io, trasformata in vacca e poi cacciata attraverso Europa e Asia fino in Egitto da un moscone; la madre di Ercole, Alcmèna, il cui figlio semidio è perseguitato fino alla morte da Giunone; la madre di Apollo e Diana, Latona, che in seguito all'ira di Giunone fu ridotta a dare alla luce i figli sull'isola deserta di Delo.

³⁸ *Metam.* III. 253–315.

³⁹ *Genealogia* II. LXIV. 1.

Con questo Boccaccio sopprime l'eventuale critica sottintesa nella parola *fabula* sopramenzionata. Ho scritto ‘eventuale critica’, perché il termine che definisce le storie di Ovidio (Licaone e Semele) cioè *fabula* o *figmentum* non deve essere inteso esclusivamente in accezione negativa. Come abbiamo citato all'inizio del saggio, secondo il nostro autore la favola è un mezzo dei poeti per nascondere la verità. Poi nella distinzione delle favole (cf. *Genealogia* XIV. IX.) Boccaccio sottolinea più volte che le favole sono più utili che dannose, e prende paragoni anche dalla Sacra Scrittura legittimando così i poeti ‘favolosi’. Che le storie mitologiche siano definite come *fabula* o *figmentum*, non è una cosa da rimproverare all'Autore. Semmai appare un po' strano che egli usi questi termini solo nel loro caso (nel saggio presente appena alle due favole di Ovidio), evitandole per le versioni degli autori più tardi. Teoricamente sarebbe inutile ripetere che le storie mitologiche hanno elementi non reali. Così in modo preterintenzionale può rafforzarsi nel lettore l'impressione che secondo Boccaccio le fonti antiche hanno meno autorità rispetto a quelle più tarde. Nello stesso tempo dobbiamo tener presente che con i paragoni della Sacra Scrittura – che l'Autore usa non solo nel caso delle favole con valore di parabole, ma anche nel caso di quelle che “coprivano con finzioni le cose divine e umane” (a cui probabilmente appartengono le storie ovidiane), prende energicamente la difesa dei poeti antichi e del loro mestiere. È un nuovo efficace esempio dell'oscillazione del Certaldese tra due mondi. A questo proposito e in particolare sull'uso di Macrobio cf. ancora P. Dronke: *Fabula. Explorations into the uses of Myth in mediaval Platonism*, Leiden und Köln: E. J. Brill, 1974: 15–32. Quanto al cambiamento dell'immagine della favola antica tra Medioevo e Rinascimento si veda specificamente E. Garin: ‘Le favole antiche’, in E. Garin: *Medioevo e Rinascimento*, Roma–Bari: Laterza, 1973: 63–84, particolarmente 69sgg, ed ancora le parole dello stesso Boccaccio nella difesa della poesia e dei poeti antichi *Genealogia* XIV. XVIII.

solo un'osservazione allegorica (interpretazione fisica) che ne valuta il contenuto realistico. La mancanza della spiegazione morale può stupire, siccome si può facilmente rimproverare a Semele la sua credulità da un lato e la sua arditezza dall'altro. Ci vuole infatti un coraggio assai grande per dubitare della parola di un dio, soprattutto considerando il fatto che non poteva esserci un mortale che osasse abusare del nome di un abitante dell'Olimpo.⁴⁰ Ciò vuol dire che in Semele primariamente non poteva sorgere nemmeno il dubbio che il suo amante non fosse chi diceva di essere. Naturalmente a far sorgere il dubbio ebbe un ruolo notevole anche l'astuzia di Giunone, e in questo caso Semele in fin dei conti risulta innocente e la responsabilità della sua morte ricade su Giunone. Tale conclusione non viene tratta da Boccaccio. Difficile dire il perché di tale reticenza: non essendo peraltro un caso isolato di mancanza della spiegazione morale, dove invece la aspetteremmo secondo logica, si può forse cautamente ipotizzare che ripugni a Boccaccio sottolineare la malignità e malvagità di chi è pur sempre una rappresentante della divinità. (Un atteggiamento simile potremo ancora osservare negli altri abitanti dell'Olimpo, ad esempio nel caso di Atteone, che muore innocente, o similmente nel caso di Penteo, che si oppose al culto di Bacco in Tebe, e per questo finì lacerato dalle mani della sua stessa madre.) La decisione di Boccaccio di non accompagnare tali episodi con spiegazioni può essere motivata da un certo rispetto degli esseri soprannaturali compresi i malvagi; ma risulterebbe allora poco comprensibile che nella interpretazione allegorica aggiunta alla storia di Semele Boccaccio ripeta ancora che si tratti di un *figmentum*, cioè poesia, immagine poetica. Il contenuto realistico è offerto secondo lui dall'interpretazione fisica, dalla donna incinta colpita dal fulmine: il fuoco (Giove) non si mescola all'aria (Giunone) se non in forma di fulmine che colpisce dal cielo.⁴¹

È sorprendente che valga lo stesso anche per la storia di Niobe, la regina di Tebe, la quale contrariamente a Semele si era macchiata di superbia.⁴² A ulterio-

⁴⁰ Un esempio in tal senso è fornito dalla storia di Rea Silvia gravida di due gemelli nonostante la sua funzione vestale. Quando Rea Silvia nominò come padre dei gemelli il dio Marte, nessuno dubitò della sua parola, e così Silvia fu salvata dalla punizione chiaramente da Marte, o più precisamente solo dal fatto, che nominò in Marte il padre dei gemelli.

⁴¹ "Figmenti huius ego veritatem puto hanc feminam pregnantem, ut ipsa sonat fabula, fulmine percussam; non enim ignis, id est Iuppiter, aeri, id est Iunoni, miscetur, nisi per fulmen ad inferiora descendens" (*Genealogia* II. LXIV. 3). L'interpretazione deriva probabilmente di nuovo da Macrobio, o almeno si trova una spiegazione assai simile nel *Commentarii* I, 17-15. (Cf. P. Dronke, *Fabula*, *op.cit.*: 29.)

⁴² *Genealogia* XII. II.

re conferma della propria scrupolosità, accanto alla versione secondo cui Niobe aveva 14 figli, Boccaccio ricorda che secondo Omero Niobe ne aveva dodici.⁴³ L'insegnamento morale invece manca (sorprendentemente, essendovi molto materiale da attingere dalla storia della regina superba che trattò con spregio gli dèi), vi sono solo alcune note di commento al testo a proposito di Sipilo (luogo di nascita di Niobe). Secondo la mitologia il vento avrebbe riportato qui la regina trasformata in roccia, che secondo la tradizione lagrimava. A questo punto Boccaccio fa riferimento a Cicerone e a Teodonzio: il primo dice che non escono lacrime dalla roccia, e il secondo spiega il fenomeno con cause naturali. Nient'altro viene però aggiunto da Boccaccio a tale racconto. Certamente non perché Boccaccio non sentisse la gravità del peccato: alla regina conferisce l'attributo *superba*.⁴⁴ È molto più probabile che il peccato di Niobe venga considerato un delitto inaudito che non ha bisogno di nessun commento – il lettore sarà in grado di ricavare una lezione morale dal racconto stesso.⁴⁵

Finora abbiamo potuto quindi vedere che Boccaccio è fortemente impressionato dagli errori e dalle manchevolezze umani, e per loro tramite cerca di istruire i suoi lettori entro i limiti del possibile. La forma di tale istruzione consiste in generale in una chiara spiegazione morale, riferita al comportamento umano

⁴³ Cf. *Iliade* XXIV. 602.

⁴⁴ Per riferimenti (all'opinione di Cicerone, di Teodonzio e l'attributo *superba* della regina di Tebe) cf. *Genealogia* XII. II. 3.

⁴⁵ L'opinione esposta da Cicerone nelle *Tusculanae Disputationes* (cap. III) suggeriva che la lagrimazione della roccia fosse una pura invenzione. Cicerone in questo luogo illustra il dolore muto, portando esempi di dolore vero e profondo che sono sempre muti. A questo punto troviamo la riga citata da Boccaccio non del tutto alla lettera: "Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium" (*Tusc.* III. XXVI. 63). Cicerone, per ribadire il proprio parere, fa menzione di Bellerofonte, principe di Corinto che per le sue origini stava sotto la protezione degli dèi, e cita a proposito di lui Omero: "Qui miser in campis maerens errabat Aleis / Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans".

È probabile che Boccaccio abbia letto il capitolo citato delle *Disputationes*, siccome non cita letteralmente Cicerone, ma fa cambiamenti formali e grammaticali perfetti per poter inserire il brano nel suo testo ("Eam autem in lapidem versam Tullius [...] fictum arbitratur, propter eius eternum in luctu silentium" *Genealogia* XII. II. 3) Se è così, sicuramente non ha sorvolato sulla citazione da Omero che precede direttamente questa frase. Per questo risulta sorprendente il fatto che a proposito di Bellerofonte parli delle sue avventure, adducendovi commenti allegorici, ma non faccia alcuna menzione del suo delitto. È praticamente impossibile supporre – viste anche le sue fonti (es. Ovidio) – che non abbia conosciuto la tragica fine della storia del giovane favorito dagli dèi. Oppure, pensando alla citazione di sopra da Cicerone, doveva almeno porsi la domanda del perché di questo solitario errore del *miser* Bellerofonte (cf. Storia di Bellerofonte: *Genealogia* XIII. LVIII).

(ad esempio il caso di Issione, Sisifo o Licaone). Se Boccaccio non trova una spiegazione morale, ne dà un'altra allegorica.

Da quanto sopra esposto appare del tutto incomprensibile che Boccaccio lasci senza commento una storia dove, in maniera eccezionale, l'errore non è dalla parte dell'uomo bensì dalla parte di una dea. Il racconto della storia del famoso cacciatore Atteone inizia come di consueto,⁴⁶ trattando del nome e delle diverse origini che è possibile ricostruire. A questo punto entra in gioco la discussione delle fonti e si accenna al fatto che Atteone fu chiamato secondo molti anche Ianteo.

La storia, brevemente raccontata, è stupefacente e del tutto incomprensibile. La dea che aveva colpito con frecce i 14 figli di Niobe perché quest'ultima aveva offeso sua madre, la dea che aveva voluto richiamare in vita Orione che nel primo impeto della sua ira aveva ucciso, doveva preferire anche per la sua attività il cacciatore che le offriva sicuramente il dovuto sacrificio dopo la caccia. Come poteva Diana agire in maniera così crudele contro Atteone, il quale non aveva altra colpa, se non di averla sorpresa involontariamente in una grotta mentre si bagnava in compagnia delle sue ninfe?

Boccaccio lascia la storia senza commento: atteggiamento (almeno nel caso delle storie che trattano i vizi e i viziosi) inusuale da parte sua. In base ai precedenti ci si aspetterebbe una spiegazione, dal momento che anche in casi molto meno complicati non aveva tralasciato qualche commento allegorico. Forse perché anche gli autori antichi non avevano aggiunto una spiegazione al caso? Ciò varrebbe anche per altri eventi sopraelencati, dove Boccaccio al contrario non si faceva scrupolo di presentare un'interpretazione tutta sua al lettore. Si potrebbe considerare un'altra possibilità: che non abbia affatto avvertito il problema. Questo sarebbe praticamente inconcepibile: prima per via della sua sensibilità morale, che abbiamo già visto ripetutamente, e poi per un'altra ragione anche più semplice. Se egli avesse letto la versione di Ovidio (e sappiamo che lo aveva letto, poiché lo cita parlando del nome Ianteo),⁴⁷ non poteva non accorgersi dell'osservazione del poeta che si trova qualche verso più in là: "at bene si quaeras, fortunae crimen in illo, / non scelus invenies: quod enim scelus error habebat".⁴⁸ Se è probabile quindi che Boccaccio abbia letto la storia in Ovidio, è difficile supporre che abbia saltato questi due versi.⁴⁹

⁴⁶ *Genealogia* V. XIV.

⁴⁷ *Metam.* III. 147.

⁴⁸ *Metam.* III. 141 sg.

⁴⁹ Vale la pena ricordare la citazione ciceroniana trattata a proposito della storia di Niobe, dove –

Inoltre afferma lui stesso che Atteone era privo di ogni intenzione colpevole, quando dice: “et ad eum [cioè nel vallo] forte potaturus accederet”.⁵⁰ Quindi, anche senza considerare i due versi di Ovidio, risulta chiaro che Boccaccio era cosciente dell’innocenza di Atteone.

Sussiste certamente la possibilità che Boccaccio non intendesse affermare la colpevolezza di Diana. Un esempio simile l’abbiamo già visto nel caso di Semele, dove – sebbene in modo indiretto e non così palesemente – la morte della principessa gravava sulla coscienza di Giunone. Questo comportamento dell’autore potrebbe significare un rispetto istintivo nei confronti di ogni ente soprannaturale, ancorché privo di esistenza reale ai suoi occhi di cristiano. Abbiamo incontrato più volte sopra questa attitudine oltremodo rispettosa verso gli dèi; tuttavia, se le storie non sono che *figmentum, fabula*,⁵¹ anche questa lettura viene posta in dubbio. E a questo punto si può porre la domanda: se Boccaccio tratta le storie del mondo mitologico come non reali, perché mai deve trattare con così vistosa delicatezza gli dèi non reali di quello stesso mondo? Forse perché rispetta comunque le figure soprannaturali della cultura di un mondo antico? O forse per insegnare ai lettori a rispettare le cose supreme, soprannaturali in generale, anche se esse, secondo la sua concezione personale, non sono mai esistite? Non sapremo mai il motivo. Ma ci dà da pensare la tensione che, a nostro avviso, si coglie tra il tema dell’opera e il mondo interno del nostro autore.

Tornando alla storia di Atteone: in questo caso aspettiamo inutilmente anche le spiegazioni allegoriche prese da altri autori. Fa riferimento a Fulgenzio, ma scrive soltanto che secondo lui⁵² Atteone, con l’avanzare degli anni, riconosciuti i pericoli del suo mestiere, cessò di praticare la caccia, ma non volle abbandonare i suoi cani, e per nutrirli, perse quasi tutti suoi beni. Per questo si dice, che i suoi stessi cani lo avrebbero sbranato. Non troviamo ulteriori commenti, e l’ultima frase chiude il racconto in maniera insolitamente brusca. Il lettore può avere quasi la sensazione che si volesse tagliare corto sulle eventuali domande che avrebbero potuto sorgere.⁵³

Possiamo dire cose analoghe anche sulla storia di Penteo, il principe di Tebe.

in riferimento a Bellerofonte – si incontrava un problema simile: Boccaccio prendeva dalla fonte utilizzata certe cose ma ne tralasciava altre.

⁵⁰ *Genealogia* V. XIV. 2.

⁵¹ Cf. note 36, 39, e 41.

⁵² In verità secondo Anassimene, citato da Fulgenzio. (v. *Genealogia* V. XIV. p. 1650 nota 59).

⁵³ L’ultima frase del capitolo che chiude il commento di Fulgenzio, suona: “Hec Fulgentius”.

A lui Boccaccio non dedica un capitolo a sé, vi fa menzione solo nel capitolo che tratta di sua madre, Agave.⁵⁴

Le due storie – quella di Atteone e quella di Penteo – si assomigliano in maniera inquietante. Atteone che viola casualmente l'intimità della dea, e a Penteo – il quale senza dubbio, anche secondo Boccaccio, era colpevole nel rigettare il culto di Dioniso⁵⁵ – forse non si può rimproverare il fatto che volesse vietare i baccanali, dove le baccanti in delirio dilaniavano bambini, e considerasse indegno vedere la propria madre seminuda in preda al delirio. Anche la loro punizione meritata o immeritata era simile: entrambi sono stati sbranati, Atteone dai suoi stessi cani che lo amavano e che amava anche lui, Penteo dalla madre stessa.

Per quanto riguarda il comportamento di Penteo, probabilmente anche Boccaccio ne percepiva l'ambiguità (se cioè era un giovane che disprezzava gli dèi ovvero un principe che difendeva la propria città). Proprio questo suggerisce l'osservazione secondo cui Penteo era un giovane *elati animi*,⁵⁶ siccome il termine può significare sia uomo di anima elevata sia superbo. Secondo la tragedia di Euripide era un giovane superbo e invaghito dal proprio potere. Indiscutibile è invece che il re volesse ostacolare il culto orgiastico che turbava l'ordine della città, peraltro contro il monito dei vecchi di Tebe e ribellandosi ad un dio. Per questo il suo comportamento non rivelerebbe al di sopra di ogni dubbio un principe sobrio e saggio.⁵⁷

Boccaccio non prende una posizione propria nemmeno in questo caso, e similmente a quanto fatto con la storia di Atteone non cerca nemmeno interpretazioni allegoriche presso altri autori. Descrive il giudizio di Leonzio a proposito della storia, il quale dice che Penteo era in verità un giovane sobrio e per questo sua madre e i compagni che erano in preda al delirio lo uccisero, siccome li biasimava spesso per via della loro ubriachezza.⁵⁸ Oltre a raccontare questa variante, Boccaccio non aggiunge altri commenti alla storia. Eppure in

⁵⁴ *Genealogia* II. LXV.

⁵⁵ "Qui [cioè Penteo] cum sacra Bachi sperneret [...] occisus est" (*Genealogia* II. LXV. 2).

⁵⁶ "Agaves [...] peperit filium, quem vocavere Pentheum, elati animi iuvenem" (*Genealogia* II. LXV. 1).

⁵⁷ La versione del mito riportata da Ovidio aggiunge un'altra componente (*Metam.* III. 513sgg). Penteo anche in Ovidio è un giovane che disprezza tutti, ma la sua colpa sta più nel fatto che ha riso e preso in giro il vate per la sua cecità.

⁵⁸ Se Boccaccio era incline ad accettare piuttosto questa variante, la qualifica *elati animi* acquista un significato univoco. Non possiamo comunque dire niente di sicuro su questo, solo che il nostro autore probabilmente era propenso ad accettare il parere di Leonzio.

questo caso avrebbe molte cose da dire: potrebbe condannare Penteo per la sua superbia oppure lodarlo per la sua sobrietà. Non lo fa nemmeno in questo luogo, forse per una specie di rispetto deferente nei confronti del dio. Ma prima di trarre una conclusione frettolosa, non possiamo dimenticare le righe citate all'inizio del nostro articolo, che hanno una pallida sfumatura di ironia: “ut videas quanti pendam hos tuos fabulosos deos”.

Se ci avventuriamo a trarre delle conclusioni più ardite dalle storie sopra esaminate, possiamo arrivare all'esito che Boccaccio, pur citando una quantità sicuramente notevole di autori antichi, preferisce comunque gli scrittori tardo-antichi a quelli dell'età dell'oro. Sarebbe logico se potessimo dire che Boccaccio, secondo le esigenze di quella che si potrebbe quasi considerare una summa morale *per fabula*, si appoggiava più volentieri ad autori cristiani che a quelli pagani pur famosissimi e prestigiosi dell'età aurea.

Se però passiamo in rassegna gli autori citati nel commento delle singole storie, vediamo che tale ipotesi non risulta corretta. Macrobio, l'aristocratico neoplatonico del V secolo probabilmente una sola persona con il proconsole dell'Africa dell'anno 410, era pagano. L'africano Fulgenzio dal V secolo è stato uno scrittore di mitologie di vena moralizzante e allegorizzante. Il misterioso Teodonzio se davvero era lui, è stato un filosofo o mitografo campano collocato tra il secolo IX e XI. Tra gli autori degli esempi citati il solo Leonzio è sicuramente cristiano, allievo del monaco calabrese Barlaam. Questo criterio, almeno nelle storie analizzate, non sembra quindi influenzare Boccaccio nella scelta delle fonti ritenute autorevoli. Sta comunque di fatto che gli autori sopraccitati, seppure non cristiani, erano più vicini a Boccaccio almeno nel tempo, che non gli scrittori dell'epoca di Augusto. Che Boccaccio si sentisse più vicino ai primi, lo si vede in diversi esempi già citati, dal fatto che il racconto di Ovidio viene definito *fabula*, o dal fatto che nelle sue storie sopraccitate dopo un racconto minuzioso sulle tracce delle fonti antiche, alla fine Boccaccio prende la spiegazione quasi sempre dagli autori non dell'epoca d'oro, e nemmeno più in generale dall'antichità classica.⁵⁹

⁵⁹ Per portare un esempio concreto: nel racconto della storia di Atteone Boccaccio non prende apertamente posizione, ma la frase conclusiva (“Hec Fulgentius”) per la sua stessa posizione al termine del capitolo sembra attribuire a quell'opinione un'autorità superiore alle altre interpretazioni precedentemente citate. Anche il fatto che l'autore la lasci senza commento porta a concludere che Boccaccio ritiene più accettabile la variante di Fulgenzio che non il racconto di Ovidio.

Accanto a tutto questo dobbiamo tener presente l'esempio (la storia di Sisifo), in cui Boccaccio contraddice Fulgenzio, cioè che non accetta sempre acriticamente la versione degli autori nel

Se accettiamo che Boccaccio preferiva gli autori cristiani, o quelli che erano comunque più vicini al cristianesimo, cioè anche a lui nel tempo, ci troviamo di fronte al problema che si delinea dallo stesso argomento dell'opera. Come abbiamo visto nel Proemio del libro primo, secondo l'opinione del Boccaccio la mitologia, che viene elaborata e commentata da lui, è ridicola.⁶⁰ Nello stesso tempo la mitologia sta molto più vicino all'epoca e alla mentalità in cui scrivevano gli autori dell'età dell'oro, facendo questa componente parte integrante delle loro idee religiose. Quindi essi ne potevano dare un'immagine più autentica e potevano comprenderla meglio (essendo parte del loro mondo) rispetto agli autori cristiani o pagani del V secolo: dovremmo quindi considerarli sicuramente una fonte più attendibile. Da questo punto di vista potremmo trovare meno comprensibile o almeno incoerente il comportamento di Boccaccio, soprattutto se ripensiamo alla delicatezza con cui taceva gli eventuali errori degli abitanti dell'Olimpo nel raccontare le singole storie. Ma come abbiamo già detto alla fine della storia di Penteo, l'atteggiamento rispettoso del Boccaccio va inteso con cautela, tenendo presente che l'aggettivo *fabulosi* è introdotto in un contesto sfumatamente ironico a proposito degli dèi del filosofo pagano.⁶¹ Se non vediamo questa unica frase in contraddizione con la rilevata delicatezza, che abbiamo visto nelle storie di Atteone, di Semele, o di Penteo, possiamo concludere che Boccaccio tratta con rispetto istintivo ogni depositario del potere soprannaturale – ma allora a prima vista potremmo chiederci perché non tratti allo stesso modo gli altri elementi della mitologia, e perché non preferisce gli autori che vivono e ragionano ancora secondo la mitologia da lui studiata a quelli che, come lui, guardano a questo mondo come spettatori esterni. O forse si potrebbe pensare che le gesta degli dei, buone o cattive che siano, possono essere spiegate con l'evemerismo sul piano storico, mentre diventano imbarazzanti, quando

tempo più vicini a lui. Nell'opera troviamo anche altri esempi (non moltissimi), che non possiamo lasciare senza menzione sebbene non abbiano potuto prendere posto nel presente saggio: il caso sopraccitato non è unico. Boccaccio ad esempio nel capitolo di Mercurio terzo contraddice proprio il rispettato Leonzio: cosa rarissima da parte sua. (Cf. *Genealogia* III. XX. 2.)

