

Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

QVAESTIONES ROMANICAE

**BIOGRAFIA. NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE,
DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ**

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și Cultură în România Europeană

XII
—
2



euvi

QVAESTIONES ROMANICAE

XII

BIOGRAFIA.

NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE, DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ

Tomul 2

**Limba și literatura franceză
Limba și literatura italiană
Limba și literatura portugheză
Limba și literatura spaniolă
Traductologie**

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436
ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-630-327-162-0
ISBN 978-630-327-164-4

DOI 10.35923/QR.12.02

Timișoara
Editura Universității de Vest

2025

Comitet onorific / Honorary Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Acad., Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Florica BECHET, Universitatea din București
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOȘ, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din București
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Comitet științific / Scientific Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilisi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din București
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière”, Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra”, Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din București
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Sileziană din Katowice
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Sébastien LEDOUX, Universitatea Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Coman LUPU, Universitatea din București & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Laura MESINA, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAȘ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara
Mihaela Silvia ROȘCA, Universitatea de Vest din Timișoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea”, Castrovillari
Oana SĂLIȘTEANU, Universitatea din București
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia” din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE

QVAESTIONES ROMANICAE
XII
BIOGRAFIA.
NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE,
DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ

Tomul 2
Limba și literatura franceză
Limba și literatura italiană
Limba și literatura portugheză
Limba și literatura spaniolă
Traductologie

Actele Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a XII-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 12th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:
Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela BONCEA
Simona GEORGESCU
Ramona MALIȚA
Luminița VLEJA

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2025

Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondență se va adresa la/Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timișoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410

E-mail: ciccre@e-uvt.ro, valy.ceia@e-uvt.ro
Web: ciccre.uvt.ro

***Quaestiones Romanicae. XII: BIOGRAFIA. NOI PERSPECTIVE
METODOLOGICE, DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ***

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română. Literatură română.

Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura portugheză. Limba și literatura spaniolă. Traductologie.

Tomul 3: Istorie și studii culturale. Muzică și teatru. Arte. Carte și bibliotecă.

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2025

ISSN: 2457-8436
ISSN-L: 2457-8436

ISBN GENERAL: 978-630-327-162-0
ISBN: 978-630-327-164-4

DOI: 10.35923/QR.12.02

Cuprins

Littératures française et francophones. Didactique du FOU * *French and francophone literature. Didactics* 9

José Manuel BLANCO MAYOR, « L'artifice » comme voie d'expression du trauma autobiographique dans <i>L'Écriture ou la vie</i> de Jorge Semprún * (“Artifice” as a means of expressing autobiographical trauma in Jorge Semprún’s <i>L'Écriture ou la vie</i>).....	10
Andreea-Roxana DOBRESCU, L’(auto)biographie (re)valorisée par la littérature contemporaine : les récits de filiation de Jean-Luc Coatalem * (The (auto)biography (re)valued by contemporary literature: Jean-Luc Coatalem’s filiation narratives)	26
Claudiu GHERASIM, L’Évangile selon Amélie : autobiographie apocryphe d’un <i>Personal Jesus</i> * (The Gospel according to Amélie: the apocryphal autobiography of a Personal Jesus).....	38
Ramona MALITA, La biographie fictive dans le roman <i>Veiller sur elle</i> de Jean-Baptiste ANDREA ou comment apprendre <i>ars amandi</i> ? * (Fictional biography in the novel <i>Veiller sur elle</i> by Jean-Baptiste ANDREA or how to learn <i>ars amandi</i> ?).....	54
Velimir MLADENović, La vie d’Alfred Nakache, une inspiration inépuisable pour les biographies * (The life of Alfred Nakache, an inexhaustible source of inspiration for biographies).....	64
Luciana PENTELIUC-COTOȘMAN, La quête du Moi dans l’œuvre de Michel Tournier : une lecture mythobiographique * (The Quest for Self in Michel Tournier’s Work : A Mythobiographical Approach).....	80
Mihaela POPESCU, Biographie langagière : retracer son parcours d’apprentissage * (Language Biography: Retracing the Learning Journey).....	97

Lingua e letteratura italiana * *Italian Language and Literature* 107

Corina ANTON, Biografie illustri, episodi illustrativi: occorrenze e funzione nelle novelle di Matteo Bandello * (Illustrious Biographies, Illustrative Episodes: Occurrences and Function in Matteo Bandello’s Short Stories).....	108
Jelena BADOVINAC, La scultura nei modi di dire italiani e la loro traduzione in serbo * (Sculpture in Italian Idiomatic Expressions and Their Translation into Serbian).....	122
Boglarika BAKAI, “Io credo che i libri non abbiano bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti.” –Il motivo dell’(auto)biografismo e dell’autore nel mondo letterario di Elena Ferrante * (“I Believe That Books, Once They Are Written, Have No Need of Their Authors” – The Motive of the (Auto)biographism and the Author in Elena Ferrante’s Literary World.....	136

Dana BARANGEA, L'esperienza del manicomio nell'opera di Alda Merini: tra autobiografia, testimonianza e autoriflessione * (The Experience of the Mental Asylum in the Literary Works of Alda Merini: between Autobiography, Testimony and Self-reflection).....	148
Daniela BOMBARA, Scrittori allo specchio e biofiction: il Leopardi gotico di Michele Mari, Letteria Montoro eroina risorgimentale e protofemminista per Nadia Terranova.* (Writers in the Mirror and Biofiction: Michele Mari's Gothic Leopardi, Letteria Montoro as a Risorgimento Heroine According to Nadia Terranova).....	160
Miruna BULUMETE, La sfida del logos paterno e i congegni narrativi nel romanzo (auto)biografico <i>Via Gemito</i> di Domenico Starnone * (The Challenge of the Paternal Logos and the Narrative Devices in the (Auto)biographical Novel <i>Via Gemito</i> di Domenico Starnone).....	174
Afrodita Carmen CIONCHN, Autobiografia al femminile. Il caso di Maria Grazia Calandrone * (Female autobiography. Maria Grazia Calandrone's case).....	185
Otilia-Ştefania DAMIAN, Biografie e autobiografie italiane tradotte in romeno * (Italian Biographies and Autobiographies Translated into Romanian).	199
Gabriela E. DIMA, Luigi Pirandello nelle biografie romanzate: Camilleri, Collura, La Spina * (Luigi Pirandello in the Fictionalised Biographies by Camilleri, Collura, La Spina).....	208
Mónika Kitti FARKAS, «Quel che mi pare è che, se non altro, sarà un po' diversa dalle altre vite proprie» L'analisi de <i>I miei ricordi</i> di Massimo d'Azeglio e della continuazione dell'autobiografia dazegliana di Giuseppe Torelli* (An analysis of Massimo d'Azeglio's <i>I miei ricordi</i> and of the Continuation of d'Azeglio's Autobiography by Giuseppe Torelli).....	218
Aurora FIRȚA-MARIN, Il corpo del carcerato in <i>Le mie prigioni</i> di Silvio Pellico * (The Prisoner's Body in Silvio Pellico's <i>Le mie prigioni</i>).....	236
Cinzia GALLO, "La storia dell'amor di potenza": questioni teoriche e linguistiche ne <i>L'amante di Cesare</i> di Augusto De Angelis * ("The History of the Love of Power": Theoretical and Linguistic Issues in <i>Caesar's Lover</i> by Augusto De Angelis).....	246
Lorena LAZARIĆ, Rita SCOTTI JURIC, Analisi linguistica comparativa degli ipertesti di <i>Der Fuchs war damals schon der Jäger</i> di Herta Müller * (Comparative Linguistic Analysis of <i>The Fox Was Ever the Hunter</i> by Herta Müller).....	258
Lorenzo MARMIROLI, L'incontro personale con l'Italia nella corrispondenza dello scrittore ungherese Antal Szerb (1901-1945) * (The Personal Encounter with Italy in the Masterpieces of the Hungarian Writer Antal Szerb).....	268
Delia-Ioana MORAR, Dopo cento anni con Italo Calvino * (After a Hundred Years with Italo Calvino).....	285
Loredana PALMA, Un affare di famiglia: biografia e autobiografia negli scritti di Grazia, Dora e Riccardo Pierantoni * (A Family Affair: Biography and Autobiography in the Writings of Grazia, Dora, and Riccardo Pierantoni).....	293
Oana SĂLIȘTEANU, La recentissima scoperta di una biografia fuori comune: Caterina, madre di Leonardo da Vinci * (The Recent Discovery of an Unbelievable Biography: Caterina, Mother of Leonardo da Vinci).....	303

Tamara STANIĆ, Aleksandra BLATEŠIĆ, Dietro le parole: il ruolo delle biografie degli autori italiani nella motivazione degli studenti di italiano LS/ L2 * (Behind the Words: The Role of Italian Authors' Biographies in Motivating Italian LS/ L2 Students).....	310
Patrizia UBALDI, Il dramma autobiografico Ne <i>L'arialda</i> di testori * (The Autobiographical Drama in Testori's <i>L'Ariald</i>).....	321

Língua e literatura portuguesa * Portuguese Language and Literature.....331

Vlad DOBROIU, A Revolução Portuguesa de 1974/1975 na perspectiva de Fernando Rosas * (The Portuguese Revolution of 1974/1975 from Fernando Rosas' Perspective)	332
Christoph FLECHL, Espaços duvidosos da memória. Um estudo de processos de memória através do espaço enquanto categoria narratológica em <i>O Vendedor de Passados</i> . * (The Past is a River that sleeps and Memory is a Multiform Lie. Memories and Identity Construction in José Eduardo Agualusa's <i>O Vendedor de Passados</i>)......	340

Lengua y literature españolas * Spanish Language and Literature.....353

Aura Cristina BUNORO, Biografía y ficción en <i>La tía Julia y el escribidor</i> * (Biography and fiction in <i>Aunt Julia and the Scriptwriter</i>).....	354
Carmen BURCEA, Miguel de Unamuno y Jugo – Biografía espejo y sus reflejos en la pantalla * (Miguel de Unamuno y Jugo – mirror biography and its reflections on the screen).....	363
Roxana Maria CREȚU, Gustavo Adolfo Bécquer: Retrato de un mito* (Gustavo Adolfo Bécquer: Portrait of a legend).....	372
Roxana GAIȚĂ, La gamificación educativa mediante el uso de la habitación de escape * (Educational gamification through the use of the escape room).....	399
Anca PECICAN, La actitud de estudiantes universitarios frente a la lectura en la clase de español como lengua extranjera * (The Attitude of University Students towards reading in Spanish as a Foreign Language class).....	414
Lavinia SIMILARU, La biografía de Isabel II según Galdós* (The Biography of Isabel II according to Galdós).....	427
Cristina VARGA, Eugenio Coseriu. Corpus biográfico en línea * (Eugenio Coseriu: Online Biographical Corpus).....	436

Traductologie* Translation Studies.....449

Georgiana BADEA, Une traductologue roumaine. Esquisse biographique : Elena Ghiță * (A Romanian Translator. Biographical Sketch: Elena Ghiță).....	450
Elena PETREA, Roxana MIHALACHE, Écrire dans la langue de l'autre : Hermione Asachi-Quinet, traductrice et biographe* (Writing in the language of the other: Hermione Asachi-Quinet, translator and biographer).....	469

Mirela-Cristina POP, Le portrait de traducteur, un genre biographique à part * (The translator's portrait, a distinct biographical genre).....	479

Recenzii * Reviews 495

Alexandra-Maria IVĂNUȘ, Din nou despre romantici.....	496

Velimir MLADENOVIĆ, L'art et la recherche de la beauté en littérature.....	498

Littératures française et francophones.
Didactique du FOU

French and francophone literature. Didactics

José Manuel BLANCO MAYOR (Université de Rostock, Allemagne)	« L’artifice » comme voie d’expression du trauma autobiographique dans <i>L’Écriture ou la vie</i> de Jorge Semprún

Abstract: (“Artifice” as a means of expressing autobiographical trauma in Jorge Semprún’s *L’Écriture ou la vie*) One of the most remarkable aspects of Jorge Semprún’s oeuvre, a Spanish writer who wrote most of his work in French, is his propensity to explore various forms of “writing the self”. All his novels, to a greater or lesser extent, are rooted in his autobiographical memory. However, Semprún himself has often stressed that recourse to fiction is the only way to make this memory more comprehensible, or even to preserve it from the unspeakable. Taking as our starting point the novel *L’Écriture ou la vie* (the only novel in which the narrator bears the name “Jorge Semprún”), our focus will be on the traumatic memories of his internment in the Buchenwald concentration camp, particularly on those inscribed within the chapter entitled “Le kaddish”. We will examine how Semprún treats these memories artistically, how he blends them with fictional elements, and how he reflects on language as an essential vehicle for assimilating and verbalising these traumas, while at the same time transmitting the mnemonic truth.

Keywords: *Jorge Semprún, L’Écriture ou la vie, autofiction, trauma, Memory literature.*

Résumé : L’un des aspects remarquables de l’écriture de Jorge Semprún, un écrivain espagnol dont la majeure partie de l’œuvre a été réalisée en français, réside dans sa propension à explorer diverses formes d’écriture de soi. Chacune de ses œuvres romanesques, dans une mesure plus ou moins prononcée, est ancrée dans sa mémoire autobiographique. Cependant, Semprún lui-même a souvent souligné que le recours à la fiction est la seule voie pour rendre cette mémoire plus compréhensible, voire pour la préserver de l’indicible. En prenant pour point de départ le roman emblématique *L’Écriture ou la vie* (le seul roman dans lequel le narrateur porte le nom de Jorge Semprún), notre attention se portera sur les souvenirs traumatiques de son internement dans le camp de concentration de Buchenwald, particulièrement sur ceux qui s’inscrivent dans le cadre du chapitre intitulé « Le kaddish ». Nous nous pencherons ainsi sur la manière dont Semprún traite artistiquement ces souvenirs, comment il les mêle avec des éléments fictionnels, et comment il réfléchit aux langues et au langage en tant que véhicules essentiels pour assimiler et verbaliser ces traumatismes, tout en transmettant la vérité mnémonique.

Mots-clés : *Jorge Semprún, L’Écriture ou la vie, autofiction, trauma, littérature mémorielle.*

1. Introduction. Jorge Semprún, biographie d'un déraciné : la liberté, la mémoire et le langage comme patrie

Il y a seulement quelques mois, on a célébré le centenaire de la naissance de Jorge Semprún. La biographie de cet auteur a suscité un intérêt notable en raison de sa place centrale dans le paysage littéraire et culturel français. La langue française, bien qu'elle ne soit qu'une « langue d'adoption », est celle dans laquelle il a écrit la majorité de ses romans et essais. La figure de Semprún n'a pas seulement attiré l'attention en raison de ses talents littéraires, mais aussi parce que sa biographie témoigne activement de certains moments clés de l'histoire européenne du XX^e siècle, tels que l'exil après la guerre civile espagnole, la résistance française contre l'Allemagne nazie, l'expérience dans les camps de concentration ou la lutte clandestine contre la dictature franquiste. On peut dire que la vie de Semprún a été une vie « de roman ».

Un bref aperçu de la carrière littéraire de Jorge Semprún et des étapes de son intense biographie nous permet de nous pencher sur les trois axes identitaires sur lesquels sa vie et son œuvre se croisent : la liberté, la mémoire et le langage, comme l'affirme Milquet (2011). En ce qui concerne le premier de ces axes, il suffit de rappeler que son militantisme politique et son rejet de toute forme d'oppression et de totalitarisme confirment son adhésion idéologique au principe essentiel de la liberté, une ligne directrice vitale qui se reflète également dans son esthétique, dont la tendance à défier les conventions littéraires et à remettre en question les canons de manière ludique fait de lui un auteur qui, avant tout, défend la liberté dans tous les domaines, y compris celui de l'expression artistique.

La mémoire et la résistance à l'oubli par le biais de la fiction constituent un autre élément central de sa vie et de sa poétique. Ainsi, dans le récit autobiographique *Adieu, vive clarté*, l'auteur met en évidence l'importance des souvenirs comme éléments dominants lorsqu'il crée son discours littéraire : « Plus je me remémore, plus le vécu d'autrefois s'enrichit et se diversifie, comme si (...) la mémoire ne s'épuisait pas. » (Semprún 2012, 215). C'est la raison pour laquelle Semprún affirme qu'« une vie dispersée à cause de l'exil est une vie dont la seule identité permanente est la mémoire. » (Alliès 1994, 23). Enfin, les conséquences linguistiques d'une vie marquée par l'exil sont déterminantes pour comprendre son œuvre. En effet, comme le souligne Milquet (2011, 175) : « l'exil n'est (...) pas seulement éloignement géographique ou culturel, il est surtout épreuve de l'entre-deux linguistique », ce qui aboutit à « une véritable linguistique de l'exil. » (176). Ainsi, il n'est pas surprenant que, au-delà des langues particulières, l'auteur érige le langage en véritable patrie : « ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. » (Semprún 1995, 75).