⁶⁰ Cf. *Genealogia* I. Proh. I. 16; come già detto all'inizio, Boccaccio definisce *ridicola* la corteccia, cioè l'interpretazione letterale delle storie mitologiche: quindi, *stricto sensu*, la mitologia stessa.

⁶¹ Un'altra frase con contenuto simile si trova nel Proemio, in cui Boccaccio chiama 'stoltezza' e ridicola' la pretesa di discendere da sangue divino: cioè possiamo dire anche stoltezza e ridicola la natura degli stessi déi pagani. "Arbitraris forsan, facunde miles, seu rex tuus [...] hanc insaniam veterum, scilicet cupientium se haberi divino procreatos sanguine, angulum terre modicum occupasse et tanquam ridiculum quoddam, ut erat, parvo perseverasse temporis tractu et veluti etiam recentissimum opus facile colligi posse?" (*Genealogia* I. Proh. I. 4).

malvagie, su quello morale, implicando l'esistenza del male anche nella sfera divina.

Una risposta la può dare la tensione tra due mondi che esistevano nello stesso tempo nel nostro autore.⁶² Boccaccio (come abbiamo potuto accertare nelle storie) con la sua minuziosità, con la conoscenza delle fonti antiche, della lingua latina e anche (in modo modesto) greca, con il rispetto istintivo nei confronti dei poeti e della poesia come mestiere, fu un precursore e non comune dell'Umanesimo. Un uomo con marcati caratteri cristiani, che nella *Genealogia* pare diverso dall'autore del *Decameron*, che termina la sua opera gigantesca con la frase indirizzata a Dio ("Non nobis, Domine, sed nomini tuo da gloriam"). Un uomo che non riesce a trovare l'intimo equilibrio tra il tema pagano che tratta con serietà e con evidente compiacimento, e la propria ritrovata ortodossia cristiana.

La novità della *Genealogia* consiste non nell'essere una enciclopedia mitologica, in quanto non è certo la prima di tale genere, ma nell'uso che vuole essere sistematico e per così dire scientifico di tutte le fonti disponibili.⁶³ Boccaccio in molte cose rimane ancora figlio della propria epoca, ma già in non poche attitudini supera i caratteri di un uomo puramente medievale, e contribuisce a preparare il terreno per i futuri umanisti.

⁶² Per questa tensione, e nello stesso tempo per il ruolo di Boccaccio come precursore dell'umanesimo non solo nella *Genealogia*, ma anche in altre due opere latine v. A. Molnár: *Mítosz és egzegézis...*, *op.cit.*: 7-8, 10, 13.

⁶³ Sottolineano ancora la 'tensione' del nostro Autore i due libri 'apologetici' alla fine della *Genealogia*, in cui l'autore difende da un lato i poeti e la stessa poesia, dall'altro sé stesso. (Liber XIV: "In quo auctor, obiurgationibus respondens, in hostes poetici nominis invehit."; e liber XV: "In quo autor purgat se ipsum ab obiectis in se.") Questi due libri sono fondamentali perché sono diventati il punto di partenza dei discepoli e successori del Boccaccio nella discussione della poesia e dei poeti. Per la loro complessità e densità teorica essi hanno ricevuto molta più attenzione da parte degli studiosi moderni rispetto ai precedenti tredici libri. Quanto alla novità e importanza della *Genealogia* come un certo specchio di incontro di due mondi, e al suo carattere protoumanista potremmo citare senz'altro non pochi studiosi. Tra le opere cito solo le parole di Silvia Fiaschi dal catalogo del 2013: "Nella *Genealogia* si realizza [...] l'intersezione fra Boccaccio medievale e Boccaccio umanista; l'attitudine enciclopedica alla raccolta di informazioni è guidata da un metodo critico di selezione, revisione e raffronto, che ne fa un laboratorio di approfondimento su personaggi presenti, con diverse finalità, anche in altri suoi testi: basta confrontare, ad esempio, i profili di Didone, Circe, Niobe, Priamo, Agamennone che compaiono qui, nel *De mulieribus* e nel *De casibus*. E applicando tale metodo all'indagine sul mito, Boccaccio suggerisce in qualche modo quel connubio tra filologia e poesia che oltre un secolo dopo troverà il suo pieno compimento nel Poliziano" (T. De Robertis et al.: *Boccaccio autore...*, *op.cit.*: 174).

Un particolare e sentito ringraziamento a Zsuzsanna Acél e Armando Nuzzo, correlatori della mia tesi di dottorato, da cui il presente saggio trae origine, ai professori Patrizia Grimaldi Pizzorno, Lucia Battaglia Ricci e Carlo Delcorno per le preziose osservazioni, e gli utili consigli e correzioni avanzati in varie fasi dell'elaborazione del testo, e ai professori György Domokos ed Edoardo Villata per i loro generosi aiuti.

Elenco dei riferimenti

- Adamik, T. (1996): *Római irodalom a késő császárkorban* [Letteratura romana nell'età tardoimperiale]. Budapest: Seneca Kiadó.
- Babics, Zs. (2005): Gli eroi mitologici dei Romani nella *Genealogia deorum* ovvero l'umanesimo particolare di Giovanni Boccaccio. *Verbum Analecta Neolatina* 7/1: 303–324. <https://doi.org/10.1556/verb.7.2005.1.18>
- Babics, Zs. (2010): Rappresentazione insolita dei grandi fondatori della città di Roma nella *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio. *Verbum Analecta Neolatina* 12/2: 421–435.
- Babics, Zs. (2010): La figura di Didone nelle opere latine del Boccaccio. *Acta Antiqua (Acta Ant. Hung.)* 50: 431–458. <https://doi.org/10.1556/AAnt.50.2010.4.6>
- Battaglia Ricci, L. (2000): *Boccaccio*. Roma: Salerno Editrice.
- Branca, V. (1996): L'Atteone del Boccaccio fra allegorico cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale. *Studi sul Boccaccio* 24: 193–208.
- Branca, V. (1997): *Giovanni Boccaccio profilo biografico*. Firenze: Sansoni Editore.
- Cursi, M. (2015): Boccaccio lettore di Omero: le postille autografe all'Odissea. *Studi sul Boccaccio* 43: 5–27.
- Curtius, E. R. (1948, 2022): *Letteratura europea e Medio Evo latino* [European Literature and the Middle Ages (1948)]. Macerata: Quodlibet.
- Dronke, P. (1974): *Fabula. Explorations into the uses of Myth in mediaval Platonism*. Leiden & Köln: E. J. Brill.
- Gabriele, M. (2014): Demogòrgone: il nome e l'immagine. In: A. Ferracin & M. Venier (eds.): *Giovanni Boccaccio. Tradizione, interpretazione e fortuna*. Udine: Forum. 45–73. <https://doi.org/10.4424/978-88-8420-849-1-04>
- Funaioli, M. P. (2011): Teodonzio: Storia e filologia di un personaggio. *Intersezioni* 2.

- Garin, E. (1973): Le favole antiche. In: E. Garin: *Medioevo e Rinascimento*. Roma–Bari: Laterza.
- Hortis, A. (1879): *Studi sulle opere latine del Boccaccio*. Trieste: Libreria Julius Dase Editrice.
- Landi, C. (1930): *Demogorgone. Con saggio di nuova edizione delle ‘Genealogie deorum gentilium’*. Palermo: Edizione Sandron.
- Molnár, A. (2021): *Mítosz és egzegézis. Istennőábrázolás Giovanni Boccaccio De mulieribus claris és Genealogia deorum gentilium című műveiben [Mito ed esegesi. Rappresentazione delle divinità femminili nella Genealogia deorum gentilium e nel De mulieribus claris di Giovanni Boccaccio]*. Dissertazione di dottorato. Szegedi Tudományegyetem.
- Nobili, S. (2015): La ‘Genealogia’ dalla Romagna al Parnaso. Sugli alberi genealogici del manoscritto autografo. In: G. Albanese & P. Pontari (eds.): *Boccaccio e la Romagna*. Ravenna: Longo.
- Pastore Stocchi, M. (2002, 2007): Teodonzio, Pronapide e Boccaccio. *Quaderni Petrarqueschi 12–13 (Petrarca e il mondo greco)*: 187–212.
- Pertusi, A. (1963): Le etimologie greche nelle opere erudite del Boccaccio. *Studi sul Boccaccio 1*: 363–385.
- Pertusi, A. (1964): *Leonzio fra Petrarca e Boccaccio*. Venezia–Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Porciatti, D. (2015): Boccaccio e il romanzo greco. In: Frosini, G. & S. Zamponi (eds.): *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni, Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 25 giugno 2014)*. Firenze: Firenze University Press.
- Ries, J. (2005): *Il mito e il suo significato*. Milano: Jaca Book.
- De Robertis, T., C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli & S. Zamponi (eds.) (2013): *Boccaccio autore e copista, Catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013–11 gennaio 2014*. Firenze: Mandragora.
- Rollo, A. (2002): Leonzio lettore dell’Ecuba nella Firenze di Boccaccio. *Quaderni Petrarqueschi 12–13 (Petrarca e il mondo greco)*: 7–23.
- Santagata, M. (2019): *Boccaccio. Fragilità di un genio*. Milano: Mondadori.
- Schwertsik, P. R. (2014): *Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der Genealogia Deorum Gentilium in Neapel*. Paderborn: Wilhelm Fink. <https://doi.org/10.30965/9783846756720>

Enciclopedie

Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1979.

Thesaurus linguae Latinae. Leipzig: B. S. B. B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1971.

Le masque objet et le masque du faux-semblant de Jean Lorrain

Maria Victoria Ferrety Montiel
Université de Cadix
victoria.ferrety@uca.es

Abstract

It was at the end of the century and thanks to the decadent movement that a new use was attributed to the mask. Indeed, it allows the enthronement of an expression of interiority where the spirit prevails over the body. Thus, it opens the way to a liberation from social constraints by materialising the human soul, since it is no longer a question of granting the human face a unique representation, but the search for the hermeneutic message that it seems to want to conceal. In Jean Lorrain's *Histoires de masques*, the narrator reveals the audacity and transgressions of those who wear masks. Our analysis will focus on the existence of two types of masks: the object mask and the pretense mask. We will question the opposing phenomena of resistance and disappearance, as the mask becomes the problematic and polysemous sign of a society that has lost its bearings.

Car tout masque ne se porte jamais longtemps¹.

1 Introduction

Ce qui distingue Jean Lorrain du reste des auteurs de la même époque, c'est la multitude d'interprétations qu'il donne au masque. Favorisé par le contexte de la fin de siècle² et son addiction aux drogues, en particulier l'éther, le masque

¹ Sénèque : « De la clémence » in *Œuvres complètes*, Paris, Chez Firmin Didot, [s. ns], 1877, livre I, p. 330.

² À la fin de siècle, le terme *masque* s'interprète de façons diverses : de l'objet en carton, en soie ou en plâtre, aux portraits littéraires, à l'ambiguïté représentative d'un personnage, entre autres.

se convertit pour Lorrain en une obsession³ qui débute dans les « Contes d'un buveur d'éther »⁴ en 1895 où les manifestations du masque sont liées à l'éthéromanie et aux nombreuses expériences vécues par le propre écrivain. Il s'ensuit en 1900 une œuvre qui développe des épisodes bouleversants et angoissants⁵ sur le masque intitulée *Histoires de Masques*. Une année plus tard, le masque réapparaît dans certains chapitres de son célèbre roman *Monsieur de Phocas*, puis il⁶ termine son cycle dans *Le crime des riches* publié en 1905 un peu avant sa mort.

Grâce au masque, Jean Lorrain met en place l'expression de l'intériorité⁷ où l'esprit l'emporte sur le corps car il permet la libération des contraintes sociales. Il matérialise l'âme humaine en n'accordant plus au faciès une unique représentation, mais la recherche du message herméneutique qu'il semble bien vouloir dissimuler. En quelque sorte, Lorrain considère le masque comme un artifice proche d'un certain type d'aliénation qui renvoie à la conception d'une image miroir qui se réfléchit sur elle-même, et se transforme en même temps qu'elle devient le lieu d'une représentation esthétique car le masque opère comme une empreinte temporelle du monde intérieur et extérieur qui se manifeste. Si la société de la fin du XIX^{ème} siècle développe un goût particulier pour le masque que l'on peut apprécier aussi bien en littérature qu'en peinture⁸, lorsqu'il apparaît il évoque souvent de complexes impressions antagoniques. Capable de transformer l'apparence d'une personne, la cacher ou dissimuler

³ À ce propos, Lorrain écrit dans le récit de *Trio de masques* : « Le masque m'a toujours impressionné, halluciné ; l'obsession qu'il exerce sur moi tourne même au malaise ». J. Lorrain : *Histoires de Masques*, Paris, Ollendorff, 1900, 94.

⁴ Les « Contes d'un buveur d'éther » font partie de la quatrième section des chroniques de *Sensations et Souvenirs* publié en 1895.

⁵ Gustave Coquiote explique que : « Les masques, oui, ils sont les passants de la nuit, les geindres et les grinches du noir ; ils épouvantent quand ils débusquent brusquement sur vous, [...] *Histoires de masques*, histoires donc logiquement d'effroi, de perversité et de macabre. ». J. Lorrain, *Histoires de Masques*, *op.cit.* : préface VI.

⁶ On retrouve également la présence du masque, dans le chapitre intitulé « Masques dans la tapisserie » du recueil de contes de *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse* (1902), mais aussi dans le roman *Le vice errant* (1902), les « Masques de Londres et d'ailleurs ».

⁷ Par rapport à un portrait que León Daudet a réalisé de lui, Jean Lorrain dit à Georges Normandy : « Mon masque est plus abject, mes tares physiques sont assurément plus marquées et plus expressives encore... Voyons, regardez-moi bien, sans complaisance amicale. Ne suis-je pas fait pour donner excuse à toutes les charges ? ». P. Jullian : *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris, Fayard, 1974 : 167.

⁸ On se réfère à la *Commedia dell'arte*, notamment à la figure de Pierrot.

des tares inconfessables, il peut donc comme l'indiquent Charles Grivel et Will McLendon, devenir un « instrument à la fois de mensonge de vérité, d'effroi et de perversité⁹ », car son enjeu s'en tient au paradoxe « [d'] instrument de déguisement et de tromperie dirigé contre l'adversaire, c'est-à-dire autrui, [et aussi de] moyen de fuite, d'évasion que l'individu emploie pour et contre soi-même¹⁰ ».

Il est évident que l'apparition du masque ne date pas d'hier¹¹, et que sa fonction s'est modifiée d'une époque à une autre, car en tant qu'allégorie de l'artificiel, il possède une valeur sacrée rattachée à une culture et à des croyances particulières. En ce sens, l'usage du « masque » va expérimenter des transformations tout au long du XIX^{ème} siècle car on ne le désigne plus uniquement comme un objet utilisé pour couvrir le visage lors du carnaval, dissimuler une sexualité hors nature, mais aussi comme le possible germe d'une pathologie sexuelle cachée de la fin de siècle :

Le masque est costume mais aussi absence d'identité, d'état-civil, plus encore que volonté de feindre. Les individus deviennent la maladie pour mieux achever leurs victimes. [...] chez Lorrain, la petite vérole est celle qui s'est dissimulée, la maladie invisible qui circulait dans la foule sous l'apparence d'un pénitent¹².

Outre le fait que le masque renvoie à l'idée du contraste, en tant qu'objet de la fin de siècle car son rôle joue sur l'apparence et l'ambiguïté d'un défilé de personnes déguisées pour le divertissement ; il signale aussi le malaise de la modernité par l'apparition de symptômes et *pathos* ainsi que d'autres manies toxiques regroupées dans la toxicomanie¹³. En effet, l'opium, l'éther et la

⁹ C. Grivel : « Lorrain, l'air du faux » in *Jean Lorrain : vices en écritures* dans *Revue des Sciences Humaines*, n°230/avril – juin 1993 : 81.

¹⁰ W. McLendon : « La signification du masque chez Jean Lorrain » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. VII, n° 1 et 2 (automne-hiver 1978-1979) : 108.

¹¹ En effet, « il s'agit d'un des premiers signes de civilisation, scellant la naissance d'une culture ». F. Paraboschi. *Troubles visionnaires, regards impitoyables. Masques et masquages chez Jean Lorrain*, Milan, Mimesis, 2015 : 29.

¹² J. de Palacio & É. Walbecq : *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009 : 38.

¹³ Dans les « Contes d'un buveur d'éther », Jean Lorrain consigne l'essentiel de son expérience toxicomane.

morphine¹⁴ semblent s'imposer inéluctablement comme un agrément efficace pour un grand nombre d'artistes et femmes du beau monde. L'idée du masque qui réunit ainsi les « poisons de l'esprit »¹⁵ leur sert à échapper à leur dégoût profond, à leur grisaille quotidienne, et à l'hypocrisie sociale instituée. Il renvoie autrement au caractère instable et incertain d'une époque où le reflet qui persiste n'est autre qu'une image précaire entre l'être et le paraître, entre le rêve et le cauchemar, entre la fascination et l'épouvante du non-dit fantasmagorique qui encadre le contexte médical :

Dernièrement, quelqu'un faisait remarquer devant moi que nos artistes maintenant si rangés et si sérieux, lorsqu'ils observent la société moderne, n'y voient plus que des fous, des exaltés, des artistes en un mot. C'est le monde retourné. On est tenté de leur dire. Où sont-ils donc, vos malades ? Montrez-nous les, vos détraqués ! Dans cette fin de siècle, qui pour quelques gouttes de morphine voudrait se donner les airs d'une somnambule, la grande et unique névrose ne serait-elle pas la cupidité¹⁶ ?

Jean Lorrain s'applique à tracer sa trajectoire de vie en fonction d'une soi-disant morale à délivrer ; il pense qu'il est lui-même un personnage¹⁷, en faisant de sa vie une œuvre d'art provocatrice avec un maquillage, une excentricité, un travestissement¹⁸ où les masques accompagnent une fiction et une réalité qui

¹⁴ « La morphinomanie est le paradigme des appétences morbides non alcooliques. C'est à partir de ce modèle que l'on relit la consommation d'opium et d'éther ou que l'on décrypte l'usage de nouvelles substances comme la cocaïne ou l'héroïne, avant de fédérer toutes ces manies toxiques en un seul terme : la toxicomanie ». J.-J. Yvrel, : « La morphinée : une femme dominée par son corps ». In *Communications* n°56, 1993 : 105.

¹⁵ Voir au sujet de la toxicomanie à la fin de siècle, l'ouvrage de J.-J. Yvrel *Les poisons de l'esprit*, Paris, quai Voltaire, 1992.

¹⁶ A. Mortier : *Les Soirées parisiennes*, Paris, Dentu, 1877, préface. x. Henry Becque.

¹⁷ « La critique a souvent mis cette structure en relation avec la prédilection de Jean Lorrain pour les jeux de masques et sa tendance à projeter une image de soi à travers ses personnages » : M. Simard-Houde « Fiction de la chronique chez Jean Lorrain » in *Interférences littéraires*, 2011 : 89.

¹⁸ Dans ses « Pall-mal », Lorrain écrivait « sous les pseudonymes les plus divers, Mimosa, Arlequine, Bruscabille, Stendhalette, La Botte, Francine, Raitif... Jean Lorrain joue de tous les travestissements pour se poser en arbitre

des prétentions Artistiques de son temps ». S. Paré, « Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain ». In *Loxias*, 2007, n° 18.

sont intimement liées car « [il] a toujours voulu être autre et ailleurs¹⁹ ». Son œuvre synthétise parfaitement la mise en scène d'une personnalité scandaleuse à travers les personnages, une obstination pour se différencier des autres, une homosexualité et un fanatisme envers le masque qui édifient la complexité humaine de ceux et celles qui sont au rendez-vous de la non-conformité, qui fréquentent les bals masqués, les maisons closes et s'adonnent en secret à une vie d'excès en tout genre²⁰.

Ce pouvoir de métamorphose que laisse entrevoir le masque aboutit pour ainsi dire à une cartographie de la haute société de la fin de siècle qui reste cachée derrière un objet esthétique exempt de toute moralité. Hormis la volonté de Jean Lorrain de peindre de façon plus ou moins explicite les vices et les mœurs scandaleuses de personnages qui sont certaines personnalités contemporaines, ses associations narratives concourent également à créer une ambivalence du masque par l'emploi de récits à clef dont l'utilisation lui permet de concevoir une alternative pour montrer l'objet difficile à cerner :

Il [Jean Lorrain] use du mot à double entente, du souvenir des anciens scandales, il nous initie aux habitudes de M^{me} de Z... ou aux origines de M^{lle} de X. Dans le récit d'une fête mondaine, brusquement il démasque un blason, révèle un âge, rectifie un nom, dévoile un passé oublié [...]²¹

Il est vrai que le roman à clefs²² pose les fondements prétendument tangibles pour renforcer la mise en scène d'une esthétique de la simulation dont Jean

¹⁹ P. Kyria : *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973 : 99.

²⁰ H. Zinck écrit qu'« au regard des auteurs décadents, l'humanité est irrémédiablement corrompue par des siècles de tares héréditaires qui minent les forces régénératrices. Désabusés, rejetant toute idée de progrès scientifique, ils constatent les multiples dépravations de leurs contemporains dans un monde qui part à vau-l'eau. [...] La société cherche à dissimuler ses instincts, son abjection sous le masque policé de la culture et de la civilité. Mais chez Lorrain, le subterfuge, au lieu de couper du réel, de nier l'état de nature, rend celui-ci encore plus cruellement visible. » Voir la préface de *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001 : 19-20.

²¹ E. Gaubert : *Jean Lorrain*, Paris, Sansot, 1905 : 30.

²² À propos du roman à clefs, G. Ducrey mentionne pourtant les risques potentiels de ce sous-genre romanesque, car il explique qu'« à vouloir mettre des masques plus ou moins transparents sur des personnages réels, on risque de n'intéresser qu'un public restreint : celui, précisément, que l'on cherche à brocarder et qui tentera de se reconnaître là. Le roman à clefs exige donc de l'écrivain un art subtil du compromis : inscrire, d'une part, les personnages à reconnaître dans une intrigue suffisamment générale et palpitante pour permettre au public « innocent » (celui pour qui les clefs ne signifient rien) de goûter sa lecture ; mais, d'autre part, garantir aux initiés

Lorrain a recours dans sa vie personnelle car « il adorait le masque pour dissimuler un visage qui le navrait ; [et un] domino pour lui donner l'illusion qu'il portait une robe.²³ ». Il semble donc évident qu'à partir de son propre masque originel, il développe le goût des masques qui sont des ramifications diffuses et complexes de lui-même et des autres car

[Il] semble se complaire dans l'évocation et dans la description documentaire des vices, des manies morbides et des fantasmes de personnages qui, à bien des égards, apparaissent comme les porte-parole, voire comme les prête-noms de leur créateur²⁴.

Cette caractérisation du masque paraît donc de taille, démesurée peut-être, à vouloir tenter de définir l'insaisissable et de circonscrire le non-cirscriptible par rapport au terme masque qui lui-même nous invite, par ses distinctes étymologies, « à avoir peur » ? En effet, le mot *mascha*²⁵, qui signifie « sorcière », femme laide et méchante, maquerelle en bas-latin ne semble-t-il pas donner une autre version du « faux visage dont on se couvre la figure pour se déguiser », cette « fausse apparence » qui ne permet pas de voir l'autre tel qu'il est ?

Vouloir percer la vérité²⁶ du masque de Jean Lorrain ne renvoie-t-il pas inévitablement à entrevoir une tendance où l'insaisissable risque de se métamorphoser au moment d'être saisi ? Nous braverons donc cette ambiguïté et nous nous demanderons quelle est la vraisemblance du masque pour Jean Lorrain et quels liens entretiennent le masque et ses diverses projections.

leur plaisir propre de reconnaissance amusée. » G. Ducrey : *Roman fin-de-siècle* [Anthologie], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999 : 849.

²³ P. Jullian : *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, *op.cit.* : 190.

²⁴ G. Ponnau : « Jean Lorrain, écrivain du masque et de la névrose » in *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987 : 273.

²⁵ Voir le dictionnaire du CNRTL où l'acception du substantif *masque* au féminin provient du « radical préroman *maska* « noir » est à l'origine de deux groupes de mots : a) un type *masca* signifiant « masque » en latin tardif, mais surtout « sorcière » ou « spectre, démon » représenté en lat. médiévale. [...] En ancien provençal, les notions de « noir » et de « sorcier, démon » étant étroitement associées dans l'imagination populaire » renvoie également au masque. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/dictionnaire>, consulté le 28 mars 2023.

²⁶ À ce propos, Lorrain écrit « Ces fêtes, si mornes de l'ennui universel formé de tant d'ennuis individuels, où ces gens croient encore aux aventures de bal masqué. » G. Normandy : *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son œuvre*. Paris, Bibliothèque Générale d'édition, 1907 : 264.

Après avoir signalé les caractéristiques socio-historiques, esthétiques et sexuelles du masque, nous interrogerons aussi les phénomènes opposés de résistance et de disparition car le masque devient à la fois un signe problématique et polysémique d'une société qui a perdu ses repères.

À cet effet, nous explorerons certaines formes et significations du masque regroupées dans les *Contes d'un buveur d'éther*, *Histoires de Masques*, *Monsieur de Phocas*, et *Le crime des riches* afin de révéler les audaces et transgressions de celui ou celle qui s'en pare. Pour ce faire, notre analyse se centrera sur l'existence de deux types de masques : le masque objet et le masque du faux-semblant²⁷. Le premier qui spécifie la morphologie du visage et du corps²⁸ donne la priorité au montrer/cacher de l'objet, c'est à dire qu'il est contraint de s'en remettre au regard de l'autre pour exister, il est lié à la vision. Le second, par contre, s'articule sur l'expression de l'inconscient nouée à l'imaginaire collectif, il constitue la perception et l'équivoque du message du masque pour celui ou celle qui le porte.

En progressant vers l'élucidation, nous verrons si le masque perd son essence, car n'est-ce pas la présence d'un sens caché/montré/invisible qui fonde la notion même de masque ? Nous verrons comment cette question prend son sens au regard de la tension perpétuellement entretenue entre le masque et ses projections.

2 Le masque objet

Pour que le masque puisse devenir objet culturel, il faut d'abord qu'il réponde à une série de caractéristiques d'ordre anthropologique qui servent de truchement entre les individus, les valeurs et les croyances. C'est à dire que la création du masque naît du contact qu'il possède avec la réalité environnementale dans laquelle il se situe ; il devient la projection en quelque sorte d'une réappropriation du monde végétal, animal et cosmique qui l'entoure et qui donne du sens au message qu'il véhicule. Il doit donc être régi comme l'affirme Alain-Michel Boyer par des signes de cohésion et de cohérence, et pour que son apparition ait lieu : « il faut naturellement être au moins deux, il faut être en commun,

²⁷ P. Puymirat : « Le masque : de l'identification au sinthome ». In : *Pragmatique*, Mai., 2010. En ligne : <https://www.lacan-universite.fr/pragmatique/> (consulté le 28 mars 2023).

²⁸ En effet, en plus du masque qui couvre le visage il est presque toujours accompagné d'un costume ou déguisement qui camoufle le corps (domino, loup, etc.)

dans une communauté. Ou, si l'on préfère : le masque. C'est le social pur, la société à sa source²⁹ ».

Certes, en tant que social pur pendant les six semaines qui précèdent le Mercredi des Cendres et le Carême, Paris célèbre son carnaval grâce au masque. On peut voir dans la capitale parisienne un nombre mémorable de spectacles et de divertissements qui symbolise une connexion apparemment récréative entre la population. Comme le souligne Magda Ibrahim en mentionnant le carnaval du recueil de nouvelles d'*Histoires de masques* : « Toute l'ambiance des bals masqués y est en effet restaurée : le déguisement, la gaieté, le divertissement, les jeux, le libertinage... presque toute l'artillerie du masque, à la mode, y est aussi présente³⁰ ». Si tous les composants festifs du carnaval sont bien présents, il convient toutefois de remarquer, que le masque de la fin de siècle que Jean Lorrain met en avant diffère notablement de celui du Paris de la Monarchie de Juillet et du Second Empire qui était connu dans toute l'Europe, et auquel on venait se joindre sans crainte et avec allégresse grâce à la mise en vigueur de lois³¹ de sécurité nocturne :

Paris s'offre à lui-même une fois par an. Mais refusant sans doute la démultiplication spontanée des sources de confusion, les hommes de la Préfecture de police parent au plus pressé en interdisant que ces masques soient portés dans les rues pendant la nuit, qui à elle seule suffit à rendre les visages indéchiffrables.³²

Si une des caractéristiques et succès du carnaval de la Monarchie de Juillet et du Second Empire semblait reposer sur de strictes mesures mises en place pour la convenance de la population de Paris, dans le carnaval du Paris de la fin de siècle, elles semblent, par contre, s'être volatilisées en décomposant le principe même du climat de confiance qui jadis était instauré :

²⁹ A.-M. Boyer : « Je est un autre » in Michel Butor, Alain-Michel Boyer, Floriane Morin, *L'homme et les masques, chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller, Genève et Barcelone*, Genève, Hazan 2005 : 18.

³⁰ M. Ibrahim : *La névrose de Jean Lorrain dans Histoires de masques*, Paris, L'Harmattan, 2012 : 58.

³¹ En effet, « les ordonnances, inlassablement répétées de la Restauration à la fin du Second Empire, défendent donc aux Parisiens de paraître masqués sur la voie publique pendant le carnaval entre 6 h du soir et 10 h du matin ». S. Delattre : *Les douze Heures noires : La nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000 : 175.

³² *Ibid.* : 175

Si le bal masqué constitue un inévitable exutoire, la dissociation de l'être et du paraître ne doit pas se perpétuer sur la voie publique nocturne, où la mascarade pourrait, en toute impunité, sur le mode vénitien, voiler une vengeance personnelle, voire un crime sanglant.³³

Outre le masque que l'on peut rencontrer à Paris ou la banlieue dans *Histoires de masques* qui sont selon Michel Schneider « un recueil d'histoires de luxure, d'instantanés de terreur et de contes fantastiques qu'aurait dû illustrer James Ensor »³⁴, Jean Lorrain expose une autre projection du masque dans *Le crime des riches* qui se déroule dans la Riviera lorsque lui-même³⁵, excédé de la vie parisienne quitta Paris pour s'installer là-bas jusqu'à la fin de ses jours. De même que, nous pouvions observer que la confrontation des limites géographiques qui existe entre Paris et la banlieue reste surtout symbolique, il met en scène une nouvelle version du masque à Nice qui semble aller dans le sens contraire. D'une part, par rapport à l'espace d'opposition de la capitale et de la province, d'autre part, parce que le Paris de la fin de siècle se montre semblable à un décor hostile non seulement, par rapport aux paysages paisibles de la Côte d'Azur mais surtout, parce qu'il y pullule de nombreux faits divers qui relatent les dangers du masque dans la capitale parisienne :

Cette affaire, qui passionna un mois tout Paris, fut finalement classée parmi les basses vengeances et les crimes anonymes de la pègre amoureuse et demeura la plus belle histoire de masques d'une soirée consacrée à parler des méprises, surprises et emprises de déguisements.³⁶

En fait, le Paris de la fin de siècle fait l'objet d'un répertoire garni en vengeances et crimes anonymes à cause du masque, il devient un endroit dangereux car le masque se montre désormais en dehors du carnaval, il est présent à chaque instant de la nuit, il a envahi l'espace géographique. Sans les restrictions émises pour le porter ou l'enlever parmi les autres, il devient donc le prétexte idéal pour commettre un ignoble méfait et sortir indemne d'une vilaine affaire :

³³ *Idem.*

³⁴ M. Schneider : « Fantastique symboliste et décadent » in *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985 : 301.

³⁵ En effet, de 1900 à 1906, il habitait à Nice dans la villa Bounin.

³⁶ J. Lorrain : *Le crime des riches*, Paris, Pierre Douville, 1905 : 266.

C'est enlinceulé dans une longue blouse bleue de laitier, une Desfoux enfoncée jusqu'aux oreilles [...] que surgit [...] l'anonyme et hideux homme des berges. [...] D'où vient-il, que fait-il ? Il est anonyme, inconnu et cependant partout : c'est l'éternel danger des promenades suburbaines ! [...] C'est un fauve ! Il s'excite au meurtre [...]³⁷

Cet engouement du masque pour ainsi dire explique les conséquences à venir, et les brusques changements de l'élite dominante qui choisit dès lors, le Carnaval de Nice³⁸ au lieu de celui du Paris de la fin de siècle jugé trop menaçant pour se complaire avec la projection du masque du grand mardi gras. Nice devient donc, après Paris le nouveau point de rencontre de la haute aristocratie européenne et de la grande bourgeoisie.

Dans ce changement de décor pourtant, là où l'on envisageait un certain revirement au calme du masque, Jean Lorrain nous signale un déplacement du masque de la Riviera qui s'avère être contradictoire à celui de Paris et de la banlieue dans les agissements des personnages qui appartiennent à l'élite dominante quand ils cherchent à se camoufler parmi la multitude pour arriver à des fins quelque peu douteuses. Bien plus qu'une mascarade, le masque agit comme un jeu de camouflage des classes sociales, un divertissement où le masque leur permet un brassage fictif des classes pour assouvir des désirs sexuels inconfessables. C'est le cas de la duchesse d'Eberstein-Asmidof dans « Âme de femme » qui utilise un masque « hermétiquement clos » rabattu sur un loup de satin jaune pour aller à la recherche de son jeune amant américain Thomas Berret qui est un coureur et un joueur :

³⁷ J. Lorrain : *Histoires de masques*, *op.cit.* : 205–207.

³⁸ Le 20 février de 1873, le maire Auguste Raynaud émet un arrêté municipal de la ville de Nice qui régleme le port du masque pendant le carnaval. Dans les articles 3, 4 et 5 on retrouve : « Toute personne masquée, déguisée ou travestie [...] ne pourra porter ni bâtons, ni armes d'aucune espèce. [...] « Il est défendu à toute personne masquée, déguisée ou travestie, d'insulter ou de provoquer qui que ce soit [...] « Toute cavalcade de personnes masquées, déguisées ou travesties, dans les rues de la ville au Cours et les faubourgs devra cesser avant la chute du jour ». En ligne : <https://www.monacomatin.mc/histoire/saviez-vous-que-le-carnaval-de-nice-celebrait-ses-150-ans-on-vous-raconte-son-histoire--825859> (consulté le 28 mars 2023). Ces mesures légales d'une certaine manière vont de pair avec la création d'un comité du Carnaval afin de promouvoir la ville de Nice et attirer les riches hivernants pour qu'ils viennent passer l'hiver dans la ville. Par ailleurs, elles instaurent un climat de sécurité semblable à celui qui était instauré lors de la Monarchie de Juillet et du Second Empire.

Un dimanche de Carnaval, où elle s'était risquée sous le loup dans les rues de Cannes et s'était mêlée au corso populaire, en quête, on le voulait..., d'émotions anonymes, elle aurait été reconnue et démasquée par les pêcheurs.³⁹

Comme elle pense qu'il la trompe avec une autre, elle rôde de manière discrète

Engoncée de soie roide, la taille volontairement volumineuse... et méconnaissable sous les plis d'un domino ample, [elle] le masque dévisageait obstinément tous les hommes et d'un œil de policier fouillait les recoins de la salle et des couloirs. [...] [parmi] les consommateurs de buffet, les flirteurs du foyer et les danseurs du bal.

⁴⁰

À la suite d'une chasse poursuite dans cette foule anonyme elle croise un couple de dominos, un jeune homme et une femme. Comme elle pense qu'il s'agit de lui, elle leur arrache leurs loupes pour le démasquer et se rend compte qu'elle s'est trompée. Son acte irraisonné réveille « un tolle général [car la foule hue] l'incorrection du domino jonquille »⁴¹ et de la même manière que la marquise avait agi avec les deux dominos, la foule essaye à son tour de la démasquer en lui enlevant le masque car elle croit qu'il s'agit d'un homme : « Démasquez-le, démasquez-le, braillaient les voix devenues peuple, c'est un homme ! »⁴². À travers le geste équivoque de la marquise, Jean Lorrain signale comment l'ambiguïté du masque objet est perçue par les autres et comment il est codifié par son absence de sens. En effet, si au début de sa recherche, même s'il est anonyme, l'identité de la marquise semblait évidente par les propos qu'elle reçoit : « Madame est riche. – N'ôte pas ton masque ! Comme tu regardes les hommes, matin ! [...] Laissez donc, madame en guette en petit de son âge »⁴³, c'est à partir d'une certaine gestualité qu'il va acquérir une autre signification. En effet, par rapport au masque objet le geste possède une connotation universelle qui est facile à déchiffrer car il se situe dans un contexte particulier

³⁹ J. Lorrain : *Le crime des riches*, *op.cit.* : 30

⁴⁰ J. Lorrain : *Le crime des riches*, *op.cit.* : 22.

⁴¹ *Ibid.* : 25.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Ibid.* : 21.

où l'action qui a lieu définit un contenu, voire une identité sexuée. À côté du masque anonyme, le geste tend donc vers une décodification imminente car toute action a un sens *in situ*. En fait, Jean Lorrain dans ce récit rend manifeste que la vision gestuelle l'emporte sur celle du masque objet, c'est à dire qu'elle va définir le masque à son insu en indiquant sa propre valeur interprétative indépendamment de l'autre. C'est pourquoi lorsque la marquise leur arrache soudainement le masque, la violence du geste suggère dans l'immédiat une autre interprétation du masque qui pourrait être plus facilement assignable à une gestuelle masculine de par son impulsivité qu'à un comportement féminin. Cette idée de rôle vient d'ailleurs renforcée par une scène antérieure au geste lorsque « le domino jonquille [la marquise] rodait inquisiteur, en arrêt devant tous les groupes [...] »⁴⁴ en adoptant une attitude qui évoque de façon détournée un des traits essentiels chez un chasseur quand il guette sa proie inlassablement jusqu'à la capturer. À travers le masque objet Jean Lorrain dénonce comment la gestuelle conditionne les préjugés de l'individu qui sont assujettis à un décodage social qui va à l'encontre des différences des sexes et de la représentation du masque. En ce sens, la marquise perd doublement son identité car si le port du masque objet estompe son identité en premier lieu en protégeant sa réputation, l'interprétation sociale de son geste, quant à elle, va la rendre masculine.

Si le geste désigne une activité corporelle d'une personne manifestant un système de signification, on le retrouve également en désaccord avec l'interprétation du masque objet dans le récit de « Chez l'une d'elles ». Le récit débute avec l'histoire de Maxime Danfre qui raconte sa rencontre particulière avec un masque ambigu qui se manifeste d'abord par l'aspect vestimentaire du personnage anonyme qui est

enveloppé d'une pelisse de petit-gris, un châle de laine blanche rabattu sur les yeux [...] les jambes nues grelottantes dans un maillot chair et les pieds chaussés de cothurnes »⁴⁵.

Si de prime abord, Maxime Danfre le catégorise comme un masque masculin quand il le décrit « Je m'approchai du travesti, il ne sursauta pas ; ni recul ni frayeur », et par la suite, il inverse le genre du masque en disant « vous êtes souffrante », on remarque que ce brusque changement de genre peut s'attribuer au fait, que c'est au moment même où le narrateur s'approche du corps du

⁴⁴ *Ibid.* : 22.

⁴⁵ J. Lorrain : *Histoires de masques*, *op.cit.* : 22.

masque objet qu'il choisit spontanément de le féminiser comme si le corps lui avait exprimé un autre langage et lui avait fourni des renseignements complémentaires sur le masque. À nouveau, devant la frontière de l'indicible du masque objet Lorrain nous montre encore une fois combien le corporel peut faire basculer l'anonymat du personnage quand « le masque prit simplement mon bras et se mit à sautiller dans la neige, essayant de régler son pas sur le mien »⁴⁶, car c'est à partir de là, que le jugement du narrateur va renforcer le genre du masque en lui accordant en toute sûreté que « c'était une fille. Au bout de dix minutes, je n'avais plus de doute. »⁴⁷. Toutefois, de la même manière que le masque de la marquise avait été interprété du féminin au masculin par la foule, Lorrain renverse encore ces *a priori* du masque objet qui sont étroitement liés au geste et langage corporel car ils agissent aussi comme corollaire du masque objet en mettant en relief leur ambiguïté sexuelle. C'est pourquoi, si dans la mise en scène, les détails faisaient penser à un masque féminin, grande est la surprise de Maxime Danfre quand le masque lui dit : « Entre donc, va ! il n'y a pas de danger, c'est moi le garçon de l'hôtel ».⁴⁸

Ce brouillage d'identité qui représente une des fonctions principales du masque investit aussi dans ces cas-là, celle de la métamorphose et du travestissement qui permet

d'errer, toute la nuit, libre sous le masque, coudoyer, frôler, avec la certitude de n'être jamais reconnue, toutes les luxures, tous les vices qu'on soupçonne et tous ceux qu'on ne soupçonne pas.⁴⁹

Ainsi, de la même façon que le masque objet apparaît comme une allégorie du rapport au monde – une rencontre avec l'altérité⁵⁰ face à laquelle l'homme et la femme ne peuvent se soustraire – Jean Lorrain, le fait défilier semblable également à une personnification de l'homosexualité sous-jacente dans « L'un deux ».

⁴⁶ *Ibid.*: 23.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*: 24.

⁴⁹ *Ibid.* : 31.

⁵⁰ Comme l'explique J. Foulet : « il est aussi une expérience d'altérité, [où] l'homme peut devenir femme, la femme un homme. En prenant en compte ces considérations, on comprend mieux le goût des masques à cette époque où l'ambiguïté et un manque de repères dominant. ». J. Foulet : *Le regard et le masque chez Jean Lorrain*. Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2014 : 17.

Si nous sommes une nouvelle fois devant l'identité confondue du masque objet que l'on distingue dans « Âme de femme » et « Chez l'une d'elles » où les personnages sont mal perçus à cause de leurs gestes, dans « L'un deux », Jean Lorrain a recours à la réification du masque qui était déjà présente dans « Chez l'une d'elles » pour exalter son caractère anthropomorphique. Plus radicalement encore, Jean Lorrain confère au masque une attribution matérielle qui se démarque de sa fonction première en lui enlevant tout indice identitaire, toute personnification qui sont intimement liés au masque. Dans cette perspective d'effacement total du personnage, l'identité fournie que Jean Lorrain expose cesse d'exister dès que l'homme en femme n'exprime plus ce qu'il doit être car il s'en tient à des actions « le masque s'arrêtait... [...] il tenait à la main une large fleur de nénuphar, [...] le masque était là accoudé, [...] le masque descendit »⁵¹. Bien plus qu'un personnage incertain, en le convertissant en un masque actant Jean Lorrain manifeste cet entre-deux indéfinissable.

Bref, Jean Lorrain, par le travestissement et le carnaval montre comment le masque s'approprie les deux sexes et permet l'émergence d'une personnification infinie où les limites n'existent pas. Ce faisant, le masque objet lorrainien procède, entre autres à un désamorçage des clichés littéraires quand il s'ingénie à dévoiler que le carcan du masque objet est susceptible de disparaître quand il projette une possibilité esthétique de la nature cachée du masque dans ce qu'elle a d'essentiel.