Un bref examen des différentes étapes de son parcours de vie confirme que sa pensée et son esthétique littéraire sont fondées sur ces trois axes¹ : né à Madrid en 1923, il a dû s'exiler en France pendant la guerre civile espagnole. Après sa participation à la Résistance et sa déportation en 1944 au camp de concentration de Buchenwald et sa libération ultérieure en 1945, il s'est installé en France et a adopté le français comme principale langue littéraire. Entre 1945 et 1964, en tant que membre du Parti Communiste et jusqu'à son exclusion en 1964, il a travaillé dans la clandestinité depuis l'exil contre le régime de Franco en Espagne. À partir de 1964 il a vécu une réorientation politique et vitale qui l'a conduit, d'une part, tout en restant engagé politiquement à gauche, à être nommé ministre de la Culture en Espagne en 1988 sous Felipe González. D'autre part, c'est dans les années 60 que sa carrière d'écrivain a commencé. Il est l'auteur de nombreux romans, essais et scénarios de films, explorant des thèmes tels que la mémoire, l'histoire, l'engagement politique et le déracinement à cause de l'exil. En plus de l'exil, son héritage littéraire est imprégné par son vécu de la déportation et de la mort, thèmes omniprésents dans son œuvre, notamment dans les romans *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980) ou *L'Écriture ou la vie* (1994). Espagnol « de cœur », Français quant à la langue de communication littéraire choisie et « polyglotte » du point de vue culturel, tout en se déclarant européen convaincu, l'écrivain et sa voix témoignent de l'histoire européenne du XX^e siècle (Ferrán & Herrmann 2014, 1ss.).

Sa tendance à explorer les formes de l'écriture autobiographique est, sans doute, l'une des caractéristiques les plus marquantes de son œuvre. Ses romans plongent profondément dans ses souvenirs personnels, bien que Semprún ait souvent affirmé que seule la fiction permet de les rendre compréhensibles et de les préserver de l'indicible. En prenant en considération l'importance cruciale de l'élaboration artistique, l'auteur souligne, dans un entretien avec Paul Allié, le rôle essentiel de cette dernière pour rendre l'expérience vécue vraisemblable : « la vérité a parfois besoin d'un peu d'artifices pour être crédible ». » (Allié 1994, 24). En outre, comme le souligne Tidd (2008, 708-709), le fait que Semprún ait refusé d'écrire dans sa langue maternelle, précisément lorsqu'il s'agissait d'aspects autobiographiques, s'explique par une stratégie de distanciation qui lui permettait de représenter le trauma de son expérience concentrationnaire.

À partir de son roman *L'Écriture ou la vie*, nous porterons notre attention sur les souvenirs traumatiques de son internement à Buchenwald. Nous examinerons comment Semprún transforme artistiquement ces souvenirs, les mêle à des éléments fictifs, et réfléchit sur le langage comme un moyen d'assimiler et d'exprimer ces traumatismes. Concrètement, nous nous pencherons sur une scène tirée du chapitre intitulé « La kaddish », qui nous permettra d'analyser, *pars pro toto*, la manière dont Semprún élabore la réalité mnémonique et se sert de la narration comme expression de la latence

¹ Pour un résumé des étapes les plus importantes dans la vie de Semprún, voir Augstein 2008, plus précisément entre les pages 7-12 il y a des explications supplémentaires relatives à ce sujet.

du trauma. Étant donné que, dans le cas particulier de Semprún, l'autobiographique est indissociable de la dimension existentielle (l'écriture équivalant à la vie), nous commencerons par un bref examen de la distinction entre autobiographie et autofiction. Ce premier temps nous permettra ensuite de nous concentrer plus spécifiquement sur la question du trauma.

Bien que de nombreuses études aient analysé le trauma ainsi que la relation entre fiction et réalité dans cette œuvre¹, la nouveauté de notre approche réside dans le lien que nous établissons entre l'élaboration stylistique à laquelle le narrateur soumet ses souvenirs (en particulier le jeu avec la temporalité de la diégèse) et les théories d'Aleida Assmann, Karolina Jeftic et Friederike Wappler (2014) sur la latence et la représentation du trauma. Tandis que d'autres études sur la présence du traumatisme dans *L'Écriture ou la vie* s'appuient sur la dimension psychanalytique du concept de « trauma » (comme celles de Tidd, 2008, Benestroff, 2010 ou Delplanche, 2006), nous estimons que l'utilisation du terme en combinaison avec les effets narratologiques liés au concept de « latence » ouvre des pistes d'analyse et d'interprétation particulièrement productives. Ainsi, dans le quatrième chapitre de cet article, nous utiliserons ce cadre théorique pour analyser de manière exemplaire une sélection de passages de *L'Écriture ou la vie*.

2. *L'Écriture ou la vie* et l'expérience concentrationnaire au KZ Buchenwald : autobiographie, mémoires, autofiction... : écriture et/ou vie ?

L'Écriture ou la vie est le plus autobiographique de tous les romans de Jorge Semprún, car c'est le seul dans lequel le narrateur porte le nom de l'auteur lui-même, comme le soulignent, parmi d'autres études, Cavicchi (2013, 5-7) et Anderson (2006, 562 et 568). Divisé en trois grandes sections et composé de dix chapitres, il est souvent considéré comme un mélange complexe de mémoire, de réflexion et d'autobiographie. Dans ce récit, le narrateur homodiégétique Jorge Semprún relate son expérience en tant que prisonnier politique dans le camp de concentration de Buchenwald pendant la Seconde Guerre mondiale, entre 1944 et 1945, ainsi que ses réflexions ultérieures sur cette expérience et sur son engagement dans la lutte antifranquiste en Espagne. Les deux premières sections se déroulent entre le 12 avril 1945, soit le lendemain de la libération de Buchenwald, et l'hiver 1945-1946 passé à Ascona, en Suisse, avec de nombreux retours dans le passé du camp et des anticipations sur l'engagement politique de Semprún. La troisième section consiste en une réflexion sur les liens entre l'expérience de la mort et l'écriture, jusqu'à son retour à Buchenwald en 1992.

La question de la définition générique a fait l'objet de nombreuses études (Cavicchi 2013, 19), au point que l'appartenance générique à la catégorie du roman a

¹ Pour en citer seulement quelques études, voir Cavicchi (2013), Suleiman (2004), Delplanche (2006), Ferri (2016), Marquart (2011), Tidd (2008).

été remise en question. Ainsi, la difficulté de classer ce récit hybride a conduit à des catégorisations qui, faute d'un terme positif, ont défini le genre littéraire de *L'Écriture ou la vie* comme un « non-romanzo ». ¹ En dépit des divergences, les études s'accordent à dire que la narration présente plusieurs particularités qui empêchent une classification simpliste dans le genre mémoriel ou autobiographique. Tout d'abord, la chronologie des faits relatés (notamment la description des conditions de vie inhumaines dans le camp) n'est pas linéaire, mais se caractérise par de constantes ruptures temporelles. Le récit mêle des souvenirs évoqués par la narration elle-même, qui font surgir d'autres souvenirs, aussi bien proleptiques qu'analeptiques, ou bien conduisent parfois à des digressions métalittéraires sur le pouvoir de l'écriture. Le roman entier est marqué par l'intertextualité, contenant de nombreuses références aux œuvres d'autres auteurs ayant influencé Semprún, ainsi qu'à ses propres romans.

Loin d'adopter un langage objectif et froid pour décrire l'horreur de Buchenwald, Semprún se sert d'une langue métaphorique, imagée et parfois presque lyrique. À cet égard, il est important de souligner comment la représentation du trauma est profondément liée à une réflexion métalittéraire sur la capacité du langage à exprimer les blessures du vécu. Dans le point suivant de cet article, nous nous concentrerons sur cette imbrication et sur le jeu avec le langage ainsi que sur les ressources stylistiques et diégétiques utilisées pour exprimer le trauma. Bien que le volet autobiographique soit évident, les particularités de ce roman et son imbrication singulière entre fiction et expérience personnelle révèlent que l'étiquette générique d'« autobiographie » ou de « mémoires » est insuffisante. Ce serait donc le concept d'« autofiction », plutôt que celui d'« autobiographie », lequel se rapprocherait le plus des caractéristiques esthétiques de *L'Écriture ou la vie*, selon le défend Anderson (2006, 562). ² En effet, tout en soulignant l'ambiguïté du pacte autobiographique dans

¹ Faute d'une meilleure définition que celle de « non-romanzo », l'autrice paraphrase ainsi la définition générique : « L'écriture ou la vie non è un romanzo, è un récit, una testimonianza, un testo filosofico, un insieme di memorie: eppure è il testo sempruniano che più di ogni altro solleva esplicitamente la questione della letterarietà di un'opera dell'importanza della finzione, dell'artificio, per giungere all'essenza della verità. » (Cavicchi 2013, 5).

² L'autofiction est un genre littéraire dans lequel l'auteur utilise des éléments de sa propre vie, parfois de manière très fidèle, mais les intègre dans une structure narrative qui peut inclure des éléments fictionnels ou des réflexions subjectives sur la réalité. Le concept d'« autofiction » a été popularisé par le critique et écrivain français Serge Doubrovsky, qui, tout en récusant les notions traditionnelles de « autobiographie » et « mémoires », l'a introduit pour la première fois en 1977 dans son livre intitulé *Fils*. De cette façon, Doubrovsky défie implicitement le concept de « pacte autobiographique » d'après Philippe Lejeune (1975), qui, selon Gasparini (2011, 13), est « fondé sur l'engagement de l'auteur à être sincère ». Doubrovsky explore des aspects de sa propre vie, mais d'une manière qui incorpore des éléments de fiction, créant ainsi une œuvre qui défie les frontières traditionnelles entre la fiction et la réalité. Cette approche a ouvert la voie à un nouveau genre littéraire où les auteurs peuvent explorer leur propre vécu tout en conservant une certaine liberté créative. Depuis lors, l'autofiction est devenue un concept largement discuté et utilisé dans le domaine de la littérature contemporaine. Le concept de « l'écriture du/de soi » est étroitement lié à celui de l'autofiction, bien qu'ils ne soient pas exactement identiques. « L'écriture du soi » se réfère à un processus littéraire dans lequel un auteur explore et exprime sa propre identité, son

ce roman, Anderson met en avant l'imprégnation cruciale de l'autobiographie par l'artifice, qui en devient une caractéristique définitoire. Quoique Semprún relate ses expériences personnelles en tant que prisonnier à Buchenwald, il les entrelace non seulement avec des considérations plus larges sur la mémoire, l'histoire et la condition humaine, mais aussi avec un penchant pour la réflexion métalittéraire, ce qui défie les conventions du genre autobiographique. Ainsi, la manière dont il mêle le réel et l'imaginaire pour explorer des thèmes universels à travers le prisme de son expérience personnelle peut être considéré un trait distinctif de l'autofiction. Comme Semprún lui-même l'exprime, « Il me faut donc un "je" de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. » (2016, 217).

Or, nous nous trouvons, certes, face à un type de récit biographique très particulier, étant donné que la mort occupe une place aussi centrale dans la narration. En effet, le récit est ponctué de références à des moments où la mort plane sur des personnages liés au narrateur au cours de son expérience en camp de concentration. La mort occupe à tel point une place axiale dans le récit que, comme l'indique Semprún, elle est la vérité même du récit, tout le reste relevant du rêve : « Rien n'est vrai que la fumée du crématoire de Buchenwald, l'odeur de chair brûlée, la faim, les appels sous la neige, les bastonnades, la mort de Maurice Halbwachs et de Diego Morales, la puanteur fraternelle des latrines du Petit Camp. » (2016, 305). La mort elle-même devient, dans un passage spécifique, un personnage littéraire, comme nous le verrons ultérieurement. Le rôle de la mort est tellement central, que certains auteurs, comme Tidd (2008, 73), parlent d'« autothanatographie ». En tout cas, indépendamment des discussions concernant sa définition générique, le thème du roman, selon Conesa, est le choix entre écrire ou vivre : « [L]e choix de vivre qu'il fit en décembre 1945, alors qu'il avait été libéré en avril de la même année, se fit au prix d'un renoncement. Il dut abandonner l'écriture qui le renvoyait immanquablement à la mort. » (2006, 99). Semprún l'exprime de cette façon :

« Tout au long de l'été du retour, de l'automne, jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la

expérience personnelle et ses émotions à travers l'acte d'écriture. Cela peut inclure des formes d'expression autobiographique, mais aussi des éléments de fiction, de poésie ou d'autres formes littéraires (voir là-dessus Elyoubi, 2022, ainsi comme l'étude emblématique de Marin, 1999). Cependant, contrairement à une autobiographie traditionnelle qui cherche à restituer fidèlement les faits de la vie de l'auteur, l'autofiction permet une plus grande liberté créative. L'auteur peut choisir de manipuler les événements, de les styliser ou de les interpréter d'une manière qui va au-delà d'une simple reproduction réaliste. Ainsi, alors que « l'écriture du soi » peut être considérée comme un concept plus large englobant diverses formes d'expression littéraire de soi, l'autofiction se concentre spécifiquement sur l'utilisation de l'expérience personnelle de l'auteur comme point de départ pour créer une œuvre qui peut combiner des éléments de la réalité et de la fiction.

vie – l’écriture, le plaisir – m’en ont au contraire éloigné, m’ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l’asphyxie de cette mémoire. » (2016, 146).

Cependant, le titre est ambigu, car il peut faire référence à un dilemme : écrire ou vivre ; quelle que soit la situation, l’écriture est associée à la mort. Toutefois, le terme « ou » peut aussi signifier que l’écriture est simplement une autre façon de désigner la vie. Selon cette interprétation, si Semprún avait initialement choisi la vie et donc l’oubli, au détriment de l’écriture et de la mémoire¹, la décision d’écrire et de se souvenir finit par s’imposer, réconciliant ainsi deux termes (écrire et vivre) qui, au départ, semblaient être en opposition.

3. La fiction comme seul moyen capable de rendre la réalité vraisemblable

En écrivant ses souvenirs sur son expérience à Buchenwald, le narrateur semprunien montre clairement que son récit n’est pas conforme au modèle que l’on peut attendre du témoignage d’un survivant d’un camp de concentration. Ainsi, le narrateur rappelle la surprise et presque l’étonnement d’un officier français lorsque Semprún mentionne que l’un de ses souvenirs les plus indélébiles de Buchenwald sont les séances de cinéma du dimanche, non pas les horreurs vécues. De cette réaction, le narrateur déduit que : « Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d’horreur auquel il s’attendait. » (101-102). *L’Écriture ou la vie* vise donc à atteindre la vérité par une voie particulière : non pas celle d’un réalisme objectif qui ne pourrait jamais rendre compte des atrocités vécues à Buchenwald, mais celle d’une construction littéraire capable de recréer la réalité par l’artifice :

« J’imagine qu’il y aura quantité de témoignages (...). Tout y sera vrai..., sauf qu’il manquera l’essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu’elle soit (...) L’autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l’expérience n’est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l’est que par l’écriture littéraire (...), [p]ar l’artifice de l’œuvre d’art. » (Semprún 2016, 166-167).

La question centrale est donc l’imbrication inextricable de la mémoire et de la fiction. Dans le deuxième chapitre de la première section, intitulé « Le kaddish », Semprún évoque la fascination qu’il a toujours éprouvée pour André Malraux et sa façon particulière d’imbriquer sa réalité mnémonique avec la fiction :

¹ Voir Semprún (2016, 215) : « Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d’y parvenir, c’est l’écriture. Or, celle-ci me ramène à la mort, m’y enferme, m’y asphyxie. Voilà où j’en suis : je ne puis vivre qu’en assumant cette mort par l’écriture, mais l’écriture m’interdit littéralement de vivre. »

« Il m’a toujours semblé que c’était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif. » (2016, 74).

La référence à Malraux et à sa manière distinctive d’intégrer la fiction dans ses écrits autobiographiques peut être vue comme une déclaration programmatique sur l’œuvre en cours : comme on le découvrira de manière récurrente tout au long de *L’Écriture ou la vie*, Semprún n’adopte en réalité que le modèle de Malraux. Bien que le narrateur précise que l’artifice ne permet qu’une transmission *partielle* du témoignage¹ et qu’il reste donc un vide habité par l’ineffable, le recours à la fiction s’avère être un outil nécessaire pour transmettre la vérité mnémonique.² Ainsi, Semprún souligne à plusieurs reprises que seule la fiction permet d’exprimer la vérité. À cet égard, on peut mettre en lumière le passage du chapitre 5 de la première section, intitulé « La trompette de Louis Armstrong », où le narrateur évoque une discussion entre les prisonniers de Buchenwald, libérés peu de temps auparavant, sur la manière de s’attaquer à la tâche de raconter leur expérience dans le camp de concentration :

« Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu’on nous comprenne (...) Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? (...) »

– Ça veut dire quoi, « bien racontées » ? s’indigne quelqu’un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices ! (...)

Alors, je me pointe, pour dire ce qui me paraît une évidence.

– Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n’y parviendra pas sans un peu d’artifice. Suffisamment d’artifice pour que ça devienne de l’art. (...) La vérité que nous avons à dire (...) n’est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable... (...) Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l’imagination de l’inimaginable, si ce n’est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d’artifice, donc ! (...) Mais l’enjeu ne sera pas la description de l’horreur (...). L’enjeu en sera l’exploration de l’âme humaine dans l’horreur du Mal. » (Semprún 2016, 164-166).

Or, que cherche réellement à signifier Semprún ? Quelle est la fonction (ou, du moins, l’une des fonctions centrales) de l’art ou de la fiction ? Nous soutenons que, au-

¹ « Seul l’artifice d’un récit maîtrisé parviendra à transmettre *partiellement* la vérité du témoignage. » (Semprún 2016, 26).