3 Le masque du faux-semblant

À bien des égards, le masque de la fin de siècle laisse affleurer une relation inconsciente des conséquences léguées par la défaite de la guerre franco-prussienne et l'épisode sanglant de la Commune en 1871 qui sont représentées entre la banlieue et la ville, entre un pays et un « supposé » ailleurs sans frontière. En fait, le masque fin de siècle configure cette rencontre hasardeuse du passé en même temps qu'il la nie, il devient un motif idéal de la thématique décadente « sans visage propre [qui] s'accomplit dans la recherche du passé »⁵². C'est ainsi qu'au-delà des gens qui s'amuse, Lorrain décrit la transgression de la

⁵¹ J. Lorrain : *Histoires de masques*, *op.cit.*: 12–13.

⁵² M-F. Melmoux : « Fin de siècle, « grand mardi gras de l'esprit » (sur Jean Lorrain) ». In : *Romantismes*, n°75, 1992 : 63.

sociabilité mondaine qui est sous-jacente à Paris car « c'est surtout l'esprit qui se revêt d'un masque »⁵³. À bien des égards comme l'explique Johanna Foulet :

Le masque est là pour pallier toutes ces frustrations dont les hommes sont victimes. La catharsis carnavalesque est le rejet des passions, des rancœurs, des souffrances accumulées et refoulées pendant toute l'année en une purgation salutaire. La capitale assiste avec plaisir à la purgation, elle utilise le masque dans les bals, elle souhaite s'évader de la monotonie et de la tristesse. La vogue des bals masqués est peut-être là pour pallier le spleen, le *tædium vitae*⁵⁴.

Dans cette bipolarité du présent/passé Lorrain s'emploie à montrer ce néant causé par la modernité quand il substitue au vide, le masque qui engage un tissu fait d'images et de figures⁵⁵, celles-ci beaucoup plus inquiétantes que le masque objet lui-même :

Fou de terreur, j'arrachai la cagoule du masque assis dans la stalle voisine : le capuchon de velours vert était vide, vide le capuchon des autres masques assis le long des murs. Tous avaient des faces d'ombre, tous étaient du néant. [...] Et si moi aussi j'étais semblable à eux, si moi aussi j'avais cessé d'exister, et si sous mon masque il n'y avait rien, rien que du néant ! [...] je poussai un grand cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide : j'étais mort et je...⁵⁶.

Assurément, cet extrait intitulé « Les Trous du masque », récit phare de l'œuvre d'*Histoires de masques* résume bien l'ampleur conceptuelle et imaginaire que l'auteur manifeste vis-à-vis du masque car ce qu'il montre peut-être à la fois duel et confus en tant qu'objet, mais aussi devenir indéfinissable et invisible

⁵³ *Ibid.* : 63

⁵⁴ J. Foulet : *Le regard et le masque chez Jean Lorrain, op.cit.* : 17.

⁵⁵ « Pour le visage, sont évoqués le maquillage, les éléments postiches (les faux nez, les faux mentons, les fausses barbes...), le masque en carton ou en cire... Pour le corps, sont évoqués les costumes tels les loups de satin, les cagoules de moines, les dominos, les vastes blouses de pierrot... » : Ibrahim : *La névrose de Jean Lorrain dans Histoires de masques, op.cit.* : 58.

⁵⁶ J. Lorrain : *Histoires de Masques, op.cit.*: 116-117.

car il échappe à la connaissance logique en explorant le champ des possibles. À cet effet, les images du masque escamotent le réel de l'objet en désignant la confusion, le renversement de la logique des actions du personnage. Il devient par conséquent, le meilleur intermédiaire pour investir le récit de phénomènes inexplicables dont regorge la littérature fantastique et le récit de « L'un deux » : « Ce déguisé pour moi, est demeuré le masque, le masque-type, symbole vivant d'un mystère innomé et d'une énigme pressentie⁵⁷ ».

À partir de cette confusion, le masque dispose donc d'un répertoire infini pour être représenté, comme « le fait de sortir de la capitale [...] est en lui-même une manière de basculer dans l'étrangeté, hors des limites géographiques, comme des bornes morales⁵⁸ ». À cette fin, Lorrain reproduit cet envers géographique quand il fait ressortir les « limites réelles et symboliques de Paris »⁵⁹ car, selon José Santos, « la banlieue, domaine où se réalisent tous les excès, devient le décor idéal du *cauchemar moderne*, métaphore intéressante, car nous sommes toujours dans le rêve⁶⁰ ». À travers la fantasmagorie destructive de ces deux événements qui demeurent relativement proches historiquement, la soi-disant modernité affiche une mystification où les limites s'estompent car

La Banlieue est le lieu de la Modernité, ne serait-ce que par l'expérience qu'on y fait de l'excès, du malaise, de son propre Devenir ou de l'Autre qui surgit en soi⁶¹.

Ainsi, la banlieue qui investit une autre forme d'altérité et de discordance dissimulée par le port du masque du faux-semblant devient paradoxalement son miroir négatif par rapport à l'espace et le décor parisien car elle représente un arrière-plan de l'univers qui est semblable à un grand ouvrage à déchiffrer. Se posant comme un lieu matriciel, la banlieue permet d'incarner le masque intérieur ainsi qu'à imager la vacuité du masque qui se chosifie :

Pourquoi pas du vide et du néant sous ces vastes blouses de pierrot drapées à la façon de suaires sur des angles aigus de tibias et

⁵⁷ *Ibid.* : 7.

⁵⁸ J. Santos : *L'art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Librairie Nizet, 1995 : 93.

⁵⁹ *Ibid.*: 91.

⁶⁰ *Ibid.*: 95.

⁶¹ *Idem.*

d'humérus ? Cette humanité, qui se cache pour se mêler à la foule, n'est-elle pas déjà hors la nature et hors la loi⁶² ?

En fait, Lorrain envisage un masque qui n'est pas fait de signes préétablis, qui n'a pas de signification définie excepté le message insondable qui laisse échapper un grand désarroi optique et mental :

Je ne reconnaissais plus mon homme, comme grandi dans cette gaine de soie vert pâle, qui l'aminçissait encore, et le visage reculé derrière un masque métallique, sous ce capuchon de velours sombre. Ce n'était plus un être humain, qui ondulait, mais la chose horrible et sans nom ; la chose d'épouvante, dont la présence invisible empoisonnait mes nuits de la rue Saint-Guillaume, avait pris forme et vivait dans la réalité. [...] elle échangeait avec lui sous le masque un indicible et complice regard et voilà que l'autre, comme pris de folie, s'écroulait sur sa chaise, se couchait à plat ventre sur le parquet cherchant à étreindre la robe entre ses bras, il roulait sa tête dans les plis, balbutiant d'inintelligibles paroles, l'écume aux dents et les yeux révulsés⁶³.

Outre l'angoisse qui se rattache à ce passage, en provoquant la perte du repère visuel le masque communique avec ce que le néant de la modernité projette d'abject et de si controversé car il se manifeste comme une espèce d'égrégore qui aspire l'âme de celui ou celle qui le porte. Il le possède manifestement en l'absorbant dans ce qu'il y a de plus terrifiant : la perte du libre-arbitre provoquée par une altération de la conscience. Comme symbole hallucinatoire, il met en relief l'envers d'une société vouée à la contradiction d'une âme rendue liquide :

Horreur ! c'est un masque de verre, un masque hermétique sans yeux et sans bouche, et ce masque est rempli jusqu'aux bords d'éther, de liquide-poison la voici qui se penche sur l'être, là, sans défense, offert, inanimé, lui applique le masque sur la face, l'y noue solidement avec un foulard rouge, et comme un rire lui secoue les épaules sous son capuchon de velours sombre⁶⁴.

⁶² J. Lorrain : *Histoires de Masques*, *op.cit.* : 4.

⁶³ *Ibid.* : 67-68.

⁶⁴ *Ibid.* : 70.

Dans cet épisode qui pourrait bien provenir d'une expérience vécue par le propre Lorrain dont on ne peut ignorer qu'il était lui-même un éthéromane de notoriété publique, on observe combien cette drogue provoque des effets dévastateurs pour celui ou celle qui le consomme car ils sont sous l'emprise d'une réalité pseudo-démentielle. En revanche, l'éther constitue une variante du masque, d'une part parce qu'il se trouve caché derrière le masque objet ; ensuite, parce que son utilisation incite au brouillage de la réalité perçue comme telle. Loin des aspects médicaux de cette drogue, Lorrain montre que pour combler le spleen ambiant la prise de l'éther à la fin de siècle va de pair avec les fins récréatives du masque du faux-semblant.

Dès lors il n'est pas étonnant que Lorrain fasse figurer le caractère insondable et indéfini du masque pour mettre en scène que la relation d'intimité entre personnage et objet ne peut laisser présager que l'inéluctable crise d'une hybridité indéfinissable qui demeure hors de toute prise, hors de tout contrôle. Ainsi, l'altérité qui est l'autre forme de discordance dissimulée par le symbole du masque allie une conception de l'image qui se réfléchit sur elle-même en se transformant en une forme, puis renvoie à une dépendance de l'image par rapport au personnage qui se chosifie lorsqu'il finit par incarner un masque peu avouable qui trompe le regard des autres :

Le mystère attirant et répulsif du masque, qui pourra jamais en donner la technique, en expliquer les motifs et démontrer logiquement l'impérieux besoin auquel cèdent, à des jours déterminés, certains êtres, de se grimer, de se déguiser, de changer leur identité, de cesser d'être ce qu'ils sont en un mot, de s'évader d'eux-mêmes ? [...] Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge. C'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c'est la luxure pimentée de la peur, l'angoissant et délicieux aléa de ce défi jeté à la curiosité des sens « Est-elle laide ? est-il beau ? est-il jeune ? est-elle vieille ?⁶⁵ »

Dans certains cas, la réflexivité du masque du faux-semblant renvoie à un type de fantasmagorie dont il ne peut se soustraire car il interroge des catégories précises à travers lesquelles la configuration, les contours et les formes interchangeables semblent redéfinir l'imaginaire lorrain car il exploite des

⁶⁵ J. Lorrain : *Histoires de Masques*, *op.cit.* : 3-5.

stratégies de dissimulation et de subversion qui sont le reflet de l'ensemble des « ignobles déchaînements d'instincts⁶⁶ » de la fin de siècle :

Mon masque était là ; là, dans cette grande salle banale et solitaire où il n'y avait que lui et moi. [...] je vis qu'il était absorbé dans la contemplation de ses jambes [...] Tandis que sa jambe droite était haut gantée d'un bas de femme [...] l'autre pied avait une chaussette d'homme, [...] si bien qu'il était double, ce masque, et joignait au charme terrifiant de sa face de goule le trouble équivoque d'un sexe incertain⁶⁷.

En tant qu'auxiliaire de l'altérité, le masque est le medium qui se porte ou se manipule en renversant un série d'idées reçues car quelle que soit sa projection, il demeure prisonnier de l'expression du mensonge car « le visage humain lui-même, [...] [est] figé d'hypocrisie, masqué de dissimulation [...] »⁶⁸.

Outre la matière temporelle de celui ou celle qui s'en pare, le masque correspond de manière irrévocable pour Lorrain au travestissement du vice de la fin de siècle ; il exalte le désir de celui ou celle qui le porte à travers un modèle imprégné d'une esthétique décadente qui s'identifie davantage avec l'artifice et le leurre du maquillage :

Pauvre belle ! le bleuissement des paupières et les lèvres touchées de fard trahissaient encore le désir de plaire, la volonté d'une survie surtout ; mais stérile effort, cette beauté obstinée sombrait dans l'engorgement de la lymphe [...] cette pauvre face de coquette acharnée verdissait sous la poudre et devenait un masque⁶⁹.

Dans cet extrait qui caractérise la figure de la demi-mondaine si brimée dans la société de la fin de siècle, Lorrain expose un maquillage qui devient un masque stigmatisé car il dissimule ou nuance la réalité humaine au profit d'une représentation superficielle bien plus grotesque, celle de vouloir toujours plaire à n'importe quel prix « quand les visages des femmes émaillés et fardés

⁶⁶ *Ibid.*: 134.

⁶⁷ *Ibid.*: 10–11.

⁶⁸ J. Lorrain : *Histoires de Masques, op.cit.* : 135.

⁶⁹ *Ibid.* : 159–160.

arrivent à ressembler à des masques⁷⁰ ». En désirant paraître ce qu'elle n'est plus, la femme mondaine se convertit à son insu en masque du faux-semblant.

Certes, en recoupant ces considérations, on peut envisager le masque comme le processus permanent du masque objet vers une représentation qui se transforme en oscillant entre deux extrémités qui restent ouvertes pour elles-mêmes à deux possibilités de construction du sujet et de l'image, du sujet et de la connaissance. Il invite ainsi à rejoindre les rives de l'entre-deux où les formes ne sont jamais fixes, et parfois rivées à une métaphore animale :

Elle-même [la mère Alfred, la marchande d'oublies] avait terriblement changé, terriblement vieilli, et un inquiétant profil d'oiseau de proie avait surgi de cette face autrefois poupine et mielleuse. Ce profil au nez insignifiant s'était soudain recourbé en bec, les narines s'étaient pincées comme celles d'une morte, la bouche était devenue amère, presque ricanant ; et tout ce masque de vieille chouette s'aggravait maintenant de cet éternel bandeau noir⁷¹.

Par l'apparition de la marchande d'oublies convertie en animal, Lorrain⁷² montre les mauvais penchants du masque objet qui se meut aux confins d'une projection contradictoire manifestée dans le faux triomphe qu'incarne le progrès moderne qui montre « [...] un Moi fissuré, divisé, étranger à lui-même et au monde, allant de pair [...] avec un retour aux sources primaires, à l'animal [...] »⁷³

À travers cette association de l'image du masque et de la chouette⁷⁴, Lorrain fait remarquer combien le visage zoomorphisé entraîne surtout des caractérisations tragiques et altérées des personnages car ils sont atteints d'une laideur délétère dont ils ne peuvent se soustraire. L'inutilité du masque objet les renvoie

⁷⁰ *Ibid.* : 93.

⁷¹ *Ibid.* : 134.

⁷² On retrouve le procédé d'animalisation du masque dans un des personnages de *Monsieur de Phocas* quand « Lord Ethal voit aussi des masques ; mieux, il dégage immédiatement le masque de tout visage humain. La ressemblance avec un animal est le premier caractère qui le frappe dans chaque être rencontré... [...] ». J. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Paul Ollendorff, 1901 : 80.

⁷³ J. Santos : *L'art du récit court chez Jean Lorrain, op.cit.* : 96.

⁷⁴ Dans le récit intitulé *Le masque*, Lorrain raconte sa première expérience avec le masque qui l'a marqué durant son enfance, celle précisément de l'apparition de la femme au masque de chouette.

vers un paradoxe extrême du masque qui transcende l'objet lui-même. À cet effet, Joël Delançon explique que pour Lorrain : « L'humanité se dégrade en métaphores animales qui ne disent pas seulement la haine définitive de l'esthète contre son espèce, mais qui aboutissent à des créations difformes, hybride et mutantes⁷⁵ ».

D'autres fois, de façon plus implacable encore et au même titre que le maquillage qui a pour but de couvrir le visage, Lorrain signale un autre masque du faux-semblant qui fait référence au *pathos* qui se dissimule dans la société car le masque désigne notamment « à s'y méprendre le visage humain⁷⁶ ».

En effet, la description du narrateur rappelle celle de nombreux malades atteints de la petite vérole :

[...] Mais quel visage ! Yeux jambonnés sans cils, lèvres en bourrelets épaisses et saignantes, joues d'un rose de cicatrice et, chose hideuse, pas de nez⁷⁷.

Malgré ce spectacle où le masque reflète des traits déformés au point d'être méconnaissables à eux-mêmes, le toucher devient un élément capital pour que le narrateur puisse reconnaître qu'il s'agit d'un « vrai » masque humain et non pas d'une vision difforme du masque objet. Par l'ambivalence de la représentation, le narrateur n'acquiert donc la connaissance du *pathos* qu'au contact du masque qui devient dans ce cas un symptôme. Ce type de masque du faux-semblant qui est perçu comme un symbole de l'envers monstrueux du personnage car il subit une transformation physique provoquée par la maladie répond chez l'autre à la peur de l'inconnu, à la mort dans le réel, à une fin relative de l'imaginaire devant un spectacle morbide provoqué par un stimulus extérieur.

4 Conclusion

Lorrain brode une série de masques qui rappelons-le, sont, avant tout, une matérialisation du « je » protéiforme, un « je » en perpétuelle mutation qui

⁷⁵ J. Delançon : « Moreau contre Moro : La monstruosité picturale dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain » in *La Licorne*, n°35, 1995 : 118.

⁷⁶ J. Lorrain : *Histoires de Masques*, op.cit. : 44.

⁷⁷ *Ibid.* : 44.

caractérise les conséquences des mœurs outrancières de la société contemporaine. Sous les formes les plus diverses, les personnages deviennent les proies inconscientes de cet objet la plupart du temps indéfinissable car le masque apparaît comme un symbole du mensonge, de l'apparence, de la perversité sexuelle, de l'addiction secrète et criminelle de substances toxiques, en définitive, il personnifie l'ensemble des maladies de l'âme et du corps d'un tout un chacun à la fin de siècle.

À travers le masque de ses personnages, c'est surtout à sa propre obsession⁷⁸ en tant qu'écrivain qu'on a affaire. En fait, le masque constitue un motif récurrent qui parcourt son œuvre entière et comme le souligne Jean-Luc Cachia

L'obsession devient alors un instrument ; le masque moyen de connaissance. L'œuvre de Lorrain n'est à la recherche d'aucun centre, elle se situe à la surface⁷⁹.

Il ne semble pas étonnant alors de remarquer que Lorrain fasse voler en éclats une série d'idées reçues parce que devant le masque objet qui a perdu toute sa représentation festive, il fait émerger une représentation antagonique du masque qui fonctionne comme un leitmotiv révélateur du trouble pulsionnel qu'il manifeste vis-à-vis du faux-semblant difficilement compatible avec la complexité du moi.

Tout porte à croire par conséquent que Lorrain rapproche une dynamique du masque objet et du masque du faux-semblant à un symptôme littéraire de la crise existentielle que traverse la fin de siècle, d'abord en tant que décadent car il se montre antimoderne et redevable d'une nostalgie du passé. L'écriture du masque lui permet donc d'incarner le contre-courant de son époque quand il le fait intervenir dans un élan contradictoire dans son récit, tantôt lorsqu'il le figure comme objet et sa représentation, tantôt lorsqu'il l'opacifie en le rendant impénétrable et mystérieux. Enclin à tous les débordements, pour Lorrain « tout⁸⁰ » devient masque et est susceptible de le devenir à son tour. En définitive, on peut découvrir que le masque de Lorrain s'assimile surtout à l'inconscient car il « est toujours représenté sous un aspect ténébreux, louche ou aveugle⁸¹ ». En démasquant les autres, c'est surtout lui-même qui se met à découvrir.

⁷⁸ Cette obsession du masque est similaire à celle qu'on retrouve chez le personnage du M. de Phocas.

⁷⁹ J.-L. Cachia : « Jean Lorrain ou la Belle Époque travestie » in *Europe*, n°672, avril 1985 : 172.

⁸⁰ On se réfère au fard, au voile, aux artifices qui sont aussi des métaphores du masque.

⁸¹ G. Durand : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 : 101.

Bibliographie

- Boyer, A.-M. (2005) : Je est un autre. In : *L'homme et les masques, chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller, Genève et Barcelone*. Genève : Hazan. 13–71.
- Cachia, J.-L. (1985) : Jean Lorrain ou la Belle Époque travestie. *Europe* 672, avril : 166–172.
- Delançon, J. (1995) : Moreau contre Moro : La monstruosité picturale dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain. *La Licorne* 35 : 113–124.
- Delattre, S. (2000) : *Les douze Heures noires : La nuit à Paris au XIXe siècle*. Paris : Albin Michel.
- Ducrey, G. (1999) : *Roman fin-de-siècle* (Anthologie). Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- Durand, G. (1992) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Gaubert, E. (1905) : *Jean Lorrain*. Paris : Sansot.
- Grivel, C. (1993) : Lorrain, l'air du faux. *Revue des Sciences Humaines* 230/avril–juin.
- Ibrahim, M. (2012) : *La névrose de Jean Lorrain dans « Histoires de masques »*. Paris : L'Harmattan.
- Jullian, P. (1974) : *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris : Fayard.
- Kyria P. (1973) : *Jean Lorrain*. Paris : Seghers.
- Lorrain, J. (1895) : *Sensations et souvenirs*. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle.
- Lorrain, J. (1900) : *Histoires de Masques*. Paris : Paul Ollendorff.
- Lorrain, J. (1901) : *Monsieur de Phocas*. Paris : Paul Ollendorff.
- Lorrain, J. (1905) : *Le crime des riches*. Paris : Pierre Douville.
- McLendon, W. (1978–1979) : La signification du masque chez Jean Lorrain. *Nineteenth-Century French Studies* VII(1–2). Automne-hiver.
- Melmoux, M.-F. (1992) : Fin de siècle, « grand mardi gras de l'esprit » (Sur Jean Lorrain). *Romantismes* 75. <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6002>
- Mortier, A. (1877) : *Les Soirées parisiennes*. Paris : Dentu.
- Normandy, G. (1907) : *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son œuvre*. Paris : Bibliothèque Générale d'édition.
- Palacio, J. de & É. Walbecq (2009) : *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*. Publications des Universités de Rouen et du Havre. <https://doi.org/10.4000/books.purh.1221>
- Paraboschi, F. (2015) : *Troubles visionnaires, regard impitoyables. Masques et masquages chez Jean Lorrain*. Milan : Mimesis.

- Paré, S. (2007) : Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain. *Loxias* 18.
- Ponnau, G. (1987) : Jean Lorrain, écrivain du masque et de la névrose. In : *La Folie dans la littérature fantastique*. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 273–283.
- Puymirat, P. (2010) : Le masque : de l'identification au sinthome. *Pragmatique*, Mai.
- Santos, J. (1995) : *L'art du récit court chez Jean Lorrain*. Paris : Librairie Nizet.
- Simard-Houde, M. (2011) : Fiction de la chronique chez Jean Lorrain. *Interférences littéraires* 6 : 81–98.
- Sénèque. [s. n.] (1877) : De la clémence. In : *Œuvres complètes*, Paris : Chez Firmin Didot, I.
- Schneider. M. (1985) : *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris : Fayard.
- Yvorel, J.-J. (1993) : La morphinée : une femme dominée par son corps. *Communications* 56 : 105–113. <https://doi.org/10.3406/comm.1993.1851>
- Yvorel, J.-J. (1992) : *Les poisons de l'esprit*. Paris : Quai Voltaire.