² La fiction, l’art, sert à « montrer » sans obscénité, « enseigner » sans exposer. Comme le souligne Mejía Blanco (2018, 119) : « En el programa de esta obra, se busca superar el ver (el mostrar la sordidez de los sucesos), para alcanzar la reflexión de un arte narrativa (y poética) que le permitiese al lector comprender aquellos hechos; en otras palabras, al Semprún narrador no le interesa mostrar la violencia per se, sino narrar la experiencia del mal y la muerte en la palabra, en el artificio literario que, en esta ocasión, está al servicio de construir una narración que reconstruye la realidad para otro que está ausente. »

delà de lui offrir la liberté d'explorer des considérations philosophiques et littéraires ou de réfléchir sur la mémoire et l'histoire, la fonction de l'art ou de la fiction est d'exprimer, de représenter et de transcender le traumatisme. L'art ou la fiction offre la possibilité de mettre en récit une série d'événements qui, en raison de leur nature traumatique, sembleraient destinés au silence, enfermés dans le domaine de l'inénarrable. Ainsi, l'art devient un mécanisme (pour Semprún, c'est le seul mécanisme possible) permettant de « mettre sous les yeux du lecteur », c'est-à-dire de rendre visible et lisible la réalité. Malgré les limites inhérentes à tout mode de narration, qui empêchent une transmission intégrale de cette réalité, l'art joue un rôle fondamental.¹

4. Trauma, mémoire et fiction

4.1. Le traumatisme comme confluence du passé et du présent : quelques considérations théoriques

Pour analyser la manière dont Semprún se sert de l'élaboration artistique comme moyen d'expression de la vérité mnémonique, le recours aux théories d'Aleida Assmann, Karolina Jeftic et Friederike Wappler (2014) sur la relation entre trauma et représentation artistique s'avère particulièrement utile. Dans l'introduction dudit volume, où les bases théoriques de leur analyse sont présentées, les autrices se servent du concept des « mouvements de bascule oscillants » (*oszillierende Kippbewegungen*) et des paradoxes. Ces mouvements oscillants font référence à la tension constante entre des polarités comme l'oubli et la mémoire, ou encore l'indicible et la mise en forme symbolique du trauma.

Cette oscillation souligne que le trauma, par nature, défie les modes traditionnels de narration ou de représentation, car il repose sur un déséquilibre entre la nécessité de témoigner et l'impossibilité de représenter complètement l'expérience traumatique. Ces tensions permettent d'explorer les limites de la symbolisation, où des éléments contradictoires coexistent pour exprimer la profondeur de l'impact traumatique. Les paradoxes jouent un rôle central en montrant que, tout en étant ancré dans l'irreprésentable, le trauma exige une forme de communication qui le transcende à travers l'art et la littérature.

L'un des mouvements oscillants ou paradoxes présents dans la représentation du traumatisme selon Assmann, Jeftic et Wappler réside dans le fait que celui-ci se manifeste comme une confluence entre passé et présent, étant donné que le traumatisme exprime la présence persistante et insurmontable d'un événement passé dans le

¹ En substance, Semprún fait référence aux contraintes de la mimésis inhérente à l'acte littéraire, comme Aristote le reconnaissait dans sa *Poétique* (1448b et 1451b). La littérature, par définition une imitation des faits, ne vise pas, comme le fait l'historiographie, à rapporter des événements réellement survenus, mais à imiter des faits non nécessairement factuels et à les transformer pour les rendre vraisemblables. Par conséquent, la littérature se distingue de l'historiographie en ce qu'elle vise à atteindre l'universel, tandis que l'historiographie s'attache au particulier.

présent.¹ Cette interaction temporelle reflète la manière dont le trauma dépasse les cadres linéaires de la narration. Le passé traumatique, bien qu'il soit théoriquement révolu, persiste dans le présent à travers des manifestations récurrentes comme les flashbacks, les réminiscences incontrôlées ou les réactualisations corporelles, créant ainsi une temporalité « fracturée ». Les pratiques artistiques et littéraires n'abolissent pas ces tensions, mais les intègrent dans une tentative de donner forme au vécu indicible, d'où la création de « mouvements de bascule » où le temps semble s'effondrer pour révéler des vérités profondes sur l'expérience humaine.

En combinant ce cadre théorique, Buschmann (2019) propose un guide analytique précieux qui articule la réflexion sur la latence du traumatisme que nous venons de présenter avec les concepts de « littérature sur la douleur » et de « littérature douloureuse ».² C'est précisément à ce croisement que s'inscrit la dimension autobiographique dans le texte objet de notre analyse : les événements relatés, vécus à la première personne par le narrateur, placent le récit dans un espace oscillant entre une narration, pour ainsi dire « didactique », sur la douleur et une narration imprégnée de cette douleur.

En effet, l'écart temporel séparant l'écriture des événements vécus engendre, d'un côté, une mise à distance du traumatisme et une objectivation de la douleur.³ Ainsi, comme l'indique Bargel (2010, 17) : « Le procédé rhétorique à l'œuvre dans *L'Écriture ou la vie* consiste à inscrire les réflexions de Semprún à l'époque de l'écriture dans l'évocation de l'expérience vécue, en dissimulant le plus possible la différence de statut entre les deux modes de discours. ». Néanmoins, étant donné que, du moins en partie, les souvenirs de Semprún sont narrés au style indirect libre (Anderson 2006, 559-560), il arrive que nous soyons confrontés à une narration douloureuse, c'est-à-dire à un moment où le souvenir « réactive » le traumatisme.⁴ Par conséquent, il se produit également, à des moments précis, un brouillage temporel où le présent de la narration se confond avec le passé, donnant au récit un rythme sinueux marqué par des allers-retours constants dans le temps. Si l'on tente de décrire la progression linéaire des événements « réels » du roman et de la comparer à l'ordre du récit, on constate une discontinuité temporelle systématique⁵, la chronologie narrative s'écoulant parfois « à

¹ „Trauma steht für die nicht überwindbare Gegenwart eines vergangenen Geschehens“ (Assmann-Jeftic-Wappler 2014, 8).

² Ce dernier concept repose, à son tour, sur celui de « narration perturbatrice » (*narración perturbadora*) élaboré par Schlickers (2017).

³ D'un point de vue narratologique, cela correspondrait à une prédominance de l'*histoire* sur le *discours*, selon la terminologie de Genette (1972). Voir, à cet égard, Causante (2015), où l'auteure se concentre sur la relation entre le temps de la narration et la littérature autofictionnelle, ainsi que sur ses niveaux narratifs.

⁴ En termes narratologiques, cela équivaudrait à une prépondérance du *discours* sur l'*histoire*.

⁵ Ferri dans *Passé et présent dans L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun, à la page 182 dit : « Le lecteur est conduit à travers les détours de cette mémoire traumatisée, ce qui rend la réception du texte difficile à son tour. Suivre le parcours du traumatisme signifie en effet faire face à un temps bouleversé qui ne suit pas une chronologie linéaire. Le souvenir se fragmente entre plusieurs passés et plusieurs présents : le passé de Buchenwald, qui est longuement perçu comme présent, le passé de l'enfance et de la jeunesse, le

rebours » de la chronologie réelle. Il s'agit d'une caractéristique typique de la représentation littéraire du trauma, puisque, comme le souligne Buschmann (2019, 58), l'expérience temporelle devient indifférenciable et le traumatique reste latent, surgissant sous forme de « fantôme », de spectre ou de revenant.

4.2. L'expression du traumatisme : les limitations de la langue face à la richesse des ressources expressives du narrateur

La langue et la réflexion sur le langage constituent un élément central dans la poétique de Semprún. Ses propres contingences biographiques ont façonné cette capacité extraordinaire de réflexion métalinguistique et sa conscience aigüe de l'importance de la langue. D'une part, sa condition d'expatrié l'a conduit à adopter le français comme langue d'expression littéraire, ce qui lui a permis de manier cette langue avec une lucidité « nomadique », accessible uniquement à ceux qui l'approchent « de l'extérieur », un processus qui a impliqué, simultanément, une fragmentation de l'identité, comme le souligne Tidd (2008, 697).¹ D'autre part, comme l'auteur l'a souvent relaté (Augstein 2008, 129 et Tidd 2008, 710), sa maîtrise des langues a, d'une certaine manière, contribué à sa survie. Cela a été notamment le cas à Buchenwald, où sa connaissance de l'allemand lui a permis d'occuper un poste au sein de l'*Arbeitsstatistik*, un service administratif qui l'a exempté des tâches les plus pénibles du camp, lui a donné accès à la bibliothèque et a facilité des échanges avec d'autres prisonniers.

Certes, cette capacité de réflexion métalinguistique permet également au narrateur semprunien de prendre conscience des limites de la langue. Par exemple, Semprún (2016, 184) constate qu'en français, il manque un substantif adéquat pour désigner ce que l'espagnol appelle « vivencia » et l'allemand « Erlebnis ». Selon l'auteur, les termes français « vécu » ou « expérience vécue » traduisent un processus passif qui, à ses yeux, ne décrit pas de manière satisfaisante l'activité intrinsèque de la vie (Henaff 2010, 121, Tidd 2008, 711, Anderson 2006, 564 et Bargel 2010, 13-22). Mais c'est justement cette conscience métalinguistique qui permet à Semprún, grâce à une maîtrise magistrale des ressources stylistiques et diégétiques, de jouer avec la temporalité du récit comme moyen d'exprimer le traumatisme.

Pour illustrer cette caractéristique, nous nous concentrerons sur l'épisode intitulé « Le kaddish », correspondant au deuxième chapitre de la première section du roman, où se manifeste clairement la fluidité temporelle de la diégèse. Le chapitre s'ouvre *in*

passé qui suit immédiatement l'expérience du camp et, enfin, le « présent immédiat où s'inscrivent les mots » (Semprun 1994, 331). La mémoire traumatisée va d'une dimension à l'autre, les souvenirs se croisent et souvent le passé redevient présent, de sorte que l'écriture tarde à se définir et acquiert un caractère fragmentaire et discontinu.

¹Tidd (2008, 697-698) insiste sur l'aspect de la fragmentation du moi et de la dépossession, propres au sujet polyglotte, selon les idées de Julia Kristeva : « Spanish, Semprun's 'langue maternelle', is abjected in a Kristevan sense as a symbolic system that threatens the integrity of the francophone subject in favour of French, which he adopts from the writing of *Le Grand Voyage* (1963) onwards to his experiences of exile and Buchenwald. ».

medias res avec l'affirmation du narrateur : « [U]ne voix, soudain, derrière nous » (Semprún 2016, 40). Dans cette scène, le narrateur et un autre prisonnier, Albert, parcourent les baraques du camp de concentration le lendemain de sa libération, à la recherche des survivants. Bien que la description des cadavres entassés semble confirmer qu'il n'y en a aucun, un élément trouble cette certitude et introduit une dissonance dans le récit : les deux hommes entendent une voix. Ils rebroussement chemin, déchirés entre espoir et scepticisme. Cette tension perdure jusqu'à ce qu'ils identifient finalement la source du son : un homme agonisant, récitant le *kaddish*, prière juive des morts, au milieu des cadavres :

« Nous nous étions retournés vers la pénombre innommable, le sang glacé. D'où surgissait cette voix inhumaine ? Car *il n'y avait pas de survivants*, nous venions de le constater. Nous venions de parcourir dans toute sa longueur le couloir central de la baraque. (...) *Il n'y avait plus de survivants*, dans cette baraque du Petit Camp. Les yeux grands ouverts, écarquillés sur l'horreur du monde, les regards dilatés, impénétrables, accusateurs, étaient des yeux éteints, des regards morts. » (Semprún 2016, 41).

« Mais *il ne semblait pas y avoir de survivant*, en ce jour dont il est question, le 14 avril 1945. Tous les déportés encore valides avaient dû fuir la baraque dès l'annonce de la libération du camp. » (Semprún 2016, 42).

« Mais *il n'y avait pas de survivants*, le 14 avril 1945, dans cette baraque du Petit Camp de Buchenwald. » (Semprún 2016, 43).¹

L'aspect le plus intéressant pour nos propos réside dans le fait que nous sommes face à un récit provenant d'un narrateur qui efface délibérément les frontières entre le passé et le présent en se remémorant : « il n'y avait pas de survivants » – un souvenir qui met en évidence non pas tant la faillibilité du narrateur, comme le souligne justement Anderson (2006, 558), mais l'artifice de Semprún consistant à utiliser le mécanisme narratif du style indirect libre. Comme le précise Anderson (2006, 558-559):

“In unreliable narration, the author and reader form a complicit understanding, often “over the head of the narrator” as it were, and the reader is clearly meant to interpret events differently from the narrator. In *L'Écriture ou la vie*, however, the reader is completely taken in by the narrator's certainty, if only briefly. Even more importantly, the notion of unreliable narration applies to fiction, whereas Jorge Semprun takes great pains to inscribe *L'Écriture ou la vie* within the genre of autobiography. Almost everything encourages readers to fuse narrator and author (...) [W]hat the readers *take to be* a fact, that there were no survivors, is, in reality, only the voice of the moment, the partial knowledge he had in the past, erroneous certainty. In the absence of any qualification, such as “I felt that” or “It seemed that” prefacing the statement “Il n'y avait pas de survivants”, readers have no way of knowing that the certainty of the pronouncements does not come from the

¹ L'italique nous appartient dans tous les passages cités.

omniscience of retrospection, but instead from the ability/tendency of the character to make absolute judgments based on partial knowledge.”¹

Bien que la distinction qu’Anderson établit entre « fiction » et « artifice » nous semble discutable², et bien qu’il semble ne pas remarquer que le narrateur admette brièvement la possibilité d’une erreur de perception (comme le montre l’insistance sur l’observation « *il ne semblait pas y avoir de survivants* », 39), ce qui ressort de manière particulièrement notable dans son analyse est l’explication de la maîtrise avec laquelle le narrateur utilise le style indirect libre. En effet, ce que l’on attendrait d’un narrateur typique des genres non fragmentaires (comme l’autobiographie, les mémoires, le roman autobiographique ou le roman-mémoires), qui recourt principalement à la narration ultérieure (selon la terminologie de Genette 1972 : 229)), c’est une diégèse depuis le présent, c’est-à-dire une révision des événements à partir de l’expérience de l’écriture. Ainsi, on s’attendrait à une relativisation de la perspective du narrateur à travers une observation du type « il n’y avait pas de survivants, *croyais-je* », permettant au lecteur de prendre conscience de la limitation de l’omniscience de la voix homodiégétique au moment où les faits narrés se déroulent.

Cependant, dans le récit, cette distinction entre le moi narrateur et le moi témoin est délibérément effacée, un trait qui peut être inscrit dans le modèle de représentation littéraire du traumatisme appelé par Assmann, Jeltic et Wappler (2014) « figure basculante », que nous avons précédemment évoquée. La latence du traumatisme s’exprime à travers l’effondrement momentané de la distinction entre passé et présent, grâce auquel le passé fait irruption dans la narration en oblitérant la cognition du narrateur, qui, bien qu’il sache qu’il y avait des survivants, se trouve néanmoins perturbé par le moment du traumatisme consistant à entendre, parmi les cadavres, la voix d’un agonisant identifiable à la figure spectrale de la mort elle-même – une identification qui confirme la viabilité de l’analyse de ce passage à travers le prisme de la narration traumatique, car, comme le précise Buschmann (2019, 59), un trait caractéristique de la littérature du traumatisme est la présence de personnages littéraires qui brisent la latence du traumatisme : fantômes, spectres, revenants – bref : la mort. En effet, le narrateur utilise ces termes pour se référer à la voix du mourant :

« - Tu entends ? a dit Albert dans un murmure.
(...) J’entendais cette voix inhumaine, ce sanglot chantonné, ce râle étrangement rythmé, cette rhapsodie de l’au-delà (...)
- C’est quoi ? a demandé Albert, d’une voix blanche et basse.
- La mort, lui ai-je dit. Qui d’autre ?
C’était la mort qui chantonnait, sans doute, quelque part au milieu de l’amoncellement de cadavres. La vie de la mort, en somme, qui se faisait entendre.

¹ L’italique est celui de l’auteur.

² Car, bien qu’une différence fonctionnelle semble parfois se dessiner, Semprún utilise souvent ces termes de manière quasi-synonymique ou, en tout cas, ne fait pas de séparation nette entre eux.

L'agonie de la mort, sa présence rayonnante et funèbrement loquace. » (Semprún 2016, 41).

Le spectre de la mort, en tant que vecteur symbolique représentant la confusion entre le passé et le présent, incarne le traumatisme semprunien – un traumatisme qui génère chez le narrateur un blocage l'empêchant de discerner adéquatement le déroulement chronologique :

« Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration de présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... » (Semprún 2016, 218).

Cette réflexion, qui revient de manière récurrente sous une forme ou une autre dans *L'Écriture ou la vie*, montre l'incapacité de Semprún à représenter le présent du camp de concentration, sa mémoire le ramenant inévitablement, lorsqu'il aborde la diégèse, vers le passé ou vers l'avenir. Malgré la concision de notre analyse, le bref passage que nous venons d'examiner illustre de manière exemplaire les effets que la latence du trauma exerce sur l'élaboration esthétique de la diégèse dans d'autres passages analogues de ce roman.

5. Conclusion. L'écriture : la vie.

La décision d'écrire sur son passé en tant que prisonnier à Buchenwald a impliqué pour Semprún, certes, une lutte contre l'oubli, mais aussi une tension initiale avec la vie. Écrire équivalait à revivre la mort et à affronter son traumatisme. Cependant, c'est l'écriture qui a finalement sauvé sa vie, car c'est grâce à elle qu'il a pu élaborer et surmonter son passé. Toutefois, ce face-à-face avec la mémoire a impliqué le recours à la fiction comme un outil indispensable pour transmettre la vérité mnémonique, au point de devenir le seul moyen capable d'attribuer de la vraisemblance à la mémoire et d'exprimer et transcender le traumatisme.

La fiction, l'élaboration du langage, l'artifice sont les moyens qui permettent à Semprún de faire face à la latence du traumatisme. Après avoir vérifié la pertinence de l'outil analytique proposé par Assmann-Jeftic-Wappler (2014) sur l'expression du traumatisme en tant que confusion temporelle entre passé et présent, nous avons pu observer à travers l'épisode intitulé « Le kaddish » que la confusion temporelle et de perspective narrative à laquelle le lecteur est confronté ne s'explique pas comme le résultat d'une narration faillible, mais d'une élaboration stylistique de la diégèse qui se rapporte à l'irruption traumatique du passé dans le présent du moment d'écriture. La présence fantomatique de la mort défie, certes, la capacité du narrateur à faire face à

son passé, mais permet, en fin de compte, l'affirmation de l'écriture comme le seul moyen apte à vivifier la réalité mnémonique.

Bibliographie

Textes de références

- Semprún, Jorge. 1995. *Mal et modernité*. Paris : Climats.
Semprún, Jorge. 2012. *Adieu, vive clarté...* . Paris : Gallimard, Édition Kindle.
Semprún, Jorge, 2016. *L'Écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, Édition Kindle.

Ouvrages critiques

- Augstein, Franziska. 2008. *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*. [De la fidélité et de la trahison. Jorge Semprún et son siècle]. München : Beck.
Bargel, Antoine. 2010. *Jorge Semprun, le roman de l'histoire*. Thèse de doctorat. University of Oregon et Université Lumière Lyon 2.
Delplanche, Béatrice. 2006. *Trauma, écriture et reconstruction identitaire dans L'Écriture ou la vie, de Jorge Semprun*. Library and Archives Canada. Bibliothèque et Archives Canada. Ottawa.
Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
Marin, Louis. 1999. *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*. Recueil établi par P.-A. Fabre avec la collaboration de D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn et F. Marin. Paris : PUF.
Schlickers, Sabine. 2017. *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* [La narration perturbatrice : un nouveau concept narratologique transmédiel]. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Articles et études

- Anderson, Connie. 2006. « Artifice and autobiographical pact in Semprun's *L'Écriture ou la vie* » [Artifice et pacte autobiographique dans l'œuvre de Semprun *L'Écriture ou la vie*], in *Neophilologus* no. 90, p.555-573.
Alliès Paul et Semprún. 1994. « Jorge, Semprun Jorge. Écrire sa vie. Entretien avec Jorge Semprun », in *Pôle Sud*, no. 1, 1994. *Biographies et politique*, p. 23-34.
Assmann, Aleida; Jeltic, Karolina; Wappler, Friederike. 2014. « Einleitung » [Introduction], in Assmann, Aleida, Jeltic, Karolina, Wappler, Friederike (coord.), in *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld, Transcript, p. 9-23.
Benestroff, Corinne. 2010. « L'écriture ou la vie, une écriture résiliente », in *Littérature* no. 3, p. 39-52.
Buschmann, Albrecht. 2019. « El reto de la representación del trauma: fenomenología de la escritura sobre el detenido-desaparecido » [Le défi de la représentation du traumatisme : phénoménologie de l'écriture sur le détenudisparu], in Buschmann, Albrecht, Souto, Luz (éds.), *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la desaparición forzada*. Münster, LIT-Verlag, p. 47-66.
Causante Fernández, Elena. 2015. « Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica » [Temps et niveaux narratifs dans la littérature autobiographique], in *ALPHA* no. 40, p. 9-20.
Conesa, Elisabeth. 2006. « Jorge Semprun, L'Écriture ou la vie », in *Cahiers jungiens de psychanalyse* no. 3.4, p. 99-112.
Elyoubi, Fatimazohra. 2022. « L'écriture de soi, de l'autobiographie à l'autofiction », in *Akofena* no. 5.2, p. 129-134.

- Ferrán, Ofelia; Herrmann, Gina. 2014. « Introduction », in Ferrán, Ofelia, Herrmann, Gina (eds), *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald, Before and After*. New York: Palgrave Macmillan, p. 1-38.
- Ferri, Giulia. 2016. « Passé et présent dans *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprún », in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* no. 40.2, p. 181-191.
- Gasparini, Philippe. 2011. « Autofiction vs. autobiographie », in *Tangence* 97, p. 11-24.
- Genette, Gérard. 1972. « Discours du récit », in *Figures III*. Paris : Seuil, p. 77-269.
- Kreknin, Innokentii. 2019. « Autofiktion » [Autofiction], in Baßler, Moritz, Schumacher, Eckhard (éds.), *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston : De Gruyter, p. 199-213.
- Marquart, Sharon. 2011. « Authoritative Witnessing and the Control of Memory: On Jorge Semprún's *L'Écriture ou la vie* » [Le témoignage d'autorité et le contrôle de la mémoire : à propos de l'ouvrage de Jorge Semprún *L'Écriture ou la vie*], in *French Forum*, no. 36.2/3. University of Pennsylvania Press, p. 147-161.
- Mejía Blanco, Óscar Humberto. 2018. « El arte literario como deslinde entre lo factual y lo ficcional, en la narrativa de los conflictos. El caso de *La escritura o la vida* » [L'art littéraire comme frontière entre le factuel et le fictif dans la narration des conflits. Le cas de *L'Écriture ou la vie*], in Leuzinger, Mirjam (éd.), *Jorge Semprún. Fronterias. Fronteras*. Tübingen : Narr, p. 118-127.
- Milquet, Sophie. 2011. « Langue, mémoire et identité : esthétique de l'exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprún », in *Cahiers de la Méditerranée*, no. 82, p. 173-188.
- Suleiman, Susan Rubin. 2004. « Historical trauma and literary testimony. Writing and repetition in the Buchenwald memoirs of Jorge Semprún » [Traumatisme historique et témoignage littéraire. Écriture et répétition dans les mémoires de Buchenwald de Jorge Semprún], in *Journal of Romance Studies* no. 4.2, p. 1-19.
- Tidd, Ursula. 2008. « Exile, Language, and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprún » [Exil, langue et traumatisme dans les écrits autobiographiques récents de Jorge Semprún], in *Modern Language Review*, no. 103, p. 697-714.

Sitographie

- Cavicchi, Emanuela. 2013. « Jorge Semprún: la verità della letteratura » [Jorge Semprún: la vérité de la littérature], in *Publiforum* no. 20, p. 1-24, en ligne : <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/1646>, page consultée le 25 novembre 2024.
- Hénaff, Lucas. 2010. « La littérature ou la vie : l'obsession de la littérarité chez Jorge Semprún », in *@nalyse. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, no. 6.3, p. 115-149, en ligne : <file:///C:/Users/jb979/Downloads/647-Texte%20de%20l'article-1010-1-10-20120822-2.pdf>, page consultée le 25 novembre 2024.

Andreea-Roxana DOBRESCU
(Université de l'Ouest
de Timișoara, Roumanie)

L'(auto)biographie (re)valorisée par la littérature contemporaine : les récits de filiation de Jean-Luc Coatalem

Abstract: (The (auto)biography (re)valued by contemporary literature: Jean-Luc Coatalem's filiation narratives) (Auto)biography has always been the path followed by writers to depict the lives of others, as well as their own existence. In relation with society, literature is constantly evolving, changing form and content, while reflecting outside reality. This article will examine the direction of contemporary literature at the turn of the 1980s, when critics took note of an aesthetic production that existing theories were unable to define. This orientation paved the way for an unprecedented modernity, reinvesting and re-evaluating the concept of the traditional (auto)biography. Among these variations, we will focus on the notion of *filiation narrative* through the work of Jean-Luc Coatalem. We will approach this form as a mutation of (auto)biography, without considering it as a breach of previous written literature, but rather as an inflection and revaluation of (auto)biographemes. By selecting three narratives of filiation, namely *Suite indochinoise: Récit de voyage au Vietnam* [Indochina Suite: The story of a journey to Vietnam] (1999), *Le dernier roi d'Angkor* [The last king of Angkor] (2010) and *La part du fils* [The son's heritage] (2019), we will explore the dimensions of an (auto)biographical approach engaged by Coatalem, who dedicates his stories to little-known, anonymous individuals. In addition, the selected corpus will enable us to illustrate the inflections of this literature, which, instead of focusing on the outstanding figures of history, concentrates on marginal, obscure family existences, through a double challenge: biographical (history seeks to reconstitute these modest figures) and autobiographical (the story of the Other ultimately turns out to be an autoscopia).

Keywords: Jean-Luc Coatalem, (auto)biography, filiation narratives, history of the Other, history of the Self.

Résumé : L'(auto)biographie a toujours été la voie empruntée par les écrivains pour faire le récit de la vie de l'Autre, mais aussi de leur propre vie. En relation avec la société, la littérature est constamment en évolution, changeant de forme et de contenu, en reflétant les réalités extérieures. Dans le présent article, nous allons nous pencher sur la tendance manifestée par la littérature contemporaine, au tournant des années 1980, lorsque la critique a pris acte d'une production esthétique que les théories existantes ne parvenaient pas à définir. Cette orientation ouvre la voie à une modernité sans précédent, réinvestissant et réévaluant le concept d'(auto)biographie traditionnelle. Parmi ces variations, nous nous concentrerons sur la notion de *récit de filiation* à travers l'écriture de Jean-Luc Coatalem. Nous allons traiter cette forme en tant que mutation de l'(auto)biographie, sans la considérer comme une rupture avec la littérature écrite avant, mais plutôt comme une inflexion et une revalorisation des (auto)biographèmes. En choisissant trois récits de filiation, à savoir *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam* (1999), *Le dernier roi d'Angkor* (2010) et *La part du fils* (2019), nous explorerons les dimensions d'une démarche (auto)biographique entreprise par Coatalem, qui consacre ses histoires à des individus menus, restés sous anonymat. De plus,

le corpus sélectionné nous permettra d'illustrer les inflexions de cette littérature qui, au lieu de s'intéresser aux figures marquantes de l'Histoire, se concentre sur des existences familiales marginales, floues, à travers une double visée : biographique (l'histoire cherche à restituer ces figures modestes) et autobiographique (le récit de l'Autre se révèle finalement être une autoscopie).

Mots-clés : Jean-Luc Coatalem, (auto)biographie, récit de filiation, histoire de l'Autre, histoire de Soi.

Introduction

À l'orée des années 1980, la littérature connaît un changement profond, tant sur le plan formel que thématique. Cette nouvelle direction littéraire déplace l'accent du général au particulier, du collectif au singulier, du connu à l'inconnu et de l'Histoire à l'histoire individuelle et familiale. Ce tournant semble répondre aux bouleversements historiques et politiques du siècle précédent. Ayant traversé un siècle marqué par le contraste entre totalitarisme et démocratie, violence et paix, désillusion et espoir, l'homme du XX^e siècle semble avoir perdu ses repères. Selon le chercheur Dominique Viart, « [t]oute civilisation s'accompagne de textes et de récits », ces mythes fondateurs qui assurent son progrès. Or, notre époque vacille dans l'incertitude, car « [l]es bases sur lesquelles s'appuyer pour avancer ont failli » (2009, 102-103). L'homme moderne éprouve un sentiment d'abandon, phénomène intrinsèquement lié à l'Histoire du siècle passé. Mais, dit Viart, « c'est une plus vaste déperdition d'Histoire » (2009, 104) qui se manifeste, entraînant un double abandon : celui de l'humanité, livrée à elle-même face aux atrocités et aux crimes du XX^e siècle, et celui de l'homme, déraciné, privé des repères et du passé familial.

1. La littérature contemporaine : le cadre théorique

Devant ces réalités extérieures qui ont déstabilisé l'équilibre individuel et la cohésion familiale, la littérature n'a pas tardé à réagir. Ainsi, on assiste à une multiplication des « écritures de soi » (Viart 2008, 27), produites sous la plume d'écrivains souvent qualifiés d'orphelins (cf. *Encres orphelines* de Laurent Demanze), dont beaucoup sont des victimes ou des descendants des victimes de la Seconde Guerre mondiale. La critique littéraire a rapidement pris conscience de cette nouvelle production esthétique, que les cadres théoriques existants peignaient à définir.

Critiques et écrivains se sont donc investis dans l'élaboration d'une formule théorique capable d'englober ces textes à forte dimension (auto)biographique, aux accents généalogiques et imprégnés d'un sens aigu de l'(en)quête. L'ouvrage *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (1975) ne suffisait plus à répondre à ces

nouvelles exigences, car il ne s'agissait plus de simples autobiographies traditionnelles. En réaction au modèle formaliste de Lejeune, Serge Doubrovsky a proposé le terme d'*autofiction*, qu'il considère mieux adapté pour décrire les spécificités de cette écriture.

À ces efforts de théorisation se joignent d'autres figures majeures, dont les études enrichissent le cadre théorique de la littérature contemporaine. On peut notamment citer l'*otobiographie* et *circonfession* de Jacques Derrida, la *nouvelle autobiographie* d'Alain Robbe-Grillet ou encore l'*égolittérature* de Philippe Forest. Toutefois, parmi ces notions, nous privilégions celle de *récit de filiation*, proposée et consacrée par Dominique Viart dans le champ de la théorie littéraire. Les récits de filiation sont

« [...] des récits archéologiques en prose (à de rares exceptions près), souvent fragmentaires, dans lesquels une personne réelle restituée par l'enquête, l'hypothèse, le recueil d'informations ou de documents, l'existence d'un parent ou d'un aïeul, lorsque, avec une conscience métalittéraire marquée de son entreprise, elle met l'accent sur la vie individuelle de cette personne aux prises avec les contraintes familiales, sociales et historiques. » (Viart 2019, 18).

Prenant comme point de départ la définition de Dominique Viart, nous considérons que les récits de filiation illustrent une revalorisation et une réinvention de l'(auto)biographie traditionnelle, adaptée aux particularités historiques et esthétiques de notre époque. En intégrant ces particularités, on pourrait placer l'écriture de la filiation sous le signe d'une (auto)biographie construite au fil de la narration, au rythme de l'enquête qu'elle déploie. Ce processus entraîne une annulation de la chronologie linéaire, une fragmentation du récit et un aspect hybride et composite du texte, alternant entre factuel et fictionnel, vérité et supposition. Écritures de et sur l'absence, les récits de filiation naissent d'un manque (familial, généalogique) dont les écrivains contemporains ont su tirer parti pour engager la littérature sur une nouvelle voie et lui attribuer un (autre) sens : écrire contre l'oubli, (re)prendre la parole, parler pour (se) guérir. Mais pourquoi, aujourd'hui, l'homme ressent-il ce besoin de se tourner vers le passé ? N'a-t-il pas déjà trop souffert à cause de ce dernier ? Et quel serait le but de ce retour ? Les récits de filiation semblent apporter une réponse : le passé constitue le fondement du présent, il en est la source et l'explication. En conséquence, ce retour au passé n'est pas un choix, mais un impératif pour le sujet contemporain. Cette impulsion de la littérature contemporaine s'explique notamment par la question de l'héritage, qu'on pourrait résumer par cette formule : *Dis-moi de qui tu hérites, je te dirai qui tu es* !¹ En ce sens, les mots de Bergounioux (1996) nous semblent évocatoires : « Si une part de nous-même s'attarde aux heures anciennes, c'est qu'il a dépendu d'elles, qu'il

¹ À propos de la formule proposée par Dominique Viart, « "Dis-moi qui te hante, je te dirais qui tu es" » (2008, 105), construite en renversant l'expression populaire « "Dis-moi qui tu hantes...je te dirais qui tu es" ».

y ait d'autres heures, une issue, un avenir qui soit la négation de la peine, du passé, de l'absence en quoi le présent a pu consister. ».

À la lumière de ces réflexions, on comprend que la littérature contemporaine, à travers les récits de filiation, renoue le dialogue avec le passé, non pour en faire l'éloge, mais pour révéler combien il est constitutif du présent, auquel il reste inextricablement lié. Sous l'apparence trompeuse d'un passé dominant les devantures romanesques, c'est en réalité le présent qui s'écrit, non pas contre le passé, mais dans sa continuité : entre héritage et mutation.

« Le récit de filiation s'écrit à partir du manque : parents absents, figures mal assurées, transmissions imparfaites, valeurs caduques – tant de choses obèrent le savoir que le passé en est rendu obscur. », explique Dominique Viart (2008, 94), exposant ainsi un trait définitoire de ces textes : le retour au passé, aux origines, phénomène qu'il décrit comme une substitution de l'intériorité par l'antériorité (Viart 2008, 79). De fait, ce manque originel (d'histoire familiale, de passé, d'ancêtres, d'identité) explique l'insistance de cette littérature sur la biographie comme forme littéraire, que les écrivains contemporains réinventent. Ces textes se consacrent souvent à la biographie d'un parent ou d'un ancêtre, figure centrale du récit, mise en lumière par un auteur-narrateur jouant le rôle de biographe. Cependant, l'intérêt de la narration réside dans les ouvertures qu'offre ce récit rétrospectif. En ce sens, à notre avis, la biographie devient un instrument, une matière et une manière par lesquelles l'autobiographie contemporaine s'écrit. Autrement dit, il s'agit de raconter l'histoire des autres, de dire l'histoire de l'Autre, afin de pouvoir (r)écrire la sienne. Viart le souligne : « [l]e récit de l'autre [...] est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage : le récit de filiation est un substitut de l'autobiographie. » (2008, 80).

2. Les récits de filiation : l'écriture (auto)biographique de Jean-Luc Coatalem

Cette introduction théorique est indispensable à notre analyse et, par la suite, pour comprendre les applications de ces principes dans l'écriture d'un écrivain contemporain : Jean-Luc Coatalem. Les œuvres issues de la plume de cet auteur se présentent sous la forme d'une écriture intime qui interroge, en même temps, l'Histoire et l'Autre à travers un jeu de miroirs permettant la (re)construction de l'individu qui (se) cherche. C'est ainsi que nous allons examiner trois romans : *La part du fils*¹, *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*² et *Le dernier roi d'Angkor*³, qui illustrent, selon nous, les principes de cette littérature contemporaine où le Moi se construit dans

¹ Jean-Luc Coatalem. 2019. *La part du fils*. Paris : Stock. Dorénavant désigné à l'aide du sigle PF, suivi du numéro de la page.