LINGUISTICA

A la recherche du sexe perdu dans la langue

Luisa Mora
Universidad de Cádiz
luisa.mora@gm.uca.es

Abstract

Regarding the visibility of women in language, we are currently witnessing a great deal of creativity in Spanish, as well as in many other languages. New words, new neologisms that contravene morphological and syntactic rules are proliferating. All these neologisms are born as a consequence of feminist social movements that claim that language is sexist. The aim of this article is to present the concept of the so-called “linguistic sexism” as well as its evolution in the Spanish language and the inclusive writing associated with it. The difference between *sexo* and *género* is dealt with in part 3. Finally (part 4), all different linguistic solutions for inclusive writing in Spanish from a critical point of view are presented.

1 Introduction

À l'époque actuelle nous assistons, en Espagne, à la création de certains néologismes et à tout un bouleversement des règles morphologiques et syntaxiques créées à la lumière des débats sur le « sexisme linguistique ». Ce dit sexisme linguistique et l'écriture inclusive qui en dérive déclenchent tout un faisceau de nouvelles règles grammaticales concernant l'expression de la catégorie du genre, car genre linguistique et sexe biologique se voient vite confondus. Le tsunami grammatical auquel nous assistons est né avec l'arrivée de la démocratie et a été promu par le mouvement féministe qui voit dans la langue un instrument revendicatif des droits de la femme. Peu à peu le débat social sur la marginalisation de la femme finit par contaminer la langue espagnole et s'y instaurer en tant que phénomène linguistique. Le sexe biologique ayant été assimilé au genre grammatical par les tenants du langage inclusif, nous avons voulu analyser ce rapport partant à la recherche du sexe dans les grammaires ainsi qu'à celle du terme *inclusif* qui, appliqué à la langue, devient d'emblée

synonyme de termes *égalitaire* et *non sexiste*. Certains linguistes ont beau arguer contre le langage inclusif, non pas contre l'égalité homme-femme dans la société, des voix féministes du panorama politique insistent sur l'équation simpliste qui assimile la grammaire au machisme¹. Des discours intolérants, souvent même ironiques, fleurissent contre tous les opposants (qu'il s'agisse de professionnels ou de simples locuteurs) d'une telle réforme, dite *inclusive*, de la langue.

En ce qui concerne la langue espagnole, l'une des premières conséquences de la prise en charge de la défense de la cause féministe appliquée au langage est la prolifération de manuels et de guides pour adhérer aux directives dictées par l'Union Européenne demandées par les autorités des communautés autonomes, des institutions universitaires, *diputaciones*, *ayuntamientos* (Díaz Hormigo 2018)². Après une étude minutieuse des propositions de réécriture en termes inclusifs de neuf de ces guides *El Informe Bosque* voit le jour ; il constitue le premier rapport sur le sexisme linguistique élaboré par la RAE (*Real Academia de la Lengua Española*) à la demande du gouvernement socialiste qui prétend trouver un appui aux thèses inclusives dans une telle institution³. La critique de la RAE se fait sentir car il s'agit de réformes de la langue sur des aspects lexicaux, morphologiques ou syntaxiques menées à bout, dans la plupart des cas, non pas par des professionnels du langage mais par un ample éventail de professionnels autres (politiciens, journalistes, avocats...) ou de personnes luttant contre toute discrimination de la femme. Bref, c'est la conscience sociale des femmes qui décidera sur des affaires de sexisme linguistique (Bosque, 2012). De nombreuses propositions inclusives de ces guides et manuels ne peuvent être que refusées par les linguistes en arguant de critères strictement scientifiques. Récemment, toujours sous l'influence du régime socialiste, une deuxième tentative plus am-

¹ Cela a été dénoncé par le Directeur de la RAE dans *Darío Villanueva: el problema está en confundir la gramática con el machismo* https://elpais.com/cultura/2018/07/15/actualidad/1531677196_003986.html [consulté le 2 février 2020].

² La langue espagnole en Amérique du Sud subit le même sort ; ainsi pourrait-on citer le *Guide pour le langage inclusif* de la *Dirección General de Transversalización de Género* (DGTEG) du Ministère de la Femme et des Populations Vulnérables (*Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables*, MIMP), dont le but est faire connaître et promouvoir l'importance de l'utilisation de la communication inclusive dans les administrations publiques en tant qu'entité rectrice des politiques nationales et sectorielles pour l'égalité des genres (cf. MIMP, 2017).

³ En Espagne, l'Académie de la Langue possède toujours un poids considérable parmi les linguistes étant donnée la présence parmi ses membres d'un nombre important de linguistes et philologues réputés.

bitieuse, la réécriture de la *Carta Magna* en langage inclusif, est proposée et l'élaboration d'un deuxième rapport est demandé à la RAE. La réponse des académiciens ne se fait pas tarder et dans leur *Informe sobre el buen uso del lenguaje inclusivo en nuestra carta magna* du 16/01/2020, connu sous le nom de *Informe 2020*, le refus d'un tel propos est une fois de plus manifesté. Un premier argument linguistique est invoqué, le masculin est générique et n'exclut pas les femmes. À cela on en ajoute un deuxième, la politique législative n'est pas une affaire de la RAE⁴. Deux arguments utilisés aussi bien par les défenseurs que par les détracteurs : masculin générique et usage ; pourtant, leurs interprétations sont fort différentes. Celui du masculin générique en tant que l'expression de l'*androcentrisme linguistique*, soutenu par les défenseurs du langage inclusif, fera l'objet de l'analyse plus loin (section 3). Quant à l'usage, son efficacité est loin d'être prouvée, contrairement aux préconisations des défenseurs, pour qui un tel langage court les rues et se révèle imparable⁵. Pour l'instant, ce que l'on constate en matière de langage inclusif, ce sont des instructions de la part des organes gouvernementaux qui nous contraignent à parler de manière égalitaire mais dont les procédés linguistiques invoqués restent loin d'être unifiées⁶. Ce qui, à notre avis, ne cesse de surprendre, c'est le paradoxe d'un mouvement socialiste qui se veut démocratique mais qui devient autoritaire avec toute sorte de normes, de prescriptions et de constrictions dans le but d'exercer un contrôle sur la manière de parler des locuteurs, bien que cela soit, d'après leur optique, pour une cause justifiée. En tout cas, vouloir imposer prouve que l'usage inclusif de la langue est loin d'être systématique. Une tout autre affaire est celle qui touche la bataille contre les stéréotypes, auxquels la langue contribue, des manuels scolaires et des grammaires, afin de finir avec toute discrimination sociale motivée par des questions de sexe (López Valero & Encabo Fernández 1999). Nous estimons, avec Escandell-Vidal (2020), que le débat sur le sexisme et la langue est imprégné d'une forte charge émotionnelle qui rend difficile la prise en charge de toute objectivité scientifique. La défense

⁴ La tâche de la RAE, à portée panhispanique, reste celle de veiller pour l'unité de la langue espagnole tout en s'adaptant aux besoins des sujets parlants : « es una institución con personalidad jurídica propia que tiene como misión principal velar por que los cambios que experimente la lengua española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico » (www.rae.es).

⁵ https://www.vozpopuli.com/opinion/Gramatica-Calva-carmen-calvo-rae_0_1321069126.html (consulté le 27 janvier 2020); <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/01/20/5e25cf0321efa06d1e8b45ad.html> (consulté le 27 janvier 2020).

⁶ Pour une étude minutieuse de différents procédés cf. Díaz Hormigo (2018).

de l'égalité des droits et opportunités pour les deux sexes semble aller de pair avec le refus du masculin générique de sorte que l'utilisation d'un langage inclusif devient *condition sine qua non* du féminisme. Les attitudes aussi bien des défenseurs que des détracteurs se polarisent de sorte que « *la confrontación de ideas, lejos de promover o favorecer un acercamiento de posiciones, suele contribuir a reforzar los supuestos previos y a llevar al extremo las posiciones*⁷ » (Escandell-Vidal 2020:1).

Dans ce qui suit, nous allons viser les études sur la langue espagnole pour nous approcher de l'opinion des linguistes et des grammairiens s'étant occupé dudit sujet dans le but de cerner la notion du sexisme linguistique et de retracer sa naissance dans la langue espagnole (section 2) pour ensuite nous consacrer à celle du genre grammatical en tant que trait *inhérent* et syntaxique constitutif de tous les substantifs, en compilant les différents débats des linguistes autour de la motivation vs l'immotivation sur le rapport sexe-genre (section 3). La section 4 est consacrée à la définition d'une langue inclusive ainsi qu'à la description minutieuse des procédés utilisés dans l'écriture inclusive qui en découle. Pour finir, un dernier point (section 5), consacré à la construction d'un genre idéologique, nous a semblé pertinent. Notre devise étant que l'on peut rester inclusif et être politiquement correct sans pour autant nuire à la structure de la langue,

[...] el uso correcto de la lengua no incide en la ocurrencia de sexismo lingüístico, mientras que el pretender ser políticamente correctos mediante el empleo de las propuestas diseñadas para evitar la denominada discriminación lingüística por razón de sexo conlleva, en muchas ocasiones, el ser lingüísticamente incorrectos⁸.
(Díaz Hormigo 2018 : 268)

⁷ « La confrontation d'idées, loin de promouvoir ou de favoriser un rapprochement des attitudes polarisées, contribue plutôt à renforcer les présupposés et à pousser à l'extrême leurs convictions respectives ». Son étude vise à offrir un cadre de référence plus objectif nous permettant d'échapper à la dynamique de la polarisation.

⁸ « De notre point de vue, l'utilisation correcte de la langue n'entraîne pas de sexisme linguistique tandis que vouloir être politiquement correct à travers l'emploi de propositions élaborées pour éviter ladite discrimination linguistique, motivée par des questions de sexe, entraîne dans de nombreuses occasions le fait d'être linguistiquement incorrect. »

2 Sexisme linguistique

Le sexisme linguistique est une notion qui doit être précisée et dont on peut retracer l'évolution depuis le domaine du langage spécialisé (voire juridique, administratif) jusqu'au langage courant, spontané. Nous pouvons déjà, dans une première approche, identifier le sexisme de manière générique avec toute « *discriminación lingüística por razones de sexo* » (Díaz Hormigo 2018)⁹. Il faudrait encore préciser une distinction entre deux registres, écrit et registre oral, car le terme *écriture inclusive* que nous allons analyser par la suite, ne trouve pas son équivalent, *oral inclusif*. Les premières recommandations linguistiques inclusives surgirent au sein des guides et des manuels et furent donc formulées pour leur application au langage officiel (administratif, juridique...). Bref, dans des domaines relevant du secteur du travail, où la femme devait et doit encore conquérir la place qui lui revient sans équivoque. Les médias se font vite l'écho de toute une prolifération terminologique nouvelle et la transposent au langage courant en contribuant de la sorte à un chaos terminologique et à une utilisation transgressive des normes, au-delà du linguistiquement correct, pour éviter ladite discrimination linguistique pour des raisons de sexe. Díaz Hormigo (2018) constate que, jusqu'à présent, les efforts élaborés par la *Junta de Andalucía* et ses dirigeants dans ses actions linguistiques ont eu pour conséquence le refus quasi généralisé de la population andalouse concernant les propositions de langage inclusif. Ce refus est souvent manifesté dans un ton d'hilarité qui débouche dans toutes sortes de jeux linguistiques :

Las intervenciones y actuaciones lingüísticas de la Junta de Andalucía y de la clase política andaluza no han contribuido más que al rechazo casi generalizado por parte de la población andaluza de las propuestas de lenguaje inclusivo y a desatar su hilaridad y la elaboración de chistes y juegos lingüísticos sobre sus usos (Díaz Hormigo 2018 :273)¹⁰.

⁹ « discrimination linguistique motivée par des questions de sexe »

¹⁰ « Les interventions linguistiques de la Junta de Andalucía y de la classe politique andalouse n'a fait que contribuer au refus quasi généralisé des propositions de langage inclusif par la population andalouse ainsi qu'à déchaîner l'hilarité et la création des blagues et de jeux linguistiques sur ces dits usages. »

Retraçant un peu l'histoire du sexisme linguistique, nous devons accorder quelques mots à une figure représentative dans le panorama de la langue espagnole, García Meseguer et ses concepts de *sexisme linguistique* et *sexisme social*¹¹. Malgré les conclusions qu'on pourrait tirer à simple vue de son expression *sexisme linguistique*, García Meseguer affirme, ce dont nous convenons, que la langue espagnole n'est pas sexiste car le sexisme ne se trouve pas dans le système de la langue. Les notions de *sexisme linguistique* et *sexisme social* de García Meseguer (1977 et 1994) méritent d'être analysées. Sous le concept de *sexisme linguistique*, il regroupe des questions dérivées de la forme et non pas du contenu du message :

Un hablante incurre en sexismo lingüístico cuando emite un mensaje que, debido a su forma (es decir, debido a las palabras escogidas o al modo de enhebrarlas) y no a su fondo, resulta discriminatorio por razón de sexo. Por el contrario, cuando la discriminación se debe al fondo del mensaje y no a su forma, se incurre en sexismo social. (García Meseguer 2001: 20)¹²

On constate de la sorte que seul le locuteur est responsable dudit sexisme linguistique car il s'agit du choix formel du message qu'il réalise mais jamais de la langue en tant que système¹³. Ainsi, dans García Meseguer (1994), il nous offre une claire exemplification ; l'énoncé *Las mujeres son menos inteligentes que los hombres* (*Les femmes sont moins intelligentes que les hommes*) implique l'existence de sexisme social (contenu du message) mais pas linguistique. Contrairement, dans l'énoncé *Los varones y las hembras son inteligentes por igual* (*Les hommes et les femelles sont aussi intelligents l'un et l'autre*), il existe pourtant du sexisme linguistique mais pas social¹⁴. La langue nous offrant la possibilité de choisir

¹¹ García Meseguer aborde déjà avec rigueur en 1977 cette question nous offrant des propositions innovatrices et ce n'est qu'en 1994 qu'il affirme ouvertement l'innocence du système linguistique vis-à-vis du sexisme avec sa distinction entre *sexisme linguistique* et *sexisme social*.

¹² « Un sujet parlant commet un sexisme linguistique quand il produit un message qui de par sa forme (cela veut dire son choix de mots ou de les construire) et non pas de par son contenu, est discriminatoire par des questions de sexe. Contrairement, quand la discrimination est due au contenu et non pas à la forme, on commet un sexisme social. »

¹³ Sous la notion de *sexisme linguistique* ou choix formel du message que le locuteur réalise, García Meseguer classe des messages discriminatoires relevant soit de l'utilisation des mots isolés (*sexisme lexical*) soit de la construction de l'énoncé (*sexisme syntaxique*).

¹⁴ En espagnol le mot *varón* ne fait référence qu'aux personnes de sexe masculin tandis que *hembra* peut être appliqué aussi bien aux personnes qu'aux animaux de sexe féminin, ce qui met la femme en situation d'égalité avec le monde animal et d'inégalité avec l'homme.

entre les paires symétriques *hombre* et *mujer* et non pas dissymétriques, *varón* et *hembra*, le sexisme en tant qu'affaire formelle (forme du message) est donc linguistique mais réside pourtant dans le locuteur, qui fait ce choix, jamais dans la langue comme système. Il renforce toujours ce rejet du sexisme en dehors du système de la langue en ajoutant un autre paramètre, celui de l'interlocuteur. Celui qui a lieu lorsque, à l'écoute d'un énoncé neutre (*Su colega de despacho resultó ser espía*) l'interlocuteur déclenche une interprétation exclusivement masculine et non féminine du référent. Le substantif appartenant à la classe du genre commun et étant utilisé sans déterminant, l'absence de référence à un genre explicite et donc l'absence de marque de sexe est linguistiquement assurée ; aucune interprétation, soit masculine soit féminine, devrait donc être priorisée¹⁵.

De nombreux linguistes soulignent également « l'innocence » de la langue à l'égard du sexisme (Bosque 2012, Nissen 1990, Calero Fernández 1999, entre autres). Toujours dans ce même sens, Grijelmo (2019) nuance que le parti pris sexiste se trouve non pas exactement dans l'interlocuteur mais dans la réalité sociale qui l'influence. Effectivement, dans *Martínez es una estrella de la diplomacia* (*Martínez est une star de la diplomatie*), la phrase contient un plus grand nombre de mots féminins et rien ne nous assure, linguistiquement parlant, une interprétation référentielle prioritairement masculine ; cela serait dû à une réalité sociale dans laquelle l'homme l'emporte sur la femme dans le monde de la diplomatie. Étant donnée la neutralité de l'énoncé, la seule possibilité d'identifier Martínez avec un homme ou une femme relève exclusivement de la connaissance de la réalité de la part de l'interlocuteur. L'interprétation masculine ou féminine est imposée par le contexte. C'est-à-dire, c'est le contexte qui modifie le terme, qui restreint sa signification et pas l'inverse. Le contexte désambiguïse le mot. L'information préalable des sujets parlants, ainsi que leur connaissance du monde, assure la présence du féminin même dans les énoncés où ce trait n'est pas grammaticalement présent. Nous constatons ainsi que le sexisme est déclenché par les utilisateurs de la langue ; il s'avère de la sorte une affaire de discours.

Après avoir donné un aperçu du parcours et avant de nous concentrer de la prétendue réforme de la langue espagnole proposée par les défenseurs d'un langage inclusif, il nous reste à dire quelques mots sur la notion de genre, qui serait intimement liée à celle de sexe biologique sous l'optique inclusive, dans les grammaires.

¹⁵ *Votre collègue du bureau s'avéra être espion(ne)*. On pourrait proposer comme cas équivalent en langue française : *On a besoin de journalistes avec expérience*.

3 La notion de genre grammatical

L'association genre–sexe naît d'une application inappropriée du terme de la part des féministes et dont la source est, semble-t-il selon Portal Nieto (1999) ou García Meseguer (2003), le puritanisme anglo-saxon dont la conséquence a été la substitution du terme *sex* à celui de *gender* dans les formulaires. Pourtant, dans la tradition espagnole, il n'y a aucun antécédent de l'utilisation de ces deux termes comme synonymes. En espagnol le terme *género* (*genre*) possède différentes acceptions comme celle d'« ensemble d'unités présentant des caractéristiques communes » (classer les œuvres *par genre*) et celle de « type, classe » dans l'expression *sin ningún género de duda* (*sans aucun doute*). Dans le contexte grammatical, le mot *genre* reste une propriété des substantifs et de certains pronoms moyennant laquelle ils sont classés masculin, féminin et neutre dans certaines langues¹⁶.

C'est dans la 24^e édition du Dictionnaire de la RAE que l'on trouve l'acception de *genre* en tant que catégorie grammaticale soit inhérente aux substantifs et pronoms soit codifiée à travers des phénomènes d'accord dans d'autres classes de mots. Tous les mots appartenant à la classe des substantifs et des pronoms possèdent un genre grammatical et, lorsque ces substantifs et pronoms sont animés, cette catégorie grammaticale *peut* exprimer le sexe. Le genre grammatical est un trait *inhérent* et *syntactique*, pour les êtres animés, donc sexués ; il n'est pas forcément toujours marqué de manière inhérente (marqué dans le lexique), *el hombre / la mujer ; el niño / la niña* (*l'homme / la femme, le garçon / la fille*), il peut aussi être marqué grâce à des rapports de détermination et/ou modification (*el periodista / la periodista* (*le journaliste / la journaliste*)). La casuistique de ces substantifs est très réduite par rapport à tout le lexique de la langue espagnole (Escandell-Vidal 2020 : 4). Or, logiquement, parler de genre dans les grammaires dépasse le fait de parler de sexe car cette catégorie grammaticale recouvre également la distinction M/F des êtres non-animés. Alors que le terme *sexe* ne désigne qu'une condition biologique, le terme *genre* en tant que catégorie commune à tous les substantifs d'une langue ne peut pas être identifié à celui-ci. Le genre grammatical est un trait *inhérent* et constitutif de tous les substantifs (et pronoms) de la langue espagnole ainsi que de bien d'autres langues. García

¹⁶ Il va sans dire qu'il existe des langues sans genre grammatical (anglais, hongrois, finlandais, chinois, japonais, coréen entre autres), des langues à deux genres (italien, espagnol, français) et des langues à trois genres (allemand, langues slaves). En espagnol, on trouve toujours certains mots neutres, tels que les pronoms *esto, lo*.

Meseguer (1994) nous montre la confusion sexe-genre à travers la métaphore de *la cuchara y el tenedor* (*la cuillère et la fourchette*). Il s'agit d'un test réalisé dans des écoles d'enseignement primaire où l'on demanda aux élèves d'élaborer un dessin du mariage entre cuillère et fourchette¹⁷. Le résultat pour la langue espagnole, où le mot *cuchara* est de genre féminin et le mot *tenedor* de genre masculin, nous montraient des dessins où *cuchara* étant la fiancée et *tenedor* le fiancé¹⁸. D'après Violi (1987 : 19) « [i]l ne fait aucun doute que le genre, en tant que catégorie grammaticale, tend à être perçu comme le reflet d'un « ordre naturel » des choses, de sorte que ce ne sont plus les mots qui sont masculins ou féminins mais les choses auxquelles ils se réfèrent ».

En partant de cette association genre–sexe, certains linguistes et grammairiens se demandent si le genre des mots ne serait-il pas naturellement motivé (Nebrija [1492] 1980: 175, Villalón [1558] 1971: 18, Correas [1627] 1984: 112, Lenz 1925: 95–116, RAE 1931: 10, etc). Tandis que d'autres, adoptant un point de vue strictement linguistique, considèrent le genre comme une catégorie étroitement grammaticale ou plutôt grammaticalisée, qui dérive de la forme linguistique pure et, dès lors, le genre serait sémantiquement immotivé, totalement arbitraire et dénué de toute signification objectivement vérifiable. Il s'agirait d'une catégorie purement mécanique dont l'enjeu serait de simples faits d'accord. Cette théorie trouve une grande répercussion en langue espagnole (García Meseguer 1994, Nissen, U. K. 1990, Alario, Bengoechea, Lledó & Vargas 1995, Díaz Rojo 2000, Roca 2005, Fernández Poncela 2012, Fernández-Ordóñez 2012). La défense d'un concept hybride entre le sexe et l'accord grammatical a aussi ses représentants. La distinction masculin/féminin renverrait directement à la distinction sexuelle dans le monde des êtres animés, tandis que pour les non-animés, il s'agirait de contraintes purement grammaticales.