² Jean-Luc Coatalem. 1999. *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*. Paris : Le Dilettante. Dorénavant désigné à l'aide du sigle SI, suivi du numéro de la page.

³ Jean-Luc Coatalem. 2010. *Le dernier roi d'Angkor*. Paris : Éditions Bernard Grasset. Dorénavant désigné à l'aide du sigle DRA, suivi du numéro de la page.

le reflet de l'Autre. L'écriture de Jean-Luc Coatalem offre une matière riche pour illustrer les inflexions de ce type de littérature (récits de filiation), construite sur le modèle (auto)biographique. D'ailleurs, l'écriture de la filiation, tout comme l'écrivain susmentionné font l'objet de notre thèse doctorale. Ainsi, *La part du fils, Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam* et *Le dernier roi d'Angkor* mettent en lumière des personnes-personnages, des proches de l'auteur-narrateur, qui s'efforce de restituer ces existences « minuscules » à travers une démarche (auto)biographique.

Alors que les noms des personnages changent d'un récit à l'autre et que l'auteur-narrateur admet, dans la postface de son roman *La part du fils*, que « la plupart des noms et plusieurs lieux ont été modifiés ou floutés » (PF, 263), cela n'empêche pas d'observer une continuité dans ces histoires familiales qui s'enchaînent. Sorte de saga familiale, elles dressent l'arbre généalogique de la famille du narrateur, en insistant sur différents moments de son histoire et sur la vie de ses membres. Ces récits questionnent le passé familial, cherchant à renouer le dialogue avec les ancêtres, à affirmer l'héritage familial et à garantir la continuité entre les générations. Autrement dit, l'écriture de Coatalem vise à « rétablir un *continuum* familial » (Viart, 2008, 88).

2.1. Les récits de filiation de Coatalem : le contexte (auto)biographique

L'écriture de Jean-Luc Coatalem explore la problématique complexe de la filiation, qu'elle soit comprise comme un lien biologique, direct ou éloigné (ce qu'on appelle *filiation biologique*), ou en termes d'une connexion sans lien de sang, que Dominique Viart désigne par « filiations électives » (2008, 103). Dans les deux cas, quelle que soit la nature du rapport établi entre le Moi et l'Autre, l'auteur-narrateur ne peut se soustraire à une démarche (auto)biographique essentielle. En mettant l'accent sur un Autre (familial ou familier) avec lequel il se met en relation, le sujet enquêteur instaure inévitablement un cadre permettant ou non de discuter d'une possible filiation. Ce cadre, qui évolue constamment au gré de l'enquête, se caractérise par plusieurs éléments constitutifs : l'absence d'un être cher à l'auteur-narrateur, le silence des autres sur cet être disparu, la parole confisquée à ceux qui cherchent à en savoir davantage, et la réduction au silence. Ces éléments dessinent un contexte familial et relationnel brisé, où le désir et le besoin de l'Autre deviennent impératifs pour un individu resté seul devant le monde.

Dans *La part du fils*, le narrateur interroge le legs familial, résumé par l'absence (du grand-père Paol, figure centrale du récit, et de l'oncle paternel Ronan), le silence (de la famille en général, mais surtout du père Pierre), les secrets (des membres de la famille concernant le passé, Paol, le motif de son arrestation par la Gestapo pendant la Seconde Guerre mondiale, les circonstances de sa mort dans les camps de concentration nazis), ainsi que le refus total de parler et de donner la parole à la troisième génération, dont fait partie le narrateur. Hanté par l'ombre d'« un passé *jamais achevé* » (Viart 2008, 89), dont les répercussions se font sentir dans le présent, le petit-fils-narrateur prend conscience du lourd devoir qui pèse sur ses épaules. Ainsi, *La part du fils* revêt une double signification : c'est l'héritage du fils, mais aussi, et surtout, le devoir du fils

vis-à-vis de ses ancêtres et, finalement, face à lui-même. Tourner son regard vers l'Autre familial, écrire sa biographie ne se limite pas à un inventaire de dates et de chiffres ; cela comporte des motivations et des implications profondément autobiographiques. De cette manière, connaître l'Autre signifie (arriver à) se connaître.

Arrêté par les nazis en 1943, déporté en Allemagne, dans les camps de concentration de Dora et de Bergen-Belsen, le grand-père du narrateur demeure un grand absent de la famille : « un inconnu familial, disparu trop tôt et mal » (PF, 38), qui hante les générations suivantes. Paol est un personnage 'présent' par son absence et sa disparition engendre une dissension au sein de la famille, déstabilisant sa structure interne et menaçant la continuité familiale :

« Que devenir dans cette absence de faits, de lieux et de mots ? J'étais comme dépossédé de moi-même. Car ce qui avait bouleversé mon père me faisait souffrir à mon tour, c'était devenu mon héritage, ma part, et il m'avait fallu à un moment consulter un psychologue pour essayer de sortir de cette spirale qui, d'une génération sur l'autre recommençait et me rongait. Ne rien tenter de savoir, n'était-ce pas les abandonner les uns et les autres, et me perdre à mon tour ? Au fond, à cause de ce manque, n'arriver jamais à me saisir en entier ? » (PF, 96-97).

À travers la question du (non-)héritage, du trauma psychologique transmis d'une génération à l'autre et du refus du père d'accorder à son fils le droit de connaître son passé, le droit à la parole, Coatalem tire les ficelles de son histoire pour souligner que l'Autre n'est pas seulement un désir du Moi, mais un besoin indispensable qui assure (la continuité inter- et transgénérationnelle) et rassure l'être humain (sur son appartenance à une certaine communauté). Ainsi, l'absence de Paol brise le cadre familial en nuisant à son unité et en déstabilisant sa structure relationnelle : la disparition de ce « [p]auvre petit grand-père inconnu » (PF, 195) est à l'origine de ce que Simona Jişa appelle une « famille dysfonctionnelle » (2018, 9). Or, le risque de ce manque du (grand-)père est considérable, puisque, comme Guy Corneau le témoigne, « les fils sont laissés sans corps » (2003, 30), expliquant cette dépossession à l'aide d'une image corporelle : « [l]'identité du fils est ancrée dans le corps du père. » (Corneau 2003, 30). Si l'absence physique du père démunit le fils de sa propre identité, cela a des effets en domino, affectant plusieurs générations. Ce n'est pas par hasard que le narrateur de *La part du fils* parle de ses tentatives de « sortir de cette spirale » (PF, 96) où le destin familial l'avait jeté. À l'absence corporelle du grand-père Paol répond à une absence psychique du père Pierre, dont le mutisme ravive le sentiment d'abandon ressenti par le narrateur. Dans ce contexte, faire un pas en arrière vers le grand-père inconnu signifie faire un pas vers soi-même ; se lancer dans un projet biographique qui vise la restitution de cette existence ancestrale s'avère finalement avoir une forte portée autobiographique, voire identitaire.

Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam s'inscrit dans le même mouvement (auto)biographique et poursuit le même objectif : récupérer le passé

familial, troquer l'intériorité pour l'antériorité et faire le récit de l'Autre dont l'histoire mène inévitablement vers le Soi. Sous le prétexte d'un voyage au Vietnam des années 1990, à peine ouvert aux touristes, l'auteur-narrateur chemine dans ce paysage à la recherche de quelque chose, ou plutôt de quelqu'un : l'image du grand-père Camille Coatalem, de l'oncle René Coatalem et du père Jean, qui avaient tous séjourné dans cette région du monde durant leur service militaire. L'écriture de *Suite indochinoise* cherche à (re)faire la biographie des trois générations, à restituer à travers le temps et l'oubli les figures familiales. Elle endosse ainsi la forme d'un récit de filiation : écrit à partir d'un manque familial, de l'absence et du silence qui ordonnent une (en)quête à visée identitaire. Une fois arrivé au Vietnam, le narrateur, en archéologue, collecte des informations sur sa famille, tout en comparant le paysage asiatique avec les photographies qui rendent compte des images de ses prédécesseurs dans ce même espace. En ce sens, Coatalem témoigne dans la préface de son livre : « Et puis, surtout, il y a cette ombre tutélaire qui m'obsède et me précède, Camille Coatalem, mon grand-père paternel [...] Je ne l'ai pas connu ; mon père, né après son retour d'Indochine, ne m'en a guère parlé. » (SI, 9). Sans aucun doute, cette obsession du grand-père marque à la fois une possession (la hantise du narrateur par ses ancêtres) et une dépossession (du narrateur, privé de son passé familial, de sa place et de son rôle concret dans la chaîne généalogique). Ainsi, on se rappelle la théorie de Laurent Demanze, qui considère que l'individu contemporain est « à la fois dépossédé de son inscription généalogique et possédé par ces vies antérieures de l'ascendance » (2009, 12). Dans ce contexte, il n'est pas anodin que Demanze (2019a et 2019b) parle d'un « nouvel âge de l'enquête », où le sens du réel, ou, pour utiliser les mots de Shields (2016), le « besoin de réel », est devenu indispensable. Or, cette (en)quête a toujours une finalité identitaire. Le narrateur de *Suite indochinoise* assume pleinement cette visée (auto)biographique de son périple apparemment géographique : « et moi [...] à Hanoi, devant une bière, bar du Hoa Binh Hotel, conviant à mes côtés ces trois soldats tranquilles qui, images stroboscopiques dans l'écoulement du temps, sont les miens autant que d'autres moi-même. » (SI, 147).

S'intéressant aux relations familiales et animé par l'idée que l'Autre joue un rôle significatif dans la construction de la personnalité du Moi, Jean-Luc Coatalem ne se contente pas de faire l'inventaire de ses relations familiales. Il élargit la sphère de sa recherche à d'autres individus, sans proximité biologique avec lui, mais qui l'ont influencé d'une manière ou d'une autre. C'est le cas dans *Le dernier roi d'Angkor*, où le geste autobiographique fait un détour et utilise la biographie de l'Autre comme source indispensable à l'auto-connaissance : c'est en écrivant l'histoire de Bouk, un enfant asiatique connu par le narrateur durant son enfance, dans la maison de ses grands-parents maternels, disparu sans laisser de traces et sans explication à un moment donné, et jamais revu, que l'auteur-narrateur écrit implicitement l'histoire de sa propre vie. Après plusieurs années, ayant retrouvé les photographies de ce garçon dans l'album familial, le narrateur entame une quête obstinée de son « frère asiatique ». Il commence par l'élaboration d'une courte biographie qu'il qualifie de « l'ossature du personnage

Bouk » (DRA, 123), réduite à quelques détails : la date approximative de naissance, les origines et quelques hypothèses sur sa famille biologique, ainsi que sur son arrivée en France à la fin de l'Indochine française. Qui était ce garçon ? Quelle était la raison de sa présence dans la maison de son grand-père ? Étaient-ils apparentés ? Si oui, par quel membre de la famille ? Pourquoi avait-il disparu ? Après avoir collecté quelques informations essentielles sur « ce frère d'adoption » (DRA, 101), le narrateur prend son rôle de biographe au sérieux : « Dans un carnet Muji, acheté à cet usage, j'avais rassemblé toutes ses "preuves de vie" afin de constituer une première ossature du personnage Bouk. Mon dossier ne demandait qu'à s'étoffer au fil des indices. » (DRA, 123). Tout invite à la recherche, à l'enquête mise en œuvre par l'effort d'un sujet conscient du rôle que l'Autre joue dans la construction de sa personnalité et dans la configuration de son schéma identitaire.

2.2. L'autobiographie par la biographie : le rapport Moi-Autre

La part du fils, Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam et *Le dernier roi d'Angkor* s'inscrivent dans la dynamique de la littérature contemporaine qui revalorise le genre autobiographique, orienté vers la biographie d'une personne-personnage avec laquelle le sujet contemporain s'identifie. « De même que le geste autobiographique s'est infléchi vers une sorte de biographie des ascendants, il lui arrive de se détourner vers des biographies électives. », dit Dominique Viart (2008, 103), plaidant ainsi pour une acception plus large et plus permissive de la notion de *biographie*. Dans ces conditions, le critère de la vérité, du factuel, n'est plus une condition obligatoire pour celui qui se cherche dans l'Autre, illustrant ainsi « une forme particulière de biographie moins tournée vers la reconstitution factuelle d'une vie, que vers la représentation subjective qu'en écrivain peut s'en faire » (Viart, 2008, 103). Autrement dit, le biographique est le miroir de l'autobiographique à travers un jeu où « le sujet s'y éprouve "comme un autre" » (2008, 103). Cette préférence pour le genre biographique marque une dominante esthétique de l'époque contemporaine, qui met en exergue l'importance de l'Autre dans le processus de construction du Moi. Selon Julie Rak, la biographie a longtemps été perçue comme un genre mineur, un précurseur de l'autobiographie (2005, 17), mais elle s'est progressivement imposée dans la tradition littéraire.

Or, ces écritures de soi, qui privilégient le retour du sujet vers l'Autre comme processus de l'autoscopie, illustrent une redéfinition et une revalorisation des notions telles que la biographie et l'autobiographie ; ainsi, la première n'est pas uniquement le précurseur de la seconde, mais aussi une source incontestable d'informations, un schéma fondamental, enrichi par l'autobiographie. Dans ce qui suit, nous nous proposons de traiter les récits de filiation (à travers les trois livres écrits par Jean-Luc Coatalem) comme des écritures (auto)biographiques qui repensent le rapport de l'individu contemporain avec autrui : l'Autre est l'image (plus ou moins fidèle) du Moi qui, au terme de sa recherche de l'Autre, se (re)trouvera lui-même.

Idl n'est pas par hasard que, dans ses livres, Coatalem fait référence à cette conception de l'Autre-miroir. Dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, Coatalem introduit la notion des « autres moi-même » : « ces trois soldats tranquilles [son grand-père paternel, son oncle et son père] qui, images stroboscopiques dans l'écoulement du temps, sont les miens autant que d'autres moi-même. » (SI, 147). Le même jeu du miroir est repris dans *La part du fils*, où le (petit-)fils se cherche lui-même dans la figure de son père et de son grand-père : « Avais-je de cette figure quelques traits, des habitudes, des gestes familiers ? Étais-je un peu lui, et lui déjà moi ? » (PF, 38).

Alors que, dans *La part du fils* et *Suite indochinoise*, ce rapport avec un autre familial et son rôle dans l'échafaudage identitaire du sujet héritier est en quelque sorte inévitable, par la loi de la génétique et de la transmission héréditaire des traits physiques et caractériels d'une génération à l'autre, la situation change de dimension avec le roman *Le dernier roi d'Angkor*. Nous rappelons ici les idées de Dominique Viart sur le « sujet [qui] se cherche dans la figure de l'autre », poussant les limites de cette appropriation-identification jusqu'à se retrouver dans une « "ligne de fiction" » et à construire « sa fiction d'autrui » (2008, 103). Ainsi, dans *Le dernier roi d'Angkor*, l'auteur-narrateur part à la recherche de son « frère » d'enfance, le Cambodgien Bouk, disparu sans explication il y a des années. Il est question ici d'une filiation élective, instituant une fratrie imaginaire entre le narrateur et son « frère choisi » (DRA, 90) dont il cherche à se faire le miroir : « Et qui était celui-là, jeté dans les rues grouillantes d'indigènes et de cyclopousses, franchissant un affluent du Mékong, sinon un autre moi-même, plus âgé et plus fort ? Sur leurs traces, s'ouvrait une vie dangereuse. Elle nous aurait rendus enfin à nous-mêmes. » (DRA, 55).

Qu'il s'agisse d'un Autre familial (le grand-père, dans *La part du fils* et *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*) ou familial (le personnage Bouk dans *Le dernier roi d'Angkor*), il est question d'un manque initial qui impose la quête d'autrui. Comme cette figure absente de la filiation constitue un point de référence indispensable dans le schéma identitaire du sujet, ce dernier se lance dans une investigation sous le prétexte de chercher ces familiers, de les retrouver et de restituer leurs existences oubliées. Pourtant, sous la fausse impression d'une démarche biographique, plus l'(en)quête avance, plus on se rend compte de son sens subversif, véritable motif de la recherche : à travers les regards croisés des Autres, le sujet contemporain se retrouve lui-même, puisqu'il voit son reflet dans ces jeux complexes de miroitements. Dans *La part du fils*, après avoir exploré des pistes improbables, consulté des archives et d'autres documents historiques, imaginé des scénarios et échafaudé des hypothèses, le narrateur questionne lui-même le but de son enquête : « Qu'allais-je trouver ? Rien de plus que je ne savais. Même si je me doutais que l'essentiel restait ailleurs, inaccessible, scellé dans la chambre des mémoires et du temps, tel un morceau d'inconnu et de silence. » (PF, 219). C'est à la fin de ses investigations que le narrateur admet les réussites et les limites de son projet (auto)biographique, tout en appréciant cette quête comme un instrument d'auscultation :

« Qu’aurais-je alors *reconnu* de plus ? [...] Tout était devenu glace et distance. Comme dans ce conte où le coffret interdit ne cache qu’un fragment de miroir, sa vérité était ailleurs, mon histoire raccommodée ne le résumerait pas : Paol était surtout ce que je ne savais pas, ce que je ne saurais jamais, n’apprendrais en aucun cas. Allant vers lui, j’avais fait au mieux un peu de chemin vers moi... » (PF, 235-236).