Du point de vue grammatical, une distinction est acceptée par la plupart des grammaires de langue espagnole, établissant une différence entre la classe des substantifs et celle des pronoms d'une part et la classe des déterminants (articles, adjectifs) d'autre part. Pour la première classe, le genre est un trait inhérent entraînant des effets de concordance dans la deuxième classe. Le genre grammatical est donc un phénomène hybride se manifestant à la fois comme trait lexical et trait syntaxique. Devís Márquez (2018), pour qui l'expression

¹⁷ En espagnol, ces deux termes présentent une alternance de genre tandis qu'en français ils sont tous deux féminins *la cuillère et la fourchette*.

¹⁸ Cependant, pour le français, le résultat fut 50-50, les deux mots possédant le même genre féminin.

d'un trait grammatical – tel le genre ou le nombre – ne pourrait jamais donner lieu à la définition d'un concept grammatical (car toute définition, en tant que telle, se doit d'être universelle¹⁹), considère le genre comme une catégorie logique *en tant que classe qui possède une plus grande extension et une moindre compréhension qu'une autre dénommée espèce* (Devís Márquez 2018: 273–277), rejoignant ainsi la thèse aristotélicienne. La distinction sexuelle M/F reste l'une des *espèces* parmi d'autres à l'intérieur de la *classe* du genre et nous fournit des renseignements sur la désignation virtuelle des substantifs et des pronoms. Ainsi défini, l'opposition M/F permet l'intégration aussi bien de l'espèce de caractère sexuel, *un niño / una niña (un enfant / une enfant)*, que d'autres espèces telle la taille, *un barco / una barca (un bateau / une barque)* ou permet de rendre compte de l'espèce artificiel vs naturel, *un pozo / una poza (un puits / une mare)*.

4 L'écriture inclusive

L'écriture inclusive ou la réalisation dans le registre écrit du langage inclusif est une écriture moyennant laquelle ses tenants revendiquent le rôle de la femme dans notre société, sa visibilité. C'est une prise de conscience sur le statut de la femme et ses particularités à travers le langage (Martín Barranco 2019). Jusqu'à présent, ce n'est que le terme *écriture inclusive* qui est couramment utilisé dans la société, on ne parle pas encore d'oral inclusif. D'ailleurs, l'on observe que la réalisation orale de certains procédés scripturaux s'avèrent phonétiquement irréalisables (*niñ@s, niñxs*), sinon insoutenables, car ils nuisent à la compréhension (cf. *les doublets*). À l'oral, on ne trouve que certains clins d'œil éphémères, à l'écrit, une écriture visuellement revendicative. L'oral inclusif est pourtant employé comme étendard de certains hommes et femmes politiques. En Espagne, l'écriture (ainsi que l'oral) inclusive n'est qu'une utilisation du langage qui recouvre des procédés très divers, les uns plus orthodoxes que les autres, mais qui se trouve loin du prétendu statut de *variété de langue* accordé au français par Alpheratz (2019), d'après lequel une telle variété devrait entraîner des modifications structurales de la langue standard dans le but de pallier certaines discriminations sociales.

¹⁹ Il ne faut pas confondre universel et générique. Il se peut que le genre ne trouve pas de réalisation dans une langue donnée mais le concept, sa définition, reste universel. Coseriu (1978) parle à ce sujet d'universalité conceptuelle.

Une langue inclusive est une variété d'une langue standard, qui s'en distingue par des procédés langagiers évitant de reproduire des hiérarchies symboliques et sociales associées à des éléments morphosyntaxiques et fondées sur différents critères de discrimination (sexe, genre, âge, mobilité, origine géographique, orientation sexuelle, fonctionnement neurologique, classe socio-professionnelle, etc.) (Alpheratz 2019: 20).

L'écriture inclusive s'approprie la devise *Non, le masculin ne l'emporte plus sur le féminin !* et le langage inclusif devient un *langage duplicatif* (Álvarez de Miranda 2018: 88) ou un *langage duplicatoire* (Grijelmo 2019) ajoutant des marques +F partout où l'on trouve des référents à trait animés +A et humain +H. L'utilisation des termes *duplicatif* / *duplicatoire* pour identifier le langage inclusif nous semble très juste dans la mesure où le trait +F est déjà inclus dans le sens générique du terme. L'idée inhérente à un terme générique est justement l'effacement de tout trait sexuel, aussi bien masculin que féminin, mais tous les deux s'y trouvant compris, le fait d'exprimer le trait +F de manière indépendante entraîne la duplication de ce trait. Mais rappelons que l'effacement du genre inhérent aux termes génériques n'est pas du tout dans la feuille de route du féminisme, qui, associant le masculin générique au masculin spécifique, réclame l'expression indépendante du trait +F :

No es una repetición nombrar en masculino y femenino cuando se representa a grupos mixtos. No duplicamos el lenguaje por el hecho de decir niños y niñas o madres y padres, puesto que duplicar es hacer una copia igual a otra y este no es el caso. (Alario, Bengoechea, Lledó & Vargas, 1995: 14)²⁰.

L'association provient, dans le meilleur des cas, d'une méconnaissance historique de l'origine et de l'évolution des langues, si ce n'est d'une manipulation raisonnée. Loin de considérer la femme comme une copie de l'homme, Grijelmo

²⁰ « Nommer au masculin et au féminin quand on fait référence à des groupes mixtes n'entraîne pas une répétition. Le langage n'est pas dupliqué quand on dit *niños y niñas o madres y padres* car faire un double implique faire une copie du modèle et ce n'est pas le cas. » La non duplication ne peut être comprise qu'en acceptant le postulat *inclusif* du refus du masculin générique car autrement les termes *padres* (*parents*) ou *niños* (*enfants*) reprenant aussi bien *padre* (*père*) et *madre* (*mère*) / *niño* (*garçon*) et *niña* (*filles*) intègrent le féminin de sorte que nommer au féminin devient une redondance ou duplication de ce trait.

(2019), en adoptant un ton de vulgarisation dans son discours, lui accorde son importance et nous rappelle que ce fut le besoin de faire place à la femme dans la société qui entraîna, à son tour, le besoin de marquer sa spécificité au sein du groupe des êtres animés, catégorie asexuée. Le système binaire existant marquait uniquement la distinction entre les êtres animés +A vs les non animés -A. La forme générique étant le terme non marqué, la forme scindée, ou féminin spécifique, se crée en y ajoutant une marque. La forme de base présentant une opposition asymétrique générique/spécifique féminin, le dédoublement du terme générique est assuré (générique/spécifique M). L'opposition « terme marqué » vs « non marqué » est un principe applicable partout dans la langue. Or, en langue espagnole, il existe des oppositions symétriques aussi bien qu'asymétriques parmi lesquelles se trouve le genre. La situation d'asymétrie s'identifie par le sens générique, inclusif de l'un des termes (terme non-marqué) face au sens spécifique et excluant de l'autre terme (terme marqué). Les termes *vivo/muerto* (*vivant/mort*) se trouvent en rapport de symétrie car l'affirmation de l'un exclut l'autre ; pourtant les termes *día/noche* (*jour/nuit*) sont asymétriques car, bien que tous les deux possèdent l'acception 'période de temps' compris entre le lever et la tombée du jour (*día*) ou entre la tombée du jour et le lever (*noche*), seul le terme *día* possède l'acception de période de 24 heures qui correspond au temps pendant lequel la Terre tourne autour d'elle-même. C'est ce qui arrive dans l'opposition du genre en langue espagnole dont le rapport asymétrique est représenté par Escandell-Vidal (2020 : 3) :



La oposición de género en español

Ce schéma présente l'avantage, à notre avis, d'illustrer l'opposition terme marqué +F vs non marqué -F et de chasser du lexique le terme masculin car tout ce qui est -F, générique, est d'abord a-genre. La généricité préexistante à la spécificité masculine, c'est cette dernière catégorie qui reste indifférenciée dans la généricité et son sens spécifique ne se déclenche que par opposition à la spécificité féminine. Le masculin spécifique, plutôt masculin tout court, s'opposerait ainsi au féminin. Cela dit, il serait plus adéquat de chasser de l'argumentaire le terme inadéquat de masculin générique. L'existence des fissures

dans le système de la langue corrobore ce refus du terme *masculin générique*. En effet, pour les doublets morphologiques *niños/niñas*, il n'y a qu'un rapport homonymique entre le terme masculin, opposé au féminin, *niños* (ensemble de personnes de sexe +M) et le générique *niños* (ensemble de personnes de sexe +M +F), *Los niños deben ir todos a la escuela* (*Tous les enfants doivent aller à l'école*). Cela est la cause pour laquelle dans les doublets lexicaux, *yernos/nueras* ou *curas/monjas*, le terme masculin s'avère inapte à signifier de manière générique. Dans *Hoy vendrán mis yernos a verme* (*Aujourd'hui mes beaux-fils me rendront visite*), il est impossible de faire une lecture générique, *Hoy vendrán mi yerno y mi nuera a verme* (*Aujourd'hui mon beau-fils et ma belle-fille me rendront visite*), mais uniquement *Hoy vendrá mi yerno y mi otro yerno a verme* (*Aujourd'hui mes deux beaux-fils me rendront visite*). Pour la même raison, dans le doublet morphologique *esposos/esposas* (*époux/épouse*), *Una reunión de esposos* (*Une réunion d'époux*), c'est *Una reunión de esposo y esposa* (*Une réunion d'époux et épouse*) mais, dans les doublets lexicaux *marido/mujer* (*mari et femme*), *Una reunión de maridos* (*Une réunion de maris*) n'est pas *Una reunión de marido y esposa* (*Une réunion de mari et femme*) mais *Una reunión de varios maridos* (*Une réunion de plusieurs maris*).

Il va sans dire que le masculin ne l'emporte pas sur le féminin.

Parlons maintenant des procédés qui intègrent l'écriture inclusive. Il est évident que si le genre grammatical regroupe des phénomènes qui relèvent de la référence (substantifs et pronoms) et de la dépendance ou de l'accord (détermination, complémentation), l'écriture inclusive concerne le domaine lexical et les opérations grammaticales qui en dérivent. On pourrait identifier une telle écriture à l'ensemble des procédés ou symboles scripturaux du féminisme, qui tendent à se manifester, préférentiellement, de manière ostentatoire afin d'équilibrer la balance du côté de la femme dans la société. Nous voulons mettre l'accent sur l'adjectif *ostentatoire* comme on peut déduire des expressions qui ne sont pas sexistes (ni socialement parlant, ni linguistiquement parlant) mais que cette écriture tend à éviter. Ainsi, de même qu'à l'oral, lors d'un acte public, un locuteur est respectueux envers les deux sexes avec l'utilisation de la formule de bienvenue *Buenas noches* mais on lui préfère *buenas noches a todos y a todas* (*bonsoir à tous et à toutes*). Pour la même raison, à l'écrit, un syntagme tel que *una multitud de periodistas* (*une foule de journalistes*) serait refusé au profit d'un autre, plus sensible envers les femmes : *una multitud de hombres y mujeres periodistas* (*une foule d'hommes et de femmes journalistes*). Or, ce dont il est question, c'est l'utilisation d'un discours ostentatoire. La formule « écriture inclusive » peut être synthétisée en deux postulats généraux, le refus

du masculin générique et la visibilité ostentatoire du féminin ; celle-ci constitue l'objet de notre analyse suivante.

4.1 Visibilité ostentatoire lexicale ou référentielle

Cette visibilité concerne le lexique des substantifs animés +A, ayant donc un corrélat sexuel. En faisant une synthèse du rapport genre–sexe en langue espagnole, nous constatons que le sexe biologique n'est pas toujours marqué à travers le genre. Tel est le cas des mots dits épïcènes pour lesquels il n'existe qu'un seul genre grammatical et leur référent sexuel reste indéterminé, *la víctima* (*la victime*). Pour le reste des substantifs +A, le sexe biologique peut être marqué grammaticalement à travers des procédés différents, à savoir :

- (A) classe de substantifs non-sexuellement référentiels dont le genre est indiqué dans les rapports de détermination *la periodista / el periodista* (*la journaliste / le journaliste*) ou *el modelo / la modelo* (*le modèle / la modèle*) ou de modification *periodista astuta / periodista astuto* (*journaliste astucieuse / journaliste astucieux*).
- (B) classe de substantifs sexuellement référentiels, ou dimorphiques qui, à leur tour, peuvent être répartis en trois catégories :
 - (B.1) Substantifs à base lexicale différente, *yerno/nuera* (*gendre, beau-fils / bru, belle-fille*)
 - (B.2) Substantifs à flexion morphématique -o / -a, *niño / niña*
 - (B.3) Substantif à flexion suffixale, *actor/actriz* (*acteur / actrice*)

Or, la féminisation de certains mots devant s'adapter aux normes et suivre le sort des substantifs soit de la classe A soit de la classe B, le mot *juez* (*judge*), d'origine latine *iudem* < *iudex*, et dont la seule idée était celle d'êtres vivants sans distinction sexuelle, s'intègre spontanément soit dans la classe A *el juez / la juez*, soit dans la classe B (B.2) *el juez / la jueza*. Les deux formes sont attestées et c'est l'usage qui décidera de son sort. Néanmoins, on voit proliférer dans les discours des féministes certains néologismes superflus et éphémères qui restent dans le patrimoine anecdotique. Tel est le cas de *jóvena* (néologisme créé sur *jeune*), terme qui fut proposé en 1993 par la députée du PSOE à Cádiz, Carmen Romero, qui affirmait la nécessité de s'adresser aux jeunes femmes à travers ce terme avouant avoir conscience de son utilisation instrumentale de la langue.

Tout en faisant appel à Saussure, elle prévoyait la consolidation de ce mot dans le langage car l'usage deviendrait la norme²¹. Cela fait bien des années déjà et ce terme n'est pas utilisé par les jeunes. Le terme *miembra* (*membre*), créé par la ministre de l'égalité, Bibiana Aído lors de son utilisation dans la formule *miembros y miembros*, n'est plus actuellement qu'une anecdote. Pour quelle raison les mots *jóvena* ou *miembra* n'ont pas réussi à s'installer dans notre langue ? Voici une explication possible : la méconnaissance des règles de la langue n'empêche pas les locuteurs de décider intuitivement sur le destin des mots. Les locuteurs ne sont pas conscients des règles de la langue mais leur intuition décide de la réussite ou de la non-réussite de certains néologismes et pas d'autres. Le mot *joven*, de par son origine adjectivale épïcène, dans son utilisation substantivale ne peut que s'intégrer dans la classe A ; c'est le déterminant qui permet la transposition de l'adjectif en substantif soit masculin *el joven*, soit féminin *la joven*. Le néologisme *jóvena* était donc voué à l'échec, autrement tous les adjectifs épïcènes substantivés seraient acceptés et on est encore loin d'imaginer un usage courant d'une telle féminisation ; *la inteligente de la familia* (**l'intelligente de la famille*), **la más eficaz de todas* (*la plus efficace parmi toutes*). Presque trente ans plus tard, Irene Montero (porte-parole du parti *Unidas Podemos*) invoque le même argument de la députée socialiste dans sa défense du terme *portavoza*, les femmes doivent faire entendre leur voix dans la société. La conscience compositionnelle du terme à base verbale *porta* et nominale *voz* est ce qui préserve le mot de toute féminisation de type classe B mais, dès que cette conscience est perdue, on voit le mot passer dans la classe B à flexion morphologique (B.2)²². L'expression *familia monomarental* est également promue par Irene Montero, devenue ministre de l'égalité (2019), en substitution de *familia monoparental*, négligeant le fait que ce terme est composé du préfixe *mono* (signifiant l'unité) et *parentalis* < *pariente* terme générique et

²¹ Les revendications dans le cas de la langue espagnole ne procèdent pas de la norme pour après s'instaurer dans l'usage mais à l'inverse. Cela est promu par des collectifs spécialement sensibilisés sur des questions de genre : « En el caso del español, las reivindicaciones no vienen de arriba abajo, de la norma al uso, sino que surgen por parte de colectivos especialmente sensibilizados con las cuestiones de género. Se trata de una demanda social y no de una imposición desde las instituciones rectoras en materia de norma. » (Cabeza Pereiro & Rodríguez Barcia 2013 : 8).

²² Nous avons fait une recherche avec Sketch Engine dans le Spanish Web (ESTENTEN 18), dans lequel on n'a obtenu que 11 occurrences du terme *portavoza* et 540 du terme *portavoz*. En outre, il faudrait souligner que le terme féminin n'apparaît pas de manière isolée mais toujours dans l'expression *portavoz* ou *portavoza*. Cela prouve du moins l'état dubitatif d'un tel néologisme. Les termes *guardiacivila*, *jóvena* ou *miembra* n'y sont pas attestés.

sans aucun rapport à *padre* (père). Le langage inclusif et son écriture constituent une revendication fortement politisée. Il constitue un instrument, une arme de jet idéologique mais qui, parfois, se redresse contre son utilisateur²³. L'académicienne Fernández Ordóñez (2018) témoigne de l'inutilité de la provocation par l'utilisation de termes incorrects et constate que l'Académie, dont les fonctions sont descriptives, joue simplement le rôle d'un notaire.

Es una forma de provocar inútilmente, la Academia sólo documenta lo que se consolida. Hay gente que decide promover normas. Todos inventamos el lenguaje con formas nuevas, los hablantes promueven la innovación. No hay ninguna sociedad completamente inmóvil. Pero debe ser colectivamente aceptado. Cuando una persona promueve una ocurrencia, puede dar para un titular, pero para que se recoja en el Diccionario, debe tener un uso en la comunidad²⁴.

D'ailleurs, nous aimerions souligner qu'il n'est pas étonnant que dans la féminisation ostentatoire, certains termes soient négligés malgré leur apparence masculine, tel certains mots finissant en *-o* : *modelo*, *contralto* ou *soprano*. Ces lacunes dans les revendications trouvent une explication sociale car la profession de *modelo* a été, par tradition, associée aux femmes de telle façon que, bien qu'elle soit partagée avec des hommes, la question identitaire féminine y est si fortement attachée qu'on ne sent pas le besoin d'une féminisation ostentatoire **la modela*, **la soprana* ou **la contralta*.

²³ Dans un article de la revue *El País*, on ironise en féminisant *portavozas* et aussi *altas cargas*. Il s'agit d'un jeu de mots en espagnol sur *cargo* (fonction, poste) et *carga* (charge). *Antes de portavozas hubo miembros y altas cargas en la política española* en *El País* 09/02/2018 https://elpais.com/politica/2018/02/09/actualidad/1518199760_789488.html [consulté le 29 mars 2020].

²⁴ « Il s'agit d'une forme de provocation inutile, l'Académie n'intègre que ce qui est consolidé. Il existe des gens qui décident de promouvoir des normes. Nous inventons tous le langage avec de nouvelles formes. Il n'existe pas de société complètement immobile. Mais tout doit être collectivement accepté. Quand quelqu'un promeut une occurrence, cela devient un gros titre mais quand il s'agit de l'intégrer dans le Dictionnaire, l'utilisation doit être communautaire ». Elle nous offre comme exemple les termes espagnols *presidente* et *estudiante* car seule la féminisation *presidenta* (*présidente*) est d'usage courant et a été intégré dans le dictionnaire. Le terme *estudianta* (*étudiante*) n'a pas subi le même sort et il n'est ni d'usage ni intégré dans le dictionnaire.

4.2 Visibilité ostentatoire grammaticale

Nous avons regroupé sous cette rubrique des procédés concernant certains aspects grammaticaux d'articulation discursive divisés en deux groupes selon leur degré de normativité, car il y en a qui s'intègrent dans le système de la langue espagnole sans la détruire, et il y en a qui contreviennent aux normes. Les voici.

4.2.1 Les procédés orthodoxes

Parmi les procédés orthodoxes, c'est-à-dire s'intégrant dans le système linguistique de la langue espagnole, on peut citer la rédaction épïcène et le doublet.

4.2.1.1 La rédaction épïcène

La rédaction épïcène présente l'avantage d'être un procédé normatif mais sa possibilité d'utilisation est réduite. Ce procédé implique le remplacement des dits masculins génériques par des termes génériques ou abstraits. Ainsi, des mots masculins *el profesorado* (corps enseignant), *el alumnado* (groupe scolaire) ou féminins *la ciudadanía* (la citoyenneté), *la humanidad* (l'humanité) remplacent les emplois génériques *los profesores* (les professeurs), *los alumnos* (les élèves), *los ciudadanos* (les citoyens), *el Hombre* (l'Homme). Pourtant quand on essaie de l'appliquer, on observe que la commutation des termes n'est pas toujours acceptable. Dans *Los profesores del centro deben cumplir las normas* (Les professeurs du centre doivent respecter les normes) on peut facilement utiliser ce procédé *El profesorado del centro debe cumplir las normas* (Le corps enseignant doit respecter les normes). Cependant, dans *¿Tus profesores te han puesto ya las notas ?* (Tes professeurs ont déjà mis les notes ?) le terme épïcène trouve des limites **¿Tu profesorado te ha puesto ya las notas ?* (Ton corps enseignant a déjà mis les qualifications ?) Le sens générique de *profesorado* en tant que cadre des professeurs du centre éducatif est incompatible avec le sens générique qui intègre non pas tout le cadre mais un ensemble de professeurs sans référence explicite au sexe.

La rédaction épïcène étant un procédé normatif et respectueux envers les deux sexes n'est pas un procédé de féminisation ostentatoire, c'est la raison pour laquelle on lui préfère, dans de nombreuses occasions, les doublets.