Si dans *La part du fils* le narrateur valide, par les mots « [a]llant vers lui, j’avais fait au mieux un peu de chemin vers moi » (PF, 236) la finalité autobiographique de son projet apparemment biographique, dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam* il utilise des techniques similaires. Ainsi, après avoir arpenté le territoire cambodgien, suivi les traces (effacées) de ses ancêtres, tenté de les retrouver et de rester fidèle à leur itinéraire, le narrateur se dédouble ; il se transforme en ces figures du passé, libérant et se libérant de ces fantômes : « Qu’avais-je espéré trouver sinon, sous différents masques, dans quelque accident du temps qui serait celui aussi de la mémoire, un peu de moi-même ? » (SI, 170).

Alors que, dans le cas de la filiation biologique, la connexion Moi-Autre et le jeu du miroir s’imposent par la loi de la génétique, où la question de l’héritage est indispensable, dans le cas de la filiation élective, les synapses relationnelles de l’individu s’expliquent par ses choix. En ce sens, l’individu cherche à (se) construire une seconde ligne d’appartenance, à s’affilier à une seconde famille sur la base de certains critères, où l’identification joue un rôle extrêmement important. Si le narrateur du roman *Le dernier roi d’Angkor* choisit Bouk comme figure de la filiation, ce choix n’est pas du tout aléatoire, mais repose sur des critères concrets :

a) origines communes (le narrateur et Bouk sont tous deux liés à l’espace français : l’un par sa naissance, l’autre par son exil ; ils sont aussi hantés par l’espace asiatique : le narrateur, par son obsession de l’Ailleurs, d’exotisme, et son frère cambodgien, par les rêves d’une vie vécue dans sa terre natale) ;

b) parallélismes biographiques (les deux ont des ancêtres au Cambodge et les dates de l’arrivée de Bouk et des parents du narrateur en France se recoupent) ;

c) biographies croisées (les deux ont passé une période de leur enfance ensemble), etc.

Réduit au silence par sa famille biologique, qui ne lui a guère parlé, ni du motif de l’apparition de Bouk dans le paysage familial, ni de la raison de sa disparition, le narrateur éprouve ce besoin de connaître la vérité. En biographe, il s’abandonne vite à ce jeu qui dépasse les limites d’un projet biographique. Ainsi, après avoir collecté des informations sur son frère d’autrefois, le narrateur se rend au Cambodge, dans l’espoir d’y retrouver son frère asiatique, où il se perd dans l’exotisme d’un espace qui le happe et où il découvre son autre Moi, la partie asiatique de son identité :

« Mon voyage me plongeait dans un état alternatif d’excitation et de désarroi qui me laissait sans forces [...] À chaque fois, le même rêve chaotique me happait

[...] Par un phénomène de doublement, comme si je me surplombais, je me voyais alors marcher, j'étais plus petit que la normale, à la fois plus agité et plus inquiet, et par extraordinaire j'arrivais à distinguer à travers la cage de mon thorax le fruit rouge battant du cœur [...] quelque chose de plus fort que tout, tapi dans la grotte, m'attendait. Lui ? » (DRA, 181-182).

En fait, qu'est-ce que cette « grotte » dans laquelle le narrateur s'enfonce sinon le fond même de son être, cette partie (encore) inconnue ou peu connue de lui-même ? Et qui est cette personne, référencée par « Lui » ? Ce n'est pas Bouk, le frère d'enfance, comme on pourrait le croire, mais *l'autre moi-même*, l'autre visage du narrateur qui accepte ce jeu de dédoublement :

« Alors, remontés de ma mémoire, ce furent [...] tous ces espaces d'autrefois que nous traversions ensemble, Bouk et moi, entre le réel et la légende, le désir et la peur, nos vies fragiles qui me revinrent et, brassées les unes aux autres, se fondirent ensemble... Tout était lié et délié, tout me tenait et me délivrait. Non, il n'y avait jamais rien au bout du chemin sinon moi-même. » (DRA, 275).

Par cette confession, l'auteur-narrateur confirme la réussite de son projet autobiographique, amorcé dès le début sous la formule d'un Dehors comme clé d'accès au Dedans et d'un Autre comme cheminement vers Soi : « "On fit comme toujours un voyage au loin de ce qui n'était qu'un voyage au fond de soi". »¹ (DRA, 7).

3. Conclusion

L'autobiographie, qui fait l'objet de nombreuses créations littéraires, même à l'époque contemporaine, a été investie de nouvelles significations. L'émergence de cette forme de littérature, non pas nouvelle mais plutôt renouvelée, à laquelle nous nous sommes attachée en utilisant le terme de récit de filiation, témoigne de ce qu'on a appelé le retour du sujet, conscient qu'il ne peut se définir que par son rapport à un Autre. Or, l'absence de l'Autre met l'individu de notre époque en difficulté : cet « être d'absence » (Demanze 2009, 21)² prive le sujet contemporain de son héritage de droit (de son passé, de ses références identitaires), menaçant ainsi le lien filiatif. En manque de (re)pères, alors que cet Autre, qu'il soit biologique ou non, s'absente, l'individu est contraint d'accepter la seule variante restée : s'engager dans une (en)quête où il troque l'intériorité pour l'antériorité, le Moi pour l'Autre, à travers un jeu de va-et-vient où le Moi se dédouble et se découvre dans l'Autre, miroir du même individu. En dernière phase, ce projet apparemment biographique dévoile sa véritable visée : la quête d'autrui devient finalement quête du Moi. Par cette dimension, la littérature contemporaine réalise un rapprochement des deux catégories génériques, annulant toute idée d'un

¹ Cette théorie du Dehors qui ouvre la voie d'accès vers le Dedans est à Victor Segalen et elle est reprise comme épigraphe du roman *Le dernier roi d'Angkor*.

² Demanze emploie ce syntagme pour décrire la figure du père, présentée dans ces écritures.

rapport d'infériorité ou d'exclusion, pour souligner que la biographie sert aussi de moyen pour (re)écrire l'autobiographie.

Bibliographie

Textes de références

- Coatalem, Jean-Luc. 1999. *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*. Paris : Le Dilettante.
Coatalem, Jean-Luc. 2010. *Le dernier roi d'Angkor*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
Coatalem, Jean-Luc. 2019. *La part du fils*. Paris : Stock.

Ouvrages critiques

- Bergounioux, Pierre. 1996. *La Mort de Brune*. Paris : Gallimard.
Corneau, Guy. 2003. *Père Manquant, Fils Manqué : Que Sont les Hommes Devenus ?* Québec : Les Éditions de l'Homme.
Demanze, Laurent. 2008. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : Librairie José Corti.
Demanze, Laurent. 2019a. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : Éditions José Corti.
Jișa, Simona. 2018. *Questions de filiation littéraire*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
Shields, David. 2016 [2010]. *Besoin de réel : un manifeste littéraire*. Paris : Au Diable Vauvert.
Viart, Dominique ; Vercier, Bruno. 2008. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition augmentée. Paris : Bordas.

Articles et études

- Demanze, Laurent. 2009. « Les possédés et les dépossédés », in *Études françaises*, vol. 45, no. 3, p. 11-23.
Demanze, Laurent. 2019b. « Un nouvel âge de l'enquête », in *Revue de la BNF*, vol. 59, no. 2, p. 124-133.
Rak, Julie. 2005. « Introduction – Widening the field : Auto/biography theory and criticism in Canada » [Introduction - Élargir le champ : Théorie et critique de l'Auto/biographie au Canada], in Julie RAK (dir.), *Auto/biography in Canada : Critical Directions* [Auto/biographie au Canada : Directions critiques]. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, coll. « Life Writing Series » p. 1-29.
Viart, Dominique. 2009. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », in *Études françaises*, vol. 45, no. 3, 95-112.
Viart, Dominique. 2019. « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in *Cahiers ERTA*, no. 19, p. 9-40.

Sigles

- PF – Coatalem, Jean-Luc, *La part du fils*.
SI – Coatalem, Jean-Luc, *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*.
DRA – Coatalem, Jean-Luc, *Le dernier roi d'Angkor*.

Claudiu GHERASIM
(Université de l'Ouest
de Timișoara, Roumanie)

L'Évangile selon Amélie : autobiographie apocryphe d'un *Personal Jesus*

Abstract: (*The Gospel according to Amélie: the apocryphal autobiography of a Personal Jesus*) Jesus has never attracted as much interest as he does today, his understanding and portrayal in religious consciousness and literary works making him a central historical figure in Western culture. The search for the "real" Jesus has led to the creation of a Jesus who is a prophet, a hippy, a revolutionary, a feminist and a philosopher, even a Hegelian, a proto-communist and a positivist. In the face of such diversity, it is difficult to discern which is the most faithful. Its mystery remains two thousand years later. But the challenge, particularly for historians, is to present a Jesus who is conceivable, even possible, a Jesus whose portrait has been scrupulously verified by an in-depth analysis of the sources, going beyond the dogma of the "Christ of faith". To create a creative, original and captivating work, contemporary writers must free Jesus Christ from his role as an "antitype", linking him to two major figures, Moses and Elijah, and position him as a conceptual figure or a problematic hero. Contemporary authors are endeavouring to separate morality from theology, with the aim of distinguishing the "historical Jesus" from the "dogmatic Christ", by exploring the unexplained areas of the Gospels, not from a hagiographic but rather from an apocryphal perspective. Their writings focus on the man Jesus in order to question, through an exegetical approach, the multiple roles traditionally associated with his figure. The protagonist of their stories is therefore not Christ, but Jesus, often a "personal Jesus", as evoked in the Depeche Mode song. To illustrate the significance of this syntagm, which seems to encompass the contemporary trend, we aim to study the biblical transposition of the Passion of the Christ in the interior monologue of Jesus in Amélie Nothomb's novel *Thirst* (2019).

Keywords: *Jesus Christ, apocryphal autobiography, hypertextuality, Thirst, Amélie Nothomb.*

Résumé : Jésus n'a jamais suscité autant d'intérêt qu'à présent, sa compréhension et sa mise en scène dans la conscience religieuse et les œuvres littéraires en font une figure historique centrale de la culture occidentale. La quête du « véritable » Jésus a entraîné la création d'un Jésus prophète, hippie, révolutionnaire, féministe et philosophe, voire hégélien, proto-communiste et positiviste. Face à cette diversité, il est difficile de discerner lequel est le plus fidèle. Son mystère demeure encore deux mille ans après. Mais l'enjeu, en particulier pour les historiens, est de présenter un Jésus envisageable, voire possible, un Jésus dont le portrait a été scrupuleusement vérifié par une analyse approfondie des sources, au-delà du dogme du « Christ de la foi ». Pour créer une œuvre créative, originale et captivante, les écrivains contemporains doivent affranchir Jésus-Christ de son rôle d'« antitype », le liant à deux figures majeures, Moïse et Élie, pour le positionner comme un personnage conceptuel ou un héros problématique. Les auteurs contemporains s'efforcent de séparer la morale de la théologie, dans le but de distinguer le « Jésus historique » du « Christ dogmatique », en explorant les zones non explicitées des Évangiles, non pas dans une perspective hagiographique, mais plutôt apocryphe. Leurs écrits se concentrent sur l'homme Jésus afin

de remettre en question, à travers une approche exégétique, les multiples rôles traditionnellement associés à sa figure. Le protagoniste de leurs histoires ne sera donc pas le Christ, mais Jésus, souvent un « Jésus personnel », comme évoqué dans la chanson de Depeche Mode. Pour illustrer la signification du syntagme qui semble englober la tendance contemporaine, nous nous proposons d'étudier la transposition biblique de la Passion du Christ dans le monologue intérieur de Jésus du roman *Soif* (2019) d'Amélie Nothomb.

Mots-clés : *Jésus-Christ, autobiographie apocryphe, hypertextualité, Soif, Amélie Nothomb.*

1. Introduction : le « roman de Jésus »

Jésus a toujours suscité l'intérêt des religieux et des profanes, sa compréhension et sa mise en scène dans la conscience religieuse et les œuvres littéraires en font une figure historique centrale de la culture occidentale (Dabiez 1988, 861). Alors que le christianisme semble épuisé, même « fatigué », sa figure primordiale, le Fils de Dieu, est paradoxalement privilégiée, notamment d'un point de vue historique, littéraire et cinématographique (Marguerat 2019, 9). Cet intérêt pour le Fils a conduit à une recherche constante du « vrai » Jésus, si bien qu'aujourd'hui de nombreux portraits de lui sont esquissés: hippie, révolutionnaire, féministe, philosophe, hégélien, proto-communiste, positiviste (Westphal 2002, 13), autant d'étiquettes dont aucune ne peut pourtant tout englober. Mais ce qui permet cette irradiation, ce sont les trois séquences évangéliques : l'incarnation, la crucifixion et la résurrection. Afin que les hommes deviennent fils du Père, comme Jésus, Dieu s'est fait homme. Il connaissait par cœur la contradiction humaine et ce « problème du Mal » et la démonstration de vie et d'amour qu'il fait, à travers l'échec, toujours déguisé, qu'il semble subir, dépasse la mort car tout échec, même la souffrance, a un sens propre et crée la vie (Dabiez 1988, 869).

Cependant, la tâche (impossible ?) de faire connaître ce « vrai » Jésus devrait être laissée aux « historiens amateurs » et à la « littérature de kiosque » car il s'agit, surtout pour les historiens, de présenter un Jésus envisageable, voire possible, un Jésus dont le portrait a été scrupuleusement vérifié par une analyse approfondie des sources, au-delà du dogme du « Christ de la foi » (Marguerat 2019, 11). En ce sens, il faut distinguer les deux niveaux de perception de Jésus que J.-P. Meier (2004) identifie : l'historique, constituant un concept scientifique, et une conception théologique de l'exégèse moderne, qui ne correspond que partiellement au réel. De toute évidence, les romanciers contemporains sont attirés par le second (Thibault 2016, 185).

Les années 1950 ont vu naître le genre appelé « roman de Jésus » : roman historique qui présente le Christ de manière dogmatique et raconte les événements de manière fidèle à la Bible, suivant les traces du roman *La Vie de Jésus* (1863) d'Ernest

Renan (Langenhorst 2011, 51). La définition du genre commence cependant à être actualisée et adaptée à l'impact actuel de la Révolution, qui apporte en France une foi religieuse personnelle pouvant se manifester sans appartenance institutionnelle (Gauchet 1985). Ainsi, les romans consacrés à Jésus depuis les années 1970, sans valeur dogmatique ou théologique, viennent valider ce statut de la religion, qui ne constitue plus ni un socle de légitimité sociale ni un pouvoir directionnel (Thibault 2016, 8-9). Les années 1980 revisitent la vie romancée de Jésus sous un angle particulier, en s'appuyant sur des témoignages intimes d'un proche du Fils, reflétant une pensée critique, voire un engagement militant dans le mouvement de 68. En adoptant souvent une focalisation minoritaire – juive, féministe ou homosexuelle, entre autres –, ces romans contestataires bouleversent certains sujets délicats de la tradition, diminuant, voire démythifiant, le caractère légendaire de la fresque chrétienne (Thibault 2016, 5-6).

La mutation du débat sur la religion au début des années 1990 s'accompagne d'une mutation des choix que l'homme moderne peut faire, passant du choix entre athéisme et foi au choix entre agnosticisme et fondamentalisme (Thibault 2016, 9). Face à cette modernité nihiliste, un nouveau portrait de Jésus se matérialise, le « théologique » étant remplacé par le « spirituel ». De plus, la faillite moderne des grandes idéologies positivistes conduit à l'émergence d'un « Jésus postmoderne » dans l'imaginaire contemporain (Thibault 2016, 187). Malgré la sécularisation des sociétés développées et la désillusion des contemporains à l'égard des églises chrétiennes (Thibault 2016, 1), le « roman de Jésus » continue de prospérer¹ (Langenhorst 2011, 49), mais souvent de manière « choquante », en s'affranchissant du contexte dogmatique.² Les auteurs contemporains choisissent de libérer Jésus-Christ de son rôle d'« antitype » en le liant à deux figures majeures, Moïse et Élie (Frye 1984, 247), pour le dépeindre comme un personnage conceptuel ou un héros problématique, circonspect, inquiet, voire faible (Thibault 2016, 2). L'intérêt pour Jésus est ainsi alimenté par tous les anonymes, inconnus et victimes de la modernité littéraire (Kuschel 1987, 14) qui rejoint l'influence romantique de la volonté du XIX^e siècle de dédiviniser le Fils (Tilliette 2002) et la philosophie de Nietzsche sur la « mort » de Dieu. Les auteurs contemporains s'efforcent de séparer la morale de la théologie, dans le but de distinguer le « Jésus historique » du « Christ dogmatique », en explorant les zones non explicitées des Évangiles, non pas dans une perspective hagiographique, mais plutôt apocryphe. Leurs écrits se concentrent sur l'homme Jésus afin de remettre en question, à travers une approche exégétique, les multiples rôles traditionnellement associés à sa figure. Le

¹ Le renouveau contemporain de la figure de Jésus s'explique par plusieurs facteurs (Thibault 2016, 8-9) dont l'inspiration des évangiles apocryphes, l'intérêt pour la fiction historique, l'originalité du message du Christ et l'humanité de Jésus.

² C'est le cas, par exemple, des romans écrits par Norman Mailer (*L'Évangile selon le fils*, 1998), José Saramago (*L'Évangile selon Jésus-Christ*, 2000) et Amélie Nothomb (*Soif*, 2019), ainsi que des films tels que *La Dernière Tentation du Christ* (Martin Scorsese, 1988) et la célèbre *Passion du Christ* (Mel Gibson, 2004).

protagoniste de leurs histoires ne sera donc pas Christ, mais Jésus (Westphal 2002, 18). Dans une perspective « archéologique » typique de la littérature contemporaine, ces romans adoptent les techniques esthétiques des récits de vie et de filiation qui se concentrent sur les biographèmes à travers lesquels l'auteur formule ses questions et les illustre dans un Évangile qui lui est propre (Thibault 2016, 7). Ainsi, la (ré)écriture n'est pas le fruit du hasard : l'auteur développe ce que les Évangiles esquissent (Westphal 2002, 33-38).

En transposant les Évangiles dans des romans, l'auteur peut préférer soit des transpositions métonymiques (transpositions hétérodiégétiques selon la théorie genettienne), qui conservent l'intrigue originale et son contexte historique, soit des transpositions métaphoriques (homodiégétiques), qui se détachent de la source et de son chronotope et l'enrichissent de scènes, de personnages et d'intrigues nouveaux et alternatifs (Westphal 2002, 28). Quel que soit le type de transposition choisi, la diégèse peut être construite à partir des perspectives d'un Évangile particulier, les trois autres étant négligés. De même, la multiplicité des points de vue peut rejoindre ces perspectives pour permettre au romancier d'établir des comparaisons. Le romancier peut aussi donner la parole à Jésus l'homme, qui devient le narrateur d'une autobiographie apocryphe. Cette tentative de le faire parler illustre la possibilité et le désir de connaître intérieurement le Fils de Dieu, ce qui constitue l'essentiel de la spiritualité chrétienne (Goujon le 3 octobre 2019). Dans ce contexte, le véritable défi consiste à restaurer son style. Que ce style soit reproduit fidèlement ou, au contraire, qu'il s'en écarte dépend de l'habileté littéraire de l'auteur, mais aussi de sa conception de Jésus-Christ, car tout auteur peut adapter et moduler l'Évangile dans un roman, indépendamment de ses convictions religieuses (Westphal 2002, 29). Le romancier a cependant la liberté de préserver l'esthétique du témoignage biblique en faisant raconter par quelqu'un d'autre l'histoire de Jésus qui reste une référence essentielle *in absentia* (Westphal 2002, 36). Cette dernière technique consiste à se passer du narrateur omniscient et à mettre en avant un personnage biblique de l'entourage de Jésus dont la focalisation (interne) influence le récit. Le personnage narrateur fait ainsi l'objet d'un double changement : de la perspective (transfocalisation, Genette 1982), et du statut (transhéroïsation, Westphal 2002, 36).

En ce qui suit, nous nous proposons de valoriser ces méthodologies et d'appliquer le concept de transtextualité (Genette 1982), notamment d'hypertextualité¹, à l'étude du roman *Soif*² (2019) d'Amélie Nothomb, en nous penchant sur les trois séquences évangéliques privilégiées par les romans de Jésus : l'incarnation, la crucifixion et la résurrection.

¹ Processus de reconfiguration (de l'hypotexte, texte antérieur [A], vers l'hypertexte, texte ultérieur [B]) par transformation directe ou imitation.

² Dorénavant désigné à l'aide du sigle S, suivi du numéro de la page.

2. Un Jésus personnel : l'exemple d'Amélie Nothomb

Le corpus littéraire d'Amélie Nothomb convient parfaitement aux applications de ces aspects théoriques de l'herméneutique littéraire car ses textes témoignent d'une réinterprétation et d'une réécriture des récits bibliques et mythiques et des contes. Jésus-Christ, pour tous les types des personnages littéraires, mythiques et bibliques que cette autrice explore, est incontestablement la figure préférée. C'est notamment dans ses écrits autobiographiques/autofictionnels que le lecteur peut découvrir le rôle exceptionnel du Fils de Dieu dans la vie de Nothomb depuis l'enfance, lorsque son père, Patrick Nothomb, a commencé à lui parler de la Bible : « Je me suis alors dit : "C'est lui, le bonhomme qui me parle dans ma tête, avec qui je suis en conversation intime depuis mon berceau. C'est le héros de ma vie, et je veux, par tous les moyens, me rapprocher de lui et surtout raconter son histoire." » (Nothomb, le 5 juillet 2021). Fascinée par l'hostie, parce que la petite Amélie adorait le concept de manger Jésus et ne comprenait pas pourquoi on ne pouvait pas le boire aussi (Nothomb, le 5 juillet 2021), l'écrivaine réalise son désir de s'en approcher dans *Stupeur et tremblements* (1999, 122-123) : « Récapitulons : petite je voulais devenir Dieu. Très vite, je compris que c'était trop demander et je mis un peu d'eau bénite dans mon vin de messe : je serais Jésus ». Dieu le Fils revient un an plus tard dans *Métaphysique des tubes* (2000, 85) où la petite Amélie le désigne comme une figure primordiale d'identification grâce à la « révolte qui l'animait ».

Issue d'une famille de catholiques pratiquants, Nothomb a toujours été croyante, sans pour autant se considérer comme fidèle de l'Église. Ce qu'elle (re)cherche dans sa vie mystique c'est le sacré : vivre des expériences aussi bien « horizontales » que « verticales », qui forment l'absolue totalité de l'existence, à la manière de Jésus (Nothomb, le 30 août 2019). La romancière compare sa foi à une soif permanente, une soif non seulement de champagne qu'elle adore, mais aussi d'eau dont les richesses symboliques sont inépuisables : « J'ai une soif intransitive qui, pour moi, est très exactement la foi. » (Nothomb, le 5 juillet 2021). C'est justement cette foi qui sert de titre à son roman *Soif*, dont l'écriture est motivée par une obsession pour des passages évangéliques qui bouleversent la romancière, y compris la crucifixion : « Lors de l'écriture de *Soif*, chaque matin, je me levais en me disant que j'allais sur la croix. » (Nothomb, le 5 juillet 2021). Le procès devant Pilate, la *Via Dolorosa*, la crucifixion et la résurrection sont les séquences, reliées et contextualisées par des flashbacks, que la romancière conserve dans le monologue intérieur de Jésus. Cependant, Nothomb ajoute quelques heures entre la condamnation et l'exécution pour donner à (son) Jésus le temps de construire son monologue intérieur, condensé en un seul et dernier jour : « La nuit d'où j'écris n'existe pas. Les Évangiles sont formels. » (S, 45). Faire parler Jésus est donc un véritable exercice littéraire impliquant une technique de point de vue, une « vision avec » (Pouillon 1946) et une « focalisation interne » (Genette 1972), afin d'atteindre une certaine subjectivité qui favorise un rapprochement. Selon elle, c'est l'humanité même du Christ qui rend possible une telle approche : « Donc c'est chacun

d'entre nous, et nous pouvons tous nous projeter dans ce moment où justement il assiste à son propre supplice, c'est le moment le plus bouleversant, [...], mais c'est aussi le moment où on peut le plus se projeter en lui. Il est là, il souffre. » (Nothomb, le 29 octobre 2019). Cet exercice est cependant paradoxal, car Jésus ne s'exprime pas directement dans la Bible, sa pensée restant une énigme, mais la littérature intervient alors pour compenser l'absence ou, au contraire, la creuser. Ainsi, le monologue de Jésus nothombien démontre une fois de plus le caractère universel du texte biblique : L'Évangile, cette œuvre inachevée, nécessite toutes ces réécritures afin de rester pertinent et de susciter l'intérêt de chacun, quelle que soit sa foi (Gabriel Ringlet dans l'article de Fleury, le 17 août 2019).

La soif hypotextuelle devient donc l'aspect central approfondi par Nothomb, qui donne au texte son titre thématique, en faisant référence à un élément de la diégèse (Genette 1987, 75-85). La pleine compréhension de cette soif ne vient cependant qu'après la lecture du texte, car l'écrivaine évoque à la fois les sens dénotatif et connotatif du terme. D'un côté, le premier sens illustre le caractère humain de Jésus, le « Fils de l'homme » (Jean 8 : 28), suivant le modèle de l'Évangile de Jean : « Aucune jouissance n'approche celle que procure le gobelet d'eau quand on crève de soif. Le seul évangéliste à avoir manifesté un talent d'écrivain digne de ce nom est Jean. » (S, 51). Son point de vue ne vise donc pas à présenter une « superstar »¹, mais l'homme lui-même, celui qui aimait manger, boire et dormir, l'homme sage qui regrette les erreurs qu'il a commises, qui n'aime pas assister aux mariages ou bavarder avec les invités, qui s'indigne et découvre la peur de mourir dans un pays de grande soif (S 51). Pour elle, « le plus important était de montrer à quel point cet homme était incarné » (Nothomb, le 29 octobre 2019). De l'autre côté, le second, le sens connotatif, est illustré par Jean (4 : 14) qui reproduit le message métaphorique de Jésus-Christ : « Celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle. ». À l'inverse de la citation biblique, Amélie Nothomb perçoit l'amour de Dieu comme une eau qui ne rassasie jamais complètement, ce qui rend le buveur encore plus assoiffé, la soif étant, dans cette métaphore, une foi constante. Bien que Jean soit son disciple préféré, le Jésus nothombien lui reproche d'avoir dit un tel malentendu (S, 117).

Comme on peut le comprendre d'après le sens connotatif du titre, le monologue apocryphe traite d'une perspective subjective de la religion, voire d'une conception moderne de la foi selon laquelle le rapport à la spiritualité n'est plus associé aux institutions religieuses, mais plutôt à l'expérience individuelle. Ainsi, le « Christ de la foi » est remplacé par un « Jésus personnel », terme popularisé par la chanson *Personal Jesus*² du groupe Depeche Mode en 1989 : « Reach out, touch faith / Your own personal

¹ *Jesus Christ Superstar* (1970), opéra-rock composé par Andrew Lloyd Webber.

² Les paroles de la chanson font en fait référence à l'autobiographie de Priscilla Presley, *Elvis and Me* (1985). Martin Lee Gore (Fox 1990, 56), auteur-compositeur et cofondateur du groupe, l'explique : « C'est une chanson sur le fait d'être un Jésus pour quelqu'un d'autre, quelqu'un qui vous donne de l'espoir et de

Jesus / Someone to hear your prayers / Someone who cares / Your own personal Jesus ».¹ Le Jésus personnel renvoie donc, dans ce contexte, à une relation particulière, voire intime, qu'un croyant peut avoir avec le Fils, mais aussi à une exégèse personnelle qui incorpore des croyances et des interprétations individuelles du texte biblique. Figure de référence de la petite Amélie, la narratrice de *Stupeur et tremblements* et de *Métaphysique des tubes*, le Christ est désormais « son Jésus »² : « Ce livre, c'est "personal Jesus", j'ai l'impression de le connaître depuis le temps que je pense à lui. » (Nothomb, le 29 août 2019).

3. Le procès

Nothomb construit un incipit *ex abrupto* autour de la scène du procès devant Pilate, c'est-à-dire un épisode biblique qui permet aux auteurs contemporains de véhiculer leurs croyances et leurs valeurs (Rondou 2021, 211). Car le verdict connu à l'avance, le procès nothombien prend des allures de « parodie », de « grand jeu » : « L'avantage de cette certitude, c'est que je peux accorder mon attention à ce qui le mérite : les détails. » (S, 7). Ces détails, qui font l'objet du monologue de Jésus, révèlent une histoire remodelée par l'ironie, l'absurdité et parfois par l'humour noir, en particulier dans la présentation des accusations (S, 8-9) : les jeunes mariés de Cana se plaignent d'être devenus l'objet des moqueries du village pour avoir servi le meilleur vin après le moyen ; l'ancien possédé de Capharnaüm ne peut supporter l'existence ordinaire qu'il mène depuis son exorcisme ; l'ancien aveugle est accablé par la laideur du monde qu'il peut désormais voir ; Lazare doit supporter l'odeur de la mort qui le hante ; enfin, une mère ne peut faire face à la vigueur ininterrompue de son enfant sauvé de la mort. Si les témoignages dérisoires semblent n'avoir aucun effet sur le déroulement du récit, l'issue fatale du processus étant déjà connue avant la lecture (Rondou 2021, 209), ils sont néanmoins essentiels à la reconfiguration, puisqu'ils donnent le ton à l'ensemble du roman. À ce propos, Frédéric Beigbeder (*Le Masque et la Plume*, le 2 janvier 2020) souligne que la romancière réalise une remarquable fusion entre *La Passion du Christ* de Mel Gibson et *La Vie de Brian*³ des Monty Python, alliant l'humour noir, l'ironie et la satire sociale à une perspective personnelle sur la violence prophétique. Le critique littéraire Jean-Claude Raspiengeas définit cette fusion stylistique comme une alternance entre « sacré et potacherie ». La spontanéité des idées

l'attention. Elle [Priscilla Presley] raconte comment Elvis Presley était son homme et son mentor et comment cela arrive souvent dans les relations amoureuses ; comment le cœur de chacun est comme un dieu d'une certaine manière, et ce n'est pas une vision très équilibrée de quelqu'un, n'est-ce pas ? » [Notre traduction].

¹ « Tendre la main et toucher la foi / Votre Jésus personnel / Quelqu'un pour entendre vos prières / Quelqu'un qui se soucie / Votre Jésus personnel. » [Notre traduction].

² Référence au titre du livre du philosophe Gabriel Liiceanu, *Mon Jésus* [Isus al meu], qui mentionne la même chanson de Depeche Mode (2020, 12).

³ Parmi toutes les scènes, nous en retenons une qui a peut-être inspiré l'écrivaine : un lépreux sauvé par Jésus est malheureux parce qu'il a perdu sa source de revenus.

souvent comiques et ironiques, quelquefois incongrues, qui viennent à l'esprit de Jésus à des moments importants sont, selon Michel Crépu, révélatrices de la puissance littéraire d'Amélie Nothomb (*Le Masque et la Plume*, le 2 janvier 2020). Ainsi, en jouant avec l'ironie propre à l'expression littéraire, le roman contemporain nourrit et anime l'écriture de la vie des autres, l'empêchant de devenir le mémorial ou le discours social d'un texte aux structures et aux normes désuètes (Gefen 2008).

4. L'incarnation

Le procès est aussi un moment opportun pour établir la reconfiguration au niveau de la diégèse. Pilate impose au coupable une nuit de terreur, Nothomb prolongeant le récit évangélique d'une douzaine d'heures : « Quand je me suis retrouvé seul dans la cellule, j'ai su ce qu'il voulait que j'éprouve : la peur. » (S, 15). Mais ce temps de la peur est aussi celui dont l'écrivaine a besoin pour faire ressortir les détails qui motivent la réécriture de l'Évangile à travers les flashbacks qui ponctuent la Passion nothombienne. De ces détails, un semble être privilégié dans l'Évangile d'Amélie : l'incarnation.

Cette union entre la nature divine et la nature humaine occupe une place privilégiée dans l'hypotexte biblique. En fait, les premiers à présenter Jésus-Christ comme une divinité incarnée qui a enduré pour l'humanité ont été les évangélistes. De cette dualité divin-humain, l'une des responsabilités des récits sacrés a été d'illustrer un Jésus humilié et souffrant, vu qu'il est fondamental pour la foi chrétienne de reconnaître que son protagoniste a enduré des souffrances extrêmes pour nous offrir la voie du Salut, suscitant ainsi la compassion des chrétiens (Bénichou 1998, 430-431). Ce portrait iconique de l'homme blessé et peureux devient un repère emblématique de la représentation romantique du Fils de Dieu dans les écrits mystiques du XIX^e siècle (Tilliette 2002), qui occupe encore une place prépondérante dans les romans contemporains consacrés à Jésus (Thibault 2016, 2-3).

Selon nous, avec *Soif*, Amélie Nothomb nourrit le même projet romantique d'humanisation du Christ¹, dont le corps est souvent le motif principal, voire unique. Pour illustrer cette vision, elle renvoie à « Des contempteurs du corps » issu d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche, qui remet en cause la tradition philosophique séparant le corps de l'âme. L'importance du corps prend chez Nietzsche une importance que les monothéistes ont parfois ignorée : « Je suis corps tout entier et rien autre chose ; l'âme n'est qu'un mot pour une parcelle du corps. » (2012, 50). La même perspective se retrouve dans le roman de Nothomb : « Avoir un corps, c'est ce qui peut arriver de mieux. [...] Ce que j'appelle l'écorce est physique. Y avoir accès suppose l'anéantissement momentané de l'esprit. » (S, 28). Cette réflexion philosophique sur le corps façonne le monologue nothombien, conçu parfois comme un hommage au *Corpus Christi*. Pareillement, l'aspect stylistique du monologue qui se

¹ Pour avoir une idée d'ensemble sur ces traits romantiques, voir Cattani 2013.

caractérise par son oralité¹ correspond à un Jésus plus humain que divin. Le protagoniste de *Soif* devient « le plus incarné » (S, 17) des êtres humains, ce qui le rend hors du commun dans la vision de l'écrivaine. Selon Amélie Nothomb, Jésus pousse même les potentialités corporelles à l'extrême. Les besoins les plus simples, comme la faim et le sommeil, atteignent pour lui une ampleur extraordinaire : « Une écharde au pied est une tragédie pour lui, car il vit son corps plus fort que tout le monde. C'est grâce à ça qu'il devient le grand champion de l'amour. » (le 30 août 2019).

Le roman accorde une telle attention à la dimension humaine de Jésus qu'il va jusqu'à considérer ses miracles, par exemple celui de l'eau transformée en vin, comme des manifestations du corps : « J'ai donné la parole à ce que, désormais, j'appellerais l'écorce et je ne sais pas ce qui s'est passé. [...] Y avoir accès suppose l'anéantissement momentané de l'esprit. » (S, 23-28). Nous constatons que l'approche nothombienne de l'incarnation de Jésus reflète un syncrétisme entre la représentation évangélique et une influence orientale qui réunit le bouddhisme et le zen (voir Boonnoon 2016) à travers le refus de la souffrance et l'idéal de la présence totale. Contrairement à la vision occidentale du vide, celui-ci devient un objectif pour Jésus qui adhère, pour ainsi dire, à la philosophie zen : « Mon Jésus accomplit des miracles quand il parvient à être vide, quand le pouvoir est tout entier dans son écorce, c'est-à-dire dans la région que je situe juste sous la peau. » (Nothomb, le 5 juillet 2021).