4.2.1.2 Les doublets

Tandis que Grijelmo (2019) prend l'existence de la rédaction épïcène comme preuve de l'inefficacité des doublets à transmettre un sens générique, Alpheratz (2019) inverse l'argumentation et voit dans l'existence des doublets l'incapacité du masculin à transmettre la généralité. Ainsi, la distorsion de la régularité avec la formule *Françaises et Français* prononcée par de Gaulle en 1961 ne fait, d'après elle, que mettre en relief cette incapacité. Loin de là, nous estimons que cet emploi obéit à un choix discursif individualisant et non générique. En tout cas, ce qui est incontestable c'est que l'utilisation de ce procédé alourdit le discours et nuit à la simplicité de transmission du contenu. Il va contre les principes d'économie et de clarté, c'est pourquoi il est déconseillé dans certains contextes comme dans les énumérations dans le domaine administratif, juridique²⁵ et, il va de soi, dans le langage courant. Grijelmo (2019) nous accorde l'exemple de ce que deviendrait un simple dicton tel que *como todo hijo de vecino* si l'on devait employer ce procédé *como todo hijo de vecino o hija de vecino o hijo de vecina o hija de vecina (comme tout le monde)*. En outre, ce procédé présente le même désavantage que la rédaction épïcène, car son utilisation n'est pas systématiquement applicable. Pour ce faire, il faut rappeler que la coordination peut soit unir soit séparer les unités coordonnées. Escandell-Vidal (2020) nous propose une très intéressante typologie de doublets²⁶. Excepté les *doublets incorrects* que nous avons classés parmi les procédés a-normatifs, le reste de sa typologie montre bien l'existence des doublets normatifs, du point de vue de la structure de la langue mais pas du point de vue sémantique. Alors en admettant les deux fonctions logiques de la coordination, unir vs séparer, lorsque l'on vise à séparer les termes coordonnés, le doublet devient fondamental (*doublet indispensable*) : *Las niñas y los niños deben recibir el mismo tipo de educación (Les garçons et les filles doivent recevoir le même type d'éducation)*. Pourtant, lorsque l'on vise à mettre sur un pied d'égalité les termes coordonnés, les doublets pourraient être répartis en deux catégories selon que le sens des termes se contredisent (*doublet inapproprié* et *doublet impossible*) ou qu'ils soient superflus (*doublet superflu*). Le doublet inapproprié ou infondé est celui qui concerne les termes

²⁵ Pour la langue espagnole, la Constitution de Venezuela est la seule à l'avoir intégré. L'Office Québécois de la Langue Française (OQLF) admet cependant l'emploi occasionnel du masculin générique comme une solution afin de ne pas alourdir le texte.

²⁶ La voici : 1. *Imprescindible (indispensable)*, 2. *Innecesario (superflu)*, 3. *Improcedente (inapproprié)*, 4. *Incorrecto (incorrect)* et 5. *Imposible (impossible)*.

désignant des titres, grades, fonctions et non pas les personnes susceptibles de les occuper, *Rector (Président)*, et celui dont l'emploi est impossible, quand les termes sont en rapport symétrique *Juan y María son amigos (Juan et María sont amis)* > **Juan y María son amigo y amiga (Juan et María sont ami et amie)*²⁷. Enfin, les doublets superflus, qui supposent un surplus cognitif, ne font que nuire à la fluidité de la compréhension. Dans ce sens, certains pédagogues de l'enseignement primaire constatent que l'utilisation du doublet *niños y niñas* est une source de malentendus et de confusions d'autant plus graves qu'elles se produisent à une étape clé de l'apprentissage et de fixation de la langue par l'enfant (Junyent, 2013).

La RAE, lors de son dernier Rapport, *Informe 2020*, se prononce, sous la pression sociale qui est à la source des doublets, en constatant que les sujets parlants agissent autrement dans leur réalité quotidienne. Effectivement, l'on observe que le résultat de l'application de certaines recommandations « visibilisatrices » entraîne des incorrections mais surtout des incohérences et des irrégularités dans leur application chez tous les locuteurs, défenseurs inclus. Ainsi, en analysant le discours de la presse, orale et écrite, sur la pandémie causée par la COVID19, on n'entend parler que des *muertos (morts)*, *infectados (infectés)*, *contagiados (contaminés)*. Le gouvernement parle de laisser sortir *a los niños, a los más pequeños (les plus petits)*. Les thèses inclusives étant linguistiquement difficilement applicables et superflues, la logique de la langue s'impose car personne ne serait d'avis que le gouvernement ne laisse sortir que les garçons et pas les filles, ou que les morts soient tous des hommes. Le langage inclusif devant la pandémie reste donc oublié de tous.

4.2.2 Les procédés hétérodoxes

L'usage de certains procédés qui contreviennent aux règles de la langue espagnole est assez répandu, c'est ainsi que l'utilisation des marques neutres @, -x, -e surgissent donnant lieu à certains néologismes incompatibles avec le système linguistique pour différentes raisons. Le @ est un symbole qui, outre le fait de ne pas appartenir à l'alphabet et donc de ne pas être reconnu en tant que signe linguistique, ne peut pas être utilisé dans le registre oral : il ne correspond

²⁷ D'autres termes symétriques : *amigos, novios, primos, cuñados, compañeros de trabajo, vecinos*, etc. Les termes indiquant des rapports asymétriques doivent au contraire être spécifiés : *Luis y Laura son padre e hija*. Les exemples ont été empruntés à Escandell-Vidal (2020).

pas à un phonème²⁸. Le *x* présente l'avantage d'être un signe linguistique, un phonème, mais le désavantage de n'avoir aucune potentialité linguistique car imprononçable de par le contexte où il se trouve (*niñxs, lxs*). Finalement le *e* semble s'imposer car il s'agit d'un signe linguistique, un phonème prononçable (*niñes, les*). Cette voyelle présente l'avantage d'intégrer non pas uniquement le binarisme masculin/féminin mais les transgenres. Pourtant la RAE constate les dangers d'une telle utilisation car c'est la marque du genre masculin dans les pronoms et les articles démonstratifs *El mejor / Lo mejor (Celui qui est le meilleur / Ce qui est mieux)*, catégories pour lesquelles le *-o* constitue la marque du neutre. Une telle solution aurait non seulement un effet domino à cause duquel l'on devrait sacrifier la grande capacité économique que présente la langue espagnole et qui consiste en un simple changement de morphème (et sans besoin d'élargir les syntagmes) pour passer dans un discours du concret à l'abstrait mais, en plus, elle prendrait comme marque neutre encore un phonème présentant le trait masculin. Ignorer le fonctionnement du système conduit à des solutions quelque peu paradoxales. L'intérêt de l'emploi de tels symboles est le signifié extralinguistique qu'ils véhiculent : *Je suis pour le langage égalitaire*. Pour Álvarez de Miranda (2018) il est évident qu'une telle utilisation est un acte politique et non linguistique. D'après Alemany (2019) « Como acto lingüístico sólo se puede considerar una broma. En ninguna lengua se ha inventado un morfema de género de la nada. Es tan absurdo como que un grupo decida que perro signifique, en adelante, mesa²⁹ ».

La RAE (Informe 2020) ne reconnaît pas ces néologismes et même les plus fervents défenseurs admettent qu'il s'agit là de solutions peu pratiques. Selon Martín Barranco (2019), « [d]ecir tod@s, o todes, o todos y todas, o todas y todos, o todxs, está muy bien, pero seamos sinceras, está muy bien como forma de llamar la atención. [...] Pero reconozcámoslo, es agotadora y poco práctica »³⁰.

²⁸ À cette critique scientifique du choix d'un symbole imprononçable en substitution d'un signe linguistique, nous voulons ajouter un commentaire subjectif qui insisterait sur un choix d'un symbole *malheureux* du fait que la voyelle féminine *-a* reste à l'intérieur de la voyelle masculine *-o* qui l'embrasse et l'étreint semble, paradoxalement, une image contraignante où le *-o* montre visuellement la splendeur de son rôle oppressif. Dualité et oppression dans un même symbole.

²⁹ « En tant qu'acte linguistique on ne peut penser qu'à une blague. Il n'existe aucune langue où l'on ait créé du néant un morphème de genre. C'est un fait aussi absurde que la détermination d'un groupe de sujets parlants qui déciderait que *chien* signifierait dorénavant *table*. »

³⁰ « Dire *tod@s*, ou *todes*, ou *todos y todas*, ou *todxs y todos*, ou *todxs*, est bien, mais soyons sincères ce n'est qu'une manière d'attirer l'attention [...] Reconnaissons-le, on a là des formules épuisantes et très peu pratiques. »

L'utilisation du féminin générique est, parmi les procédés a-normatifs, celui qui corrobore le plus le militantisme. Il agit en tant que marque, interne et externe, d'appartenance à un groupe social différencié ou, du moins, de sympathie envers celui-ci, ce qui explique la réduction du domaine de son utilisation au secteur politique ou activiste (San Julián Solana 2017). Cette stratégie est défendue dans les deux langues (Lessard & Zaccour 2018). Il s'agit d'un féminin partagé et solidaire qui justifie l'utilisation du féminin comme terme non-marqué, faisant appel à la personne en tant que référent elliptique. C'est le féminin universel du parti politique espagnol *Unidos Podemos*, créé en 2016, et qui, en 2019, se transforme en *Unidas Podemos*. Mais, tel qu'on le constate dans la pratique, le féminin s'avère incapable de transmettre l'idée de généricité et il est vite oublié dans le discours au profit du terme non-marqué. À titre d'exemple, les déclarations de Pablo Iglesias, *Vicepresidente de derechos sociales (Unidas Podemos)* sur la crise du coronavirus³¹ et les mesures adoptées par le gouvernement : *los inquilinos, los pequeños propietarios, los autónomos...*³² (*les locataires, les petits propriétaires, les travailleurs indépendants*) ; ou celles de Teresa Rodríguez (vidéo WhatsApp), porte-parole du groupe Podemos dans le Parlement d'Andalousie, sur l'enlèvement des diètes du Senado lors desquelles, après un premier clin d'œil au doublet *diputados y diputadas*, elle n'utilise que le masculin générique : *los políticos, autónomos, sanitarios, nuestros profesionales (les politiciens, travailleurs indépendants, sanitaires, nos professionnels)* et même un masculin générique où elle inclut clairement des référents féminins, *que los representantes públicos no estemos a la altura de las circunstancias (que les représentants publiques ne soient pas à la hauteur des circonstances), nosotros por coherencia vamos a hacer (nous allons tous agir de manière cohérente)*. Dans la pratique, l'on observe que l'utilisation du féminin générique ainsi que le reste des procédés sont aléatoirement appliqués. Les usages inclusifs utilisés par les populations elles-mêmes, contrairement aux thèses soutenues par Alpheratz (2019), loin d'être révolutionnaires, restent anecdotiques et surtout, une affaire théorique car, dans la pratique, il en va autrement³³.

³¹ *El País* <https://www.youtube.com/watch?v=3qo3HQsLglw>.

³² Fait curieux, il n'y a que le terme *trabajadoras del hogar (femmes de ménage)* qui est utilisé au féminin dans son discours.

³³ Parfois, le masculin générique semble être employé de manière intentionnelle, au service d'une idéologie politique, car quand il s'agit de parler des partis politiques opposants, on a recours systématiquement au masculin générique, ce qui introduit une nuance péjorative. L'utilisation des doublets *los trabajadores y las trabajadoras (les travailleurs et les travailleuses)* côtoie les termes, dans le même discours, *los ricos, los corruptos*. C'est-à-dire que l'alternance

5 La construction d'un genre idéologique

Une dernière question nous semble intéressante concernant le rapport genre-sexe dans la langue, car ce rapport, pour les défenseurs du langage inclusif, est restreint aux êtres animés humains (+A +H). Il nous semble évident qu'il s'agit là d'une visée sociale dont le but est de rendre leur place aux femmes. Le changement qui, de nos jours, se produit dans la langue est orienté par le débat social et politique et la logique argumentée par les académiciens qui affirment que les conjonctures nées au fil des modes ne peuvent pas entraîner comme conséquence un changement de positionnement dans l'institution, à savoir la RAE, nous semble assez cohérente³⁴. Le seul argument valable pour accepter quelque changement que ce soit dans la langue est l'usage. Mais on ne peut pas contraindre les locuteurs à parler tel qu'il est paradoxalement prétendu dans ces discours égalitaires, qui trahissent pourtant un autoritarisme de genre. On veut nous donner des règles, nous apprendre le Bon Usage dont *Bon* implique un Usage Politiquement Correct, partisan d'une certaine idéologie. À ce propos, le linguiste Northrop Fry affirme que la gauche canadienne a fait des avancées dans la création d'une néo-langue politiquement correcte, qui suppose l'assomption des normes arbitraires aux dépens d'un agenda politique mais surtout moyennant la coaction. Il signale que *si le sens des mots est surveillé, le gouvernement ne gouverne pas mais endoctrine*³⁵. Ce dont il est question donc est non pas de décrire (*comment on parle*) mais de prescrire (*comment on doit parler*). Les consignes pour un langage inclusif, donc non sexiste, se révèlent idéologiquement sexistes au profit du sexe non pas *féminin* mais *de la femme* (+H) car les êtres sexués (-H) *lionne, chatte...* ne sont pas du tout pris en compte dans ces grammaires. Nous estimons que l'expression néologique *genre femmenin* serait plus convenable car on ne trouve que des références au sexe biologique de la Femme. Cherchant la cohérence d'un point de vue linguistique, l'inclusion du couple *mâle/femelle* (+A -H) à côté de *homme/femme* (+A +H) est nécessaire. Grammairiens et linguistes s'en font l'écho toujours dans leurs répli-

masculin/féminin n'est pas toujours visualisée car aux termes *ricos* (*riches*) et *corruptos* (*corruptes*) correspondrait, en espagnol, *ricos* et *corruptas*.

³⁴ La RAE frente a la « doctrina Calvo » del lenguaje inclusivo en *La Razón* 13/12/2019 <https://www.larazon.es/cultura/20191213/h33cgpk7nngjjcyxsi3kgizueu.html> [consulté le 17/02/2020].

³⁵ Au Canada, le gouvernement d'Ontario a promulgué l'approbation de la loi C-16 et déclare illégal l'usage erroné d'un pronom de genre. Cette mesure a été poussée à l'extrême de sorte que l'utilisation des pronoms *lui* ou *elle* est considérée comme un crime de haine lorsque la personne a réclamé son droit à être identifiée par un pronom neutre.

ques sur le genre. La réponse de la RAE dans son *Informe 2020* inclut toujours la référence sexuée au monde animal de telle sorte qu'à côté des substantifs marquant le genre à l'aide d'un suffixe, d'une désinence ou d'un suffixe ou doublets morphologiques, *duque/duquesa, gato/gata (duc/duchesse, chat/chatte)* on constate l'existence des hétéronymes ou doublets lexicaux qui utilisent des radicaux différents, *toro/vaca, yerno/nuera, caballo/yegua (taureau/vache, beau-fils/belle-fille, cheval/jument)*. Pourtant, dans les discours des défenseurs du langage inclusif, il n'est question que de la visibilité de la Femme. Le terme même de *langage égalitaire* par lequel est aussi connu le langage inclusif ne relève pas du domaine linguistique. Cet adjectif *égalitaire* est un emprunt au lexique politique car l'égalité dont il est question implique égalité de sexes (+H) négligeant le sexe du règne animal (-H). Lorsque nous achetons un produit contre les piqûres de moustiques, on ne visibilise pas le sexe féminin pour autant que ce sont les femelles qui nous piquent, les mâles se limitant à faire du bruit. Le débat idéologique l'emporte sur la cohérence linguistique. Tout linguiste vise la logique systématique de la langue, sa description comme système et ne peut donc négliger le sexe +A-H.

L'expression du genre +A-H présente la même casuistique que +A+H, mots épïcènes de genre féminin *la ballena, la golondrina, la hormiga, la jirafa, la mosca, la tortuga, (la baleine, l'hirondelle, la fourmi, la mouche, la tortue)*, mots épïcènes de genre masculin *el tiburón, el cocodrilo, (le requin, le crocodile)*, doublets lexicaux *caballo/yegua, toro/vaca (cheval/jument, taureau/vache)* ainsi que doublets morphologiques, *perro/perra, gato/gata (chien/chienne, chat/chatte)*. Les noms épïcènes sont utilisés de manière générique. Il en va de même pour les doublets morphologiques *Se prohíbe entrar a los perros (Interdit aux chiens) – et pas aux chiennes ?*

Du point de vue linguistique, l'intégration de la perspective sexuelle dans la langue produit un effet domino qu'il faut contempler pour rester dans la cohérence du système. Accepter l'équation sexe-genre et rendre visible le sexe féminin implique son application à tous les êtres vivants sexués, autrement, le débat est faussé.

Nous ne voulons pas conclure sans faire appel aux mots prononcés par Escandell-Vidal (2020) pour qui l'utilisation de la forme non-marquée à interprétation inclusive ne contribue pas à perpétuer le silence des femmes. D'ailleurs il s'agit d'un procédé linguistique légitime qui est présent dans de nombreuses langues et basé sur une propriété des langues partagée dans d'autres domaines du système linguistique.

Mantener el uso de la forma no-marcada con interpretación inclusiva no es una manera de defender y perpetuar el silenciamiento de las mujeres, es optar libremente por un recurso lingüístico perfectamente legítimo, presente en un gran número de lenguas en los cinco continentes y basado en una propiedad de las lenguas que se manifiesta en muchas otras áreas del sistema lingüístico. (Escandell-Vidal 2020: 19)³⁶.

Paradoxalement, l'insistance sur la visibilité du féminin produit un effet rebond multipliant la présence masculine, nous invitant à voir du masculin là où il n'est pas présent.

Bibliographie

- Alario, C., M. Bengochea, E. Lledó & A. Vargas (1995) : *Nombra en Femenino y en Masculino. La Representación del Femenino y el Masculino en el Lenguaje*. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.
- Aleman, L. (2019) : La -e como género neutro es un acto político, no lingüístico. *El Mundo* 20 de diciembre de 2019.
- Alphératz (2019) : Un genre neutre pour la langue française. <https://www.alpheratz.fr/articles/un-genre-neutre-pour-la-langue-francaise/>
- Álvarez de Miranda, P. (2018) : *El género y la lengua*. Madrid: Turner.
- Bosque, I. (2012) : Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer. https://elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330717685_771121.html
- Cabeza Pereiro, M. C. & S. Rodríguez Barcia (2013) : Aspectos ideológicos, gramaticales y léxicos del sexismo lingüístico. *Estudios Filológicos* 52 : 7–27. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132013000200001>
- Calero Fernández, M. Á. (1999) : *Sexismo lingüístico. Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Madrid: Narcea.
- Correas, G. [1627] (1984) : *Arte kastellana, introducción, edición y notas por M. Taiboadá Cid*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

³⁶ Le maintien de l'utilisation de la forme non-marquée comme forme porteuse de sens inclusif n'implique pas la défense d'un passer sous silence les femmes mais le choix libre et légitime d'un outil linguistique qui est présent dans de nombreuses langues des cinq continents et basé sur une propriété des langues également présente dans d'autres domaines du système linguistique.

- Coseriu, E. (1978) : Semántica y gramática. In *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos. 128–147.
- Devís Márquez, P. P. (2018) : Género gramatical y lengua Española. *Verbum, Analecta Neolatina* Tomus XIX : 272–306.
- Díaz Hormigo, T. (2018) : Repercusiones y vigencia del uso de las propuestas para evitar la denominada discriminación lingüística por razón de sexo. In *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*. Vigo. 267–274.
- Díaz Rojo, J. A. (2000) : Sexismo léxico: enfoque etnolingüístico. *Español actual: Revista de español vivo*.73 : 39–56.
- Escandell-Vidal, V. (2020) : En torno al género inclusivo. *IgualdadES 2* <https://doi.org/10.18042/cepc/IgdES.2.08>
- Fernández Poncela, A. M. (2012) : Sexismo léxico-semántico y tensiones psíquicas. ¿Por qué Dios creó a la mujer bella y tonta? *Educación* 48(1) : 175–196. <https://doi.org/10.5565/rev/educar.40>
- Fernández-Ordóñez, I. (2012) : El español y la igualdad real de los sexos. In *El Cultural*, 27/10/2012 <http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/2893/El-espanol-y-la-igualdad-real-de-los-sexos> (consulté le 20/01/2019).
- Fernández-Ordóñez, I. (2018) : La RAE contesta a Irene Montero: sus portavozas son una provocación inútil. In *El Español* 8/2/2018 https://www.elespanol.com/cultura/20180208/portavozas-irene-montero-provocacion-inutil-rae/283472470_0.html (consulté le 25/01/2019).
- García Meseguer, A. (1977) : *Lenguaje y discriminación sexual*. Madrid : Cuadernos para el diálogo.
- García Meseguer, A. (1994) : *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- García Meseguer, A. (2001) : ¿Es sexista la lengua española?. *Panace@*. 2. n.º 3.
- García Meseguer, A. (2002) : EL español, una lengua no sexista. In <http://elies.rediris.es/elies16/Garcia.html> (consulté le 2/4/2020).
- García Meseguer, A. (2003) : *En torno a la palabra* género. Centro Virtual Cervantes. 16–24 Octubre 2003 (disponible en internet).
- García Meseguer, A. (2018) : No es sexista la lengua sino su uso. In *El País* 24/02/2018 https://elpais.com/cultura/2018/02/23/actualidad/1519389008_808351.html (consulté le 20/03/2020).
- Grijelmo, A. (2019) : *Propuesta de acuerdo sobre lenguaje inclusivo*. Madrid: Taurus.
- Junyent, C. (2013) : *Que s'acabi aquesta comèdia de desdoblar en masculí i femení*. In <https://www.vilaweb.cat/noticia/4153027/20131031/carme-junyent-sacabi-comedia-desdoblar-masculi-femeni.html> (consulté le 27/01/2020).

- Lenz, R. (1925) : *La oración y sus partes*. Madrid : Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos.
- Lessard, M & S. Zaccour (2018) : *Manuel de grammaire non sexiste et inclusive. Le masculin ne l'emporte plus!* Éditions Syllepse.
- Lopez Valero, a. & E. Encabo Fernandez (1999) : El Lenguaje del centro educativo, elemento impulsor de la igualdad de oportunidades entre géneros : la formación permanente en la comunidad educativa. *Contextos educativos 2* : 181–192. <https://doi.org/10.18172/con.406>
- MIMP (2017) : *Si no me nombras no existo. Promoviendo el uso del lenguaje inclusivo en las entidades públicas*. Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables.
- Nebrija de A. ([1942] 1980) : *Gramática de la lengua castellana*. Madrid : Editora Nacional.
- Nissen, U. K. (1990) : A review of research on language and sex in the spanish language. *Women and Language* 13 : 2.
- Portal Nieto, A. M. (1999) : ELE: género gramatical y sexismo lingüístico. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/10/10_0547.pdf
- RAE. (2014) : *Gramática de la lengua española*. [en ligne]
- Roca, I. M. (2005) : La gramática y la biología del género del español. *Revista Española de Lingüística* 35(1) : 17–44.
- San Julián Solana, J. (2017) : Consideraciones glotológicas en torno al femenino genérico. *Verba Hispanica* 25 : 117–131. <https://doi.org/10.4312/vh.25.1.117-132>
- Villalón, C. [1558] (1971) : *Gramática castellana*, edición facsimilar y estudio de C. García. Madrid : CSIC.
- Violi, P. (1987) : Les origines du genre grammaticale. *Langages* 85 : 15–34. <https://doi.org/10.3406/lgge.1987.1526>

RECENSIONES

Péter Tusor – Alberto Attolini (a cura di),
*I Barberini e l'Europa*¹

Tamás Kruppa
Università degli Studi di Szeged
kruppat@gmail.com

Gli studi contenuti in questo volume sono preceduti da un'introduzione che delinea le due principali tendenze che hanno segnato la nascita e la storia del papato e dello Stato ecclesiastico: la prima è stata la mescolanza di elementi secolari ed ecclesiastici, la seconda la trasformazione dello Stato pontificio. Altri due fattori giocarono un ruolo fondamentale nel consolidamento dell'apparato assolutistico: uno fu il tentativo del papato di raggiungere una posizione di equilibrio, l'altro fu l'impatto negativo della Riforma protestante sull'amministrazione finanziaria papale e sulle monarchie secolari. Le conseguenze, nella loro complessità, si sono manifestate durante il pontificato di Urbano VIII. All'inizio del suo pontificato, lo Stato Pontificio era uno dei centri politici dell'Europa cattolica, ma nel 1644 non era ormai che una delle potenze in Italia, con un ruolo puramente cerimoniale, a guardia della tradizione, piuttosto che di potere reale.

Gli studi di questo volume sono presentati in ordine cronologico, in questa rassegna vengono invece presentati in ordine geografico.

Dalla corte romana si parte da est. Francesca de Caprio tratteggia il ritratto di un mercante fiorentino audace e avventuroso nel contesto della Relazione di Moscovia, il resoconto di Raffaello, zio di Maffeo Barberini, poi Papa Urbano VIII, sul suo viaggio commerciale a Mosca. Dietro il personaggio e la relazione di Raffaello, tuttavia, si celano le complesse realtà economico-politiche della rivalità anglo-olandese, il declino della Lega Anseatica e i tentativi dei mercanti italiani di farsi strada nella regione. La relazione offre anche uno sguardo sul mondo lontano, esotico e sconosciuto della Russia e della corte degli zar, dove giunse Raffaello nell'ambito di questo viaggio.

La tappa successiva è il Regno di Polonia: lo studio in lingua inglese di Alessandro Boccolini sulla pretesa al trono polacco di Rinaldo d'Este. I dettagli della sua pretesa al trono si trovano nell'ampio carteggio di Francesco Barberini.

¹Viterbo: Sette Città, 2022, 322 pp.

E sebbene si possa dire che la candidatura di Rinaldo si inserisca in un tentativo analogo dei Medici e dei Gonzaga, con scarse possibilità di successo, dal punto di vista della costruzione di relazioni e della diplomazia, la corrispondenza di Francesco viene analizzata non come un episodio unico ed esotico, ma come una strategia ben ponderata per riconquistare e ricostruire l'antico prestigio di una famiglia in declino.

Dopo Rinaldo d'Este, passiamo a Carlo Barberini, cardinale protettore di Polonia. Gaetano Platania presenta il suo carteggio, che copre un arco di tempo di 20 anni. Essa comprende gli eventi più importanti riflessi dalla corrispondenza del cardinale, i momenti chiave della storia europea del 17. secolo, tra cui la liberazione di Vienna dall'assedio turco nel 1683, in cui le truppe del re polacco Sobieski giocarono un ruolo decisivo. Questo successo portò alla conclusione della Lega Santa e alle guerre di riconquista, nelle quali il Cardinale Protettore giocò un ruolo importante grazie ai suoi contatti con i segretari reali italiani della corte di Varsavia.

Di seguito sono riportati due studi che conducono dalla Polonia alla corte asburgica. Péter Tusor indica nel titolo del suo studio che la sua ricerca si è concentrata principalmente sui rapporti tra i Barberini e gli ungheresi, e non specificamente sulla monarchia asburgica o sulla corte viennese o sul papato in generale. Prendendo in esame fonti edite e inedite, l'autore analizza la natura del rapporto tra i Barberini e l'Ungheria, tipologizzandole al tempo stesso. Sottolinea che la loro intensità raggiunse l'apice nel periodo della Guerra dei Trent'anni, durante il pontificato di Urbano VIII, notoriamente anti-asburgico e favorevole alla Francia.

Sempre nell'Europa centro-orientale, grazie a Silvano Giordano, si approfondiscono gli sforzi diplomatici compiuti dal Papato per normalizzare le relazioni tra la monarchia francese e quella asburgica, le due potenze cattoliche, e, di conseguenza, per aumentare lo spazio di manovra del Papato in Italia. Attraverso la lettura dei sette volumi pubblicati fino ad oggi, l'autore tenta di reinterpretare questo rapporto complesso e sfaccettato, facendo più luce che mai sull'altrimenti nota politica filofrancese del Papa, che aveva portato i Barberini ad avere rapporti difficili con gli Asburgo, che accusarono Urbano VIII non a torto di essere filofrancese. Le gravi conseguenze di ciò si sono manifestate dopo la morte di Urbano VIII.

Giuseppe Mrozek Eliszezynki, sulla base del ricco carteggio conservato negli archivi di Simancas, fa il punto sugli attacchi lanciati contro la famiglia dopo la morte del Papa, sulle accuse aggravate dall'azione spagnola, che portarono alla fuga dei membri della famiglia, rimasti senza sostegno, verso la corte di Parigi.

Il loro ritorno fu sostenuto dai francesi e dal Papa (Innocenzo X), anche se quest'ultimo riuscì a salire al trono papale con l'appoggio degli spagnoli. L'autore sottolinea che la loro rimozione fu il risultato di una solida e ponderata strategia della corte di Madrid, che mirava a epurare il Collegio cardinalizio dai membri della fazione Barberini, o almeno a ridurre l'influenza, attraverso il nuovo papa, Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphili che loro avevano sostenuto.

Isabella Ianuzzi e Gaetano Sabatini descrivono il rapporto tra il Portogallo, sotto occupazione spagnola nel 1580, e i Barberini: se da un lato Urbano VIII non trovava nulla di sbagliato nella visione di una monarchia unificata, compresa l'unione dei due regni, dall'altro resisteva agli sforzi di Madrid per completare l'accentramento e il controllo, in particolare facendo ciò indipendentemente da Roma. I temi riflessi nella corrispondenza del nunzio portoghese Giulio Sachetti, che come i Barberini proveniva da una famiglia fiorentina, illustrano questa dualità e come il papa Barberini cercasse di riconquistare le posizioni perse nel secolo precedente, non solo nella politica e nella fede ma anche nella finanza.

Lo sfaccettato rapporto tra gli Asburgo austriaci e spagnoli e i Barberini è presentato da Olivier Poncet, che ha posto al centro della sua ricerca la persona di Maffeo Barberini, poi Papa Urbano VIII. La prima missione diplomatica di Maffeo a Parigi ebbe luogo nel 1601, e seguito poi dalla sua missione come inviato straordinario tra il 1604 e il 1607. Questo sistema di relazioni, che era stato molto personale fino alla sua ascesa al soglio pontificio, lasciò il posto, dopo il 1623, a un sistema molto funzionale di relazioni tra interessi e ambizioni di potere: Parigi cercò di usare il Papa che sosteneva per raggiungere i suoi obiettivi politici e di altro tipo, e viceversa, Urbano VIII fece lo stesso. La vicinanza tra Francia e Papato non deve essere vista come una relazione unilaterale e monopolarare.

Matteo Binasco ha esaminato un argomento poco conosciuto e poco studiato, il rapporto tra l'Inghilterra e i Barberini. Come in Francia, Maffeo Barberini svolse un ruolo fondamentale. Nel 1608, l'anno successivo al suo ritorno da Parigi, divenne protettore della Scozia. Gli successe in questa carica il cardinale Francesco Barberini, prima come cardinale protettore della Scozia e poi dell'Inghilterra. Cercò di aiutare il cattolicesimo in Inghilterra come protettore e tramite il Collegio inglese. Binasco mostra come Francesco Barberini cercasse di sostenere la missione in Inghilterra attraverso i missionari che inviava nella nazione insulare, i visitatori, spesso rifugiati, che provenivano da lì e l'istruzione universitaria di giovani nobili inglesi e scozzesi. Ripercorre la vita del Collegio dal 1629 al 1676, mostrando la rete che questo cardinale costruì per mantenere vivo il cattolicesimo in Inghilterra.

Lo studio di Giovanni Pizzorusso ci riporta a Roma: l'autore ha tracciato per quasi un secolo il rapporto tra la famiglia Barberini e la Congregazione de Propaganda Fide, fondata nel 1622. È una sorta di spunto obbligatorio per la ricerca sui Barberini, visto che in questo periodo, dalla fondazione della congregazione fino al 1738, sei membri della famiglia facevano parte della congregazione. Il primo di questi era Maffeo, che fungeva anche da promotore intorno alla fondazione. Il ritorno da Parigi aprì la strada a una nuova generazione di Barberini nello stretto rapporto tra la famiglia e la Congregazione: lo studio di Pizzorusso offre nuovi dati su questi membri della famiglia per questo lungo e complesso rapporto.

Lasciamo il continente con Matteo Sanfilippo, ma non lasciamo la Propaganda Fide. I punti di contatto nella storia dei Barberini e delle colonie europee in Nord America nel 17. secolo rivelano un altro aspetto delle attività della famiglia: le ricerche negli archivi di Propaganda Fide e del Sant'Uffizio fanno luce sul ruolo e sulle attività dei membri della famiglia nella congregazione delle missioni. In questo caso, i Barberini, andando oltre i loro stretti interessi francesi, seguirono il bene superiore, il percorso utile e salutare della strategia della Congregazione nei confronti della politica, nella diffusione della fede. Ciò è stato dimostrato in due casi specifici, l'imposizione di un divieto di ingresso agli ugonotti e gli sforzi per istituire la diocesi di Québec tra il 1666 e il 1674.

L'ultima tappa del nostro viaggio è lo studio di Dalma Frascarelli che, a differenza degli altri autori, si concentra sull'arte. Il collezionismo dei Barberini non solo mette in luce l'irrinunciabile mecenatismo di una famiglia ricca e influente dell'epoca, ma anche l'universo intellettuale che si cela dietro la passione per l'arte e il collezionismo. Tra il marmo e la tela, l'autore vede delinearsi un grandioso programma culturale e politico, la cui fedele impronta filosofica è l'Et in Arcadia Ego di Antonio da Guercino. Il dipinto è stato di proprietà di Antonio Barberini il Giovane fino al 1644. Era entrato in suo possesso forse per acquisto, ma è anche possibile che grazie alla cortesia di Maffeo, che in gioventù era stato associato all'Accademia stoico-epicurea dei Pastori Antellesi.

Questo panorama, ripreso da un'angolazione un po' insolita, si spera abbia fornito un'immagine più vivida di una presentazione cronologica, avvicinando la storia di una famiglia di mercanti di origine fiorentina, il cui talento, abilità e fortuna li aveva elevati a livelli quasi inimmaginabili vincendo la tiara papale, e che è anche un coloratissimo quadro senza pari dell'Europa contemporanea. Sembra anche aver rivelato che il centro di gravità della storia della famiglia Barberini è la persona di Maffeo Barberini, Papa Urbano VIII, il cui pontificato coincide con un periodo importante nella storia di Roma, dell'Italia e, attraverso di essa, dell'Europa del 16. e 17. secolo.

Sylvie Parizet, *La Bible dans les littératures du monde*, tome I – A à I, tome II – J à Z¹

Zsófia Pavlovics
Université de Debrecen
pavlovicszsofia2021@gmail.com

L'influence de la Bible sur la littérature a déjà fait l'objet de nombreux ouvrages, présentant en général les œuvres littéraires d'un seul pays ou d'une période choisie. L'entreprise exceptionnelle, dirigée par Sylvie Parizet, spécialiste en littérature comparée, propose en revanche de parcourir *La Bible dans les littératures du monde*, c'est-à-dire sur les cinq continents et des origines jusqu'à nos jours. Ce dictionnaire en deux volumes, publié aux Éditions du Cerf en fin 2016, a pour objectif « de mettre en lumière le rôle joué par la Bible, en sa dimension juive et chrétienne, dans la création littéraire de tous les pays » (p. 5). Comme le précise son introduction, l'ouvrage « s'adresse à tous ceux qui aiment la littérature », mais aussi « à tous ceux qu'intéresse la Bible » (*ibid.*).

Lors de la table ronde, organisée en janvier 2017 à l'occasion de la sortie du dictionnaire,² Sylvie Parizet a donné quelques précisions concernant les choix rédactionnels et les méthodes de travail, mises en œuvre tout au long de cet immense projet international. Un rédacteur, un conseil exécutif de trois membres et quatre cents chercheurs de quarante pays ont travaillé pendant dix ans pour offrir aux lecteurs cet ensemble de plus de deux mille pages. Sans s'imposer des limites temporelles, le conseil scientifique a décidé de mettre l'accent sur la littérature mondiale moderne et contemporaine (période la moins étudiée sous l'angle de l'influence biblique). C'est ainsi que les œuvres littéraires de l'Antiquité et du Moyen Âge ont été traitées de manière moins développée que celles du XX^e et du XXI^e siècle.

Le processus de l'écriture des 700 entrées du dictionnaire s'est passé sur plusieurs niveaux. Le point de départ était la lecture des dizaines de milliers d'œuvres littéraires pour y trouver des traces de la Bible et pour voir ce qui

¹Paris : Les éditions du Cerf, 2016, 2328 pp.

²Le site où se trouve l'émission peut être consulté sur le lien suivant: <https://vimeo.com/200376100> (consulté le 14 décembre 2022).

peut en être dit. Le deuxième niveau signifiait partir à l'inverse d'un pays ou d'un territoire linguistique et d'en tracer de grandes synthèses. Certains grands écrivains comme Molière ou Verlaine n'ont pas de notices dans le dictionnaire, mais les synthèses par pays permettent d'étudier leurs travaux. Le troisième niveau consistait à présenter au lecteur des figures bibliques comme Job, Judith, Abraham, ou partir d'un imaginaire attaché à un épisode biblique. Ayant recours à ces trois types d'approches complémentaires, le dictionnaire fait alterner trois types de notice : 400 entrées renvoient à des noms d'écrivains, 200 à des noms de pays et il y a 50 figures et personnages bibliques.

Les entrées ne sont pas catégorisées, elles suivent l'ordre alphabétique. Par exemple, des entrées sur des noms bibliques comme Aaron, Abel, Abraham sont suivies des noms géographiques comme l'Afrique, l'Albanie, l'Algérie, l'Allemagne, l'Alsace et beaucoup d'autres. Ce type d'entrées alterne avec des noms d'écrivains comme Achebe Chinua, Endre Ady ou Apollinaire. Certaines entrées sont simplement construites, tandis que d'autres contiennent des sous-entrées. Pour illustrer ces différences, il suffit de comparer la première entrée qui porte le nom *Aaron* et la deuxième, intitulée *Abel*. L'entrée concernant Aaron commence par raconter quel est son rôle dans la Bible : elle étudie l'apparition de ce personnage dans le Pentateuque, les *Écrits intertestamentaires*, dans un écrit apocryphe intitulé *Roman pseudo-clémentin*, le Nouveau Testament et le Coran. Elle continue en étudiant quels écrivains ont été inspirés par l'histoire d'Aaron : le dictionnaire mentionne – entre autres – le roman *Aaron's Rod* de D.-H. Lawrence, la tragédie *Moïse* de Chateaubriand et l'opéra *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg. Contrairement à cela, l'entrée consacrée à *Abel* se décompose en sous-entrées : la première (*Une victime énigmatique*) raconte l'origine, la profession et les responsabilités du personnage et explique pourquoi il n'apparaît qu'indirectement dans le texte biblique; la deuxième sous-entrée (*Abel, modèle de foi: du Nouveau Testament au Moyen Âge*) nous renseigne sur le rôle qui lui est attribué dans la lettre aux Hébreux, dans l'Évangile de Matthieu et comment il est représenté dans un poème anonyme de l'époque; la troisième (*Abel victime de Caïn: XVI^e–XVIII^e siècles*) explique pourquoi la Renaissance s'est attachée plus à Caïn mais moins à Abel, comment et pourquoi Luther interprète la valeur théologique du dernier. La dernière sous-entrée (*Ambiguïté d'Abel : XIX–XX^e siècles*) nous fournit des informations sur l'interprétation de l'histoire biblique pendant l'époque romantique en évoquant les poèmes de Byron, Leconte de Lisle, Nerval et Baudelaire. Elle dit également que l'industrialisation et l'urbanisation massive ont influencé l'intérêt de la littérature victorienne pour Abel. La partie consacrée au XX^e siècle conclut à

l'ambiguïté du personnage et se pose la question suivante : « En l'absence d'une instance surnaturelle, quel homme peut distinguer Caïn d'Abel ? » (p. 16)

Le dictionnaire consacre deux entrées à la littérature hongroise et les divise en sous-entrées. La première, portant le titre *Hongrie 1 – jusqu'au XX^e siècle* est rédigée par János Szávai. Après avoir traité les traductions hongroises de la Bible, l'article se compose des chapitres suivants: *La Bible dans la littérature hongroise des XVII^e et XVIII^e siècles* et *La Bible dans la littérature hongroise du XIX^e siècle*. Dans le premier chapitre, les écrivains comme Pázmány, Zrínyi, Mikes et Csokonai ne sont que brièvement présentés, tandis que la poésie de Balassi est étudiée d'une manière plus détaillée. János Szávai évoque quinze poèmes religieux de Balassi : des hymnes aux personnes de la Trinité, des psaumes et dans ses poèmes militaires la nature printanière est présentée comme un don de Dieu. Tout au début du deuxième chapitre se trouve une analyse détaillée de l'*Hymne* de Kölcsey qui « se présente comme une imploration psalmique du poète s'adressant à Dieu (p. 1147). On apprend également comment Jonas apparaît dans les œuvres de Babits. Le chapitre se termine par l'étude d'un cycle de poésies écrit par Kemény qui se concentre sur Caïn. Certains écrivains importants comme Petőfi, Arany, Tompa, ne sont pas étudiés en détail mais ils sont évoqués brièvement.

L'entrée *Hongrie 2 – XX^e et XXI^e siècles*, rédigée par András Kányádi commence par une métaphore de Gyula Illyés, la flûte de Pan à cinq tuyaux qui se rapporte aux communautés hongroises séparées par les nouvelles frontières après le traité de Trianon (Hongrie, Roumanie, Tchécoslovaquie, Yougoslavie). Cette introduction présente également les raisons pour lesquelles la Bible a inspiré la littérature hongroise de l'époque : d'une part, « les enjeux identitaires marqués par le sentiment de l'asservissement renforcent le goût pour la parabole, l'apocalypse et le messianisme puisés dans la Bible » et d'autre part, « le Livre incite à l'exégèse, ce qui conduit à l'écriture essayistique et, bien souvent à la fiction subversive » (p. 1152). András Kányádi évoque les œuvres de Krúdy, Tamási, Móricz et Ottlik et présente l'effet que la chute du régime communiste a produit sur la littérature de l'époque. Le sous-chapitre suivant constate que pour des raisons historiques « nombre d'auteurs sont alors intrigués par les héros libérateurs, les prophètes messianiques et les acteurs de la résurrection évangélique » (p. 1153), par exemple Ady et Kosztolányi. Dans les années 1930, avec la montée du fascisme, « les prophètes deviennent les porte-parole du Poète terrifié par l'humanité ou la nation en péril » (*ibid.*), ce qui se reflète dans les écrits des écrivains comme Radnóti, Weöres, Füst, Térey. Les sous-entrées suivantes parlent de l'apparition de l'apocalypse utopique et des

figures maudites (Caïn, Judas) dans les œuvres et présentent une approche qui mêle essai et récit, propose l'exégèse du personnage biblique, parfois à travers le rêve. Parmi les écrivains mentionnés dans cette deuxième entrée sur la Hongrie, des entrées séparées ont été consacrées aux auteurs suivants : Nádas, Ady, Krasznahorkai, Pilinszky.

Malgré son étendue imposante, le dictionnaire est très bien construit, il est facile à consulter. Au début du premier volume, après l'énumération des collaborateurs, le lecteur trouve des conseils et explications utiles. Les types des entrées et la signification des signes utilisés sont donnés. Comme un grand nombre d'œuvres et d'auteurs étrangers sont traités dans le dictionnaire, certaines précisions étaient nécessaires : les noms d'écrivains ou de personnalités sont maintenus sous forme d'une graphie traditionnelle française, les transcriptions de patronymes étrangers n'ont pas toujours été unifiées, les titres des œuvres étrangères mentionnées sont presque toujours cités à la fois en langue originale et en traduction française. En ce qui concerne les citations de la Bible, les auteurs des articles pouvaient librement choisir entre les différentes traductions et les noms bibliques peuvent apparaître sous des graphies différentes. Le deuxième volume se clôt par une importante bibliographie générale, une table biblique permettant de suivre les passages auxquels les écrivains se réfèrent, un index des noms propres, des indications pratiques et une liste des abréviations.

Northrop Frye dit – en reprenant l'expression de William Blake – que la Bible est le Grand Code de l'Art (p. 1942) et qu'elle a édifié « un cadre de l'imaginaire » à l'intérieur duquel s'est développée la littérature (p. 208). Le dictionnaire *La Bible dans les littératures du monde* montre clairement que la fécondité du texte biblique est vraiment vertigineuse et ne cesse d'influencer la littérature du monde entier. L'ouvrage permet également de suivre les changements dans la réception littéraire de la Bible, déterminée par l'évolution politique, sociale, culturelle.