Pour illustrer la condition humaine et la souffrance du héros, l'histoire christique de Nothomb est construite sur le modèle d'une tragédie grecque qui abandonne son protagoniste aux coups du sort : « "Ça a absolument toutes les caractéristiques d'une tragédie grecque. Tout le monde sait comment ça va se passer [...] et pourtant tout le monde assiste à cette histoire dans une espèce de sidération, lui le premier". » (le 29 octobre 2019). Le personnage tragique est ainsi contraint d'accepter ce qui lui était inévitablement destiné : « Si je pouvais échapper à la violence annoncée, je ne demanderais rien de mieux. » (S, 66). Ainsi, à l'instar des évangiles synoptiques ou d'une tragédie, cette description éveille la compassion du lecteur en faisant appel à une sensibilité intense qui révèle une douleur intérieure exprimée à travers la description de la douleur corporelle : « Je sue – d'où vient tout ce liquide ? Mon sang circule, il coule de mes plaies, la douleur bat son plein. » (S, 97).

Une autre influence romantique puissante est l'utilisation de l'incarnation pour justifier les critiques du fils à l'égard de son père. Les romans d'Amélie Nothomb contiennent généralement de nombreuses histoires complexes sur la maternité et la paternité, mais la relation entre Jésus et son Père est pour elle la forme de paternité la plus problématique (le 29 octobre 2019). À la différence des récits évangéliques, le

¹ Des expressions familières : « quelque chose qui clochait » (S, 36), « il a l'air tout chose » (S, 77) ; des phrases incomplètes répétant une information à valeur emphatique : « Plus d'un a dit combien cela le soulageait de pouvoir enfin vider son sac en présence du coupable. En présence du coupable. » (S, 9) ; des phrases averbales : « Repas de prestige : pain et poisson grillé, vin. » (S, 21) ; des exclamations et des interrogations enchaînées : « Quel humour ! Et comment le désapprouver ? » (S, 24) ; des interjections pour renforcer l'expression : « Je sais, hélas, que j'en ai encore pour longtemps. » (S, 92-93).

roman présente un Jésus qui remet en cause la volonté de Dieu. Le Jésus biblique accomplit cette tâche filiale que son Père lui a confiée, tandis que le Jésus nothombien conteste cette mission : « Mon père m'a choisi pour ce rôle. C'est une erreur, une monstruosité, mais cela demeurera l'une des histoires les plus bouleversantes de tous les temps. On l'appellera la Passion du Christ. » (S, 113). Le protagoniste nothombien insiste sur l'immatérialité de son Père comme motif principal pour lequel l'acte d'amour que symbolise le sacrifice n'est, en fait, qu'une punition cruelle infligée à un homme qui la subit pour faire preuve d'un amour paternel inutile. Ses reproches sont pourtant toujours imprégnés d'un indéniable amour paternel. Sa critique se fonde sur l'amour, l'incarnation lui permettant de comprendre l'effet catastrophique du mépris pour la grande réalisation (incarnation) du Créateur, qui n'a pas anticipé l'(e/ho)rreur de la crucifixion : « Voici que je souffre encore mille fois plus fort. Pourquoi fais-tu cela ? Je te critique. Ai-je dit que je ne t'aimais pas ? Je t'en veux, je suis fâché contre toi. L'amour autorise de tels sentiments. » (S, 92).

Il révèle les défauts du message divin comme les symptômes douloureux d'une cause déjà signalée par l'influence romantique, par exemple par Alfred de Vigny (voir Gherasim 2022) : l'état abstrait de l'existence de Dieu. En réfléchissant à la problématique du Dieu absent, le Jésus de *Soif* aboutit à la conclusion essentielle : « Je viens de me sauver et donc de sauver tout ce qui est. Mon père le sait-il ? Sûrement pas. Il n'a aucun sens de l'improvisation. Ce n'est pas sa faute : pour être capable d'improviser, il faut avoir un corps. » (S, 111). L'existence du Père est ensuite abordée par un discours rationnel qui interroge le caractère insuffisant (caractéristique de la théologie négative, voir Panier 2012) de la mise à l'épreuve du langage et de la communication. Cet enjeu de la corporéité surgit non seulement dans la relation père-fils, vu la discordance entre les deux états d'être, mais aussi dans la transmission, voire dans la compréhension du Logos : « La grande différence entre mon père et moi, c'est qu'il est amour et que moi, j'aime. » (S, 146). La dynamique de la représentation de la relation paternelle s'apparente à une adaptation symbolique de la sémiologie saussurienne, selon laquelle le Père et le Fils sont le signifié et le signifiant renvoyant à deux facettes d'une même réalité : l'intelligible, sous la forme d'idée ou de concept, et le sensible, à savoir ce que les sens peuvent percevoir (Derrida 1971, 13).

Le Père, qui représente l'aspect intelligible, même conceptuel, est accusé de la faiblesse filiale qui empêche la proximité, le lien direct, la compréhension de ce qui est donc perceptible par les sens : « L'amour est une histoire, il faut un corps pour la raconter. Ce que je viens de dire n'a aucun sens pour toi. Si seulement tu avais conscience de ton ignorance ! » (S, 92). Dans la dynamique familiale, thème souvent remis en question par la romancière, le couple parental de Jésus, c'est-à-dire la mère terrestre et le père spectral, est défini par l'antithèse du complexe d'Œdipe, en particulier par l'union symbolique des opposés Logos et Éros : Mère aimante et Père exigeant, catalyseurs symboliques de la fécondité et de la stérilité émotionnelles.

5. La crucifixion

Le corps n'est pas seulement ce qui distingue le Fils du Père, mais il est aussi la source romanesque de la valorisation d'une conception qui a circulé au sein même du monde chrétien : la crucifixion de Jésus-Christ était tout à fait inutile, « toute cette débauche de souffrance et de cruauté était parfaitement nuisible. » (Nothomb, le 5 juillet 2021). Dans l'Évangile selon Amélie, l'idéalisation du rôle du martyr disparaît (S, 104) et la question qu'aucun théologien n'a jamais cessé de se poser est introduite : « Qu'est-ce que c'est que ce Dieu qui sacrifie son fils ? » (Goujon, le 3 octobre 2019), surtout devant/en présence de sa mère.¹ Selon l'exégèse nothombienne, la gloire chrétienne accordée au sacrifice se fonde sur une contradiction fatale entre le message d'amour et la crucifixion, ce mépris du corps.

Le sacrifice corporel est intrinsèquement relié à un certain type de foi, mais dans la vision de l'écrivaine, la foi pourrait ne pas en dépendre, car quand « [...] il n'y a pas de corps, il n'y a pas d'âme. » (Nothomb, le 5 juillet 2021). Elle estime que toutes les « religions du Livre » conduisent à une même haine du corps, qui se traduit à son tour par une haine de l'autre. Selon cette logique, celui qui ne respecte pas son corps, et donc lui-même, ne peut pas respecter ses prochains. Par conséquent, accepter la crucifixion équivaut à ne pas respecter le précepte biblique sur l'amour du prochain² que Jésus biblique enseigne : « Je me hais au point de m'infliger cette atrocité, ma punition est le prix à payer pour les erreurs que vous avez commises. » (S, 103). L'auteur examine ainsi une tradition religieuse, fondée sur le mépris du corps qui a entraîné la glorification du sacrifice et du martyre, par la voix de Jésus : « Cette crucifixion est une bétise. » (S, 90). Pour Nothomb (le 5 juillet 2021), la torture, le martyre et le sacrifice sont trois notions qui sous-tendent un état primitif de la religion, qu'elle considère comme profondément dramatique et terrible parce qu'il se perpétue dans le temps, le christianisme contemporain étant encore ancré dans cette idéologie.

Selon Bernard Lecomte, journaliste et spécialiste des religions, Amélie Nothomb aurait probablement été condamnée au bûcher pour avoir commis un tel « délit ». De nos jours, elle est confrontée à trois risques moins graves : le blasphème, le ridicule et le désespoir. Bien qu'elle parvienne à éviter les deux premiers, par sa maîtrise du sujet, une modulation prophétique presque vraisemblable et le ciselage théologique des 'énormités' prononcées par son Jésus, le troisième s'avère inévitable. Ce dernier risque serait accompli parce qu'elle a réussi à faire dire par un Christ déçu que la religion qu'il a inspirée est un malentendu et que la vraie foi est intransitive (Fleury le 17 août 2019). En revanche, comme le fait remarquer Gabriel Ringlet, Jésus ne savait pas qu'il était le fondateur d'une religion, et il ne voulait pas l'être. Nothomb dénonce cette interprétation de la foi et de la souffrance promue par la religion institutionnelle, et

¹ « Il est contre nature de mourir avant sa mère. Si en plus elle assiste au supplice, c'est le comble de la cruauté. » (S, 73).

² « Tu aimeras ton prochain comme toi-même. » (*Galates* 5 : 14 ; *Lévitique* 19 : 18 ; *Marc* 12 : 31 ; *Matthieu* 22 : 39).

cette critique est, en fait, l'une des forces théologiques du monologue intérieur car le Jésus biblique récusé la célébration et la valorisation de la souffrance. Jésus-Christ n'a jamais accepté la souffrance, au contraire, il l'a combattue, en essayant de la faire disparaître par la guérison des personnes souffrantes : « Le roman, sans en parler explicitement, donne raison à ce Jésus-là. » (Fleury le 17 août 2019).

Selon la perspective chrétienne, la mort ne marque jamais un point final à la vie, mais plutôt un passage vers une autre dimension, plus abstraite que celle du monde physique, où s'affirme la continuité de l'existence, voire la vie éternelle. À partir de ce cadre religieux où le matériel et la matière trouvent leurs limites, Nothomb décrit la mort de Jésus comme une traversée d'un espace divin dont le temps acquiert un caractère immuable, infini et parfait, hors de toute logique et de toute raison, mais assurant toujours le retour à l'amour originel : « Voici venu le grand instant. La souffrance disparaît, mon cœur [...] reçoit une charge d'amour qui dépasse tout, c'est au-delà du plaisir, tout s'ouvre à l'infini, il n'y a pas de limites à ce sentiment de délivrance, la fleur de la mort n'en finit pas d'épanouir sa corolle. » (S, 120).

Opposée à la cruauté de la crucifixion, la déclaration de l'amour le plus profond, celui de la mère pour son fils et vice versa, est illustrée de la manière la plus intime dans une scène où le corps mort du fils et le corps vivant de la mère se rencontrent : « Sur la *Pietà* de l'entrée de la basilique Saint Pierre, Marie a l'air d'avoir seize ans. Je pourrais être son père. Le rapport est à ce point inversé que ma mère devient mon orpheline. Quoiqu'il en soit, les représentations de *mater dolorosa* sont toujours des hymnes à l'amour. La mère reçoit le corps de son enfant avec d'autant plus d'ivresse que c'est la dernière fois. » (S, 126-127). L'épisode du rajeunissement de la Vierge rappelle la sculpture de Michel-Ange, la *Pietà* jouant un double rôle dans le roman : elle renforce la pureté et la virginité de la mère, une illustration de l'*Immaculée Conception*, tout en éternisant le repos de Jésus, entouré de l'amour absolu. C'est donc dans ce décor de marbre que le temps semble s'arrêter, ouvrant la voie à la dimension de la vie cosmique : « Ce qui disparaît quand on meurt, c'est le temps. [...] La musique devient l'unique chose qui permet d'en avoir encore une vague notion : sans son déroulement, le mort ne comprendrait plus rien à ce qui s'écoule. [...] Une symphonie de liesse a retenti en moi. [...] Je me suis levé et j'ai dansé. » (S, 132). Le temps qui s'écoule disparaît ainsi au profit du rythme de la musique qui guide le voyage vers l'inconnu, où l'harmonie de l'orchestre céleste reconforte l'âme. Le motif de la musique céleste, à forte influence romantique, évoque l'au-delà, où la nature exotique, l'intemporalité et les planètes se conjuguent pour permettre l'évasion spatiale et temporelle, annonciatrice de la vie éternelle : « Les musiques les plus grandioses du présent, du passé et du futur ont déferlé en mon sein et j'ai connu l'infini. [...] Ces musiques n'étaient pas toutes humaines, même si beaucoup l'étaient : elles provenaient aussi des planètes, des éléments et des animaux et d'autres origines pas forcément identifiables. » (S, 133-134).

Ayant proféré son tercet gagnant : l'amour, la soif et la mort enseignant « trois manières d'être formidablement présent » (S, 130), Jésus devient dans les dernières

lignes du roman le personnage *in absentia* de l'humanité. Dans sa reconfiguration de la résurrection de Jésus, Nothomb approfondit le motif du silence de Dieu qui façonne l'excipit du roman, c'est-à-dire le monologue posthume : « [...] je me regarde dans le miroir. Ce que je vois dans mon visage, personne ne peut le savoir. Cela s'appelle la solitude. » (S, 152). Dans l'Évangile selon Amélie, la solitude éternelle après la mort entérine l'angoisse romantique face au destin de la Création. Le motif du *Deus absconditus* de Pascal y oppose ainsi le silence romantique et la solitude contemporaine à l'incomplétude d'un Dieu qui se cache à jamais.

6. Conclusion

Le récit biblique apparaît aujourd'hui comme un texte omniprésent qui subit des changements et des adaptations surprenantes, voire contradictoires. La *Bible* met en évidence sa faculté à s'adapter de façon inattendue à des milieux inconnus, à se diffuser dans des lieux inattendus et à y survivre (Pyper 2012, 2). En analysant les œuvres inspirées de la *Bible*, on constate qu'elles s'éloignent assez du texte d'origine pour être réellement considérées comme des œuvres littéraires (Hussherr et Reibel 2002, XIII) qui cherchent à explorer les questions bibliques ou, au contraire, à approfondir l'ambiguïté propre. Cela est dû au fait que la *Bible* est considérée comme une bibliothèque ouverte. De la même manière, elle est aussi perçue comme une bibliothèque silencieuse (voir Sylvie Germain citée par Valette 2019, 9). Ce livre canonique, qui est autonome en lui-même, encourage l'imagination créative des écrivains, mais c'est souvent grâce à son silence que son potentiel transcende le temps et l'espace pour s'inscrire dans une œuvre ouverte et évolutive. Ce silence biblique exige une interprétation, c'est-à-dire une herméneutique (Hussherr et Reibel 2002, XIII).

Cette dynamique littéraire, dans laquelle l'historique et le fictionnel s'entremêlent, fait de la littérature (ou peut-être l'est-elle déjà) une forme de manipulation qui concerne la liberté de l'écrivain, et surtout du romancier (Guissard 1989, 3). C'est pourquoi l'herméneutique doit s'adapter à cette possibilité et considérer le phénomène culturel de la transformation du personnage biblique en personnage romanesque. Nous nous trouvons ici dans une situation de transition entre liberté et responsabilité : entre la liberté créatrice de l'auteur et ce qui est perçu comme vérité par la tradition religieuse (Guissard 1989, 3).

Les personnages s'adaptent à l'évolution de l'être humain, s'intégrant facilement et concrètement dans la vie quotidienne d'une société, sans pour autant éliminer la référence biblique. Lorsque l'homme est aux prises avec la mort et que Dieu semble inaccessible, le personnage biblique du roman contemporain joue un rôle mythique de messenger de l'interrogation mystique plutôt que de son affirmation (Guissard 1989, 5). Souvent, l'expression littéraire de la spiritualité contemporaine est une question adressée au religieux plutôt qu'une affirmation (Watthee-Delmotte 2009, 186).

Soif d'Amélie Nothomb s'inscrit dans la tendance du roman contemporain sur/de/avec Jésus qui, selon le modèle hypertextuel offert par Éric-Emmanuel Schmitt dans *Évangile selon Pilate* (2005), cherche à « rendre vivant, proche, intime ce Jésus dont la figure est délavée par des siècles d'imagerie » (318). En ce sens, l'objectif primordial du romancier contemporain est de présenter « d'abord l'homme, puis peut-être Dieu » (319). À ces perspectives s'ajoute un autre portrait contemporain de Jésus, celui proposé par José Saramago dans *L'Évangile selon Jésus-Christ* (2000). Incapable de comprendre son destin, ce Jésus se confronte à Dieu dans un dialogue où le Diable est un témoin amusé, soulevant une question qu'aucun théologien n'a jamais manqué de (se) poser : « Qu'est-ce que c'est que ce Dieu qui sacrifie son fils ? » (Goujon, le 3 octobre 2019).

Bibliographie

Textes de références

- Nothomb, Amélie. 1999. *Stupeur et tremblements*. Paris : Albin Michel.
 Nothomb, Amélie. 2000. *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel.
 Nothomb, Amélie. 2019. *Soif*. Paris : Albin Michel.
 Saramago, José. 2000. *L'Évangile selon Jésus-Christ*. Trad. par Geneviève Leibrich. Paris : Seuil.
 Schmitt, Éric-Emmanuel. 2005. *Évangile selon Pilate*. Paris : Albin Michel.

Ouvrages critiques

- Frye, Northrop. 1984. *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Traduit de l'anglais par Catherine Malamoud. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
 Gauchet, Marcel. 1985. *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard.
 Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
 Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
 Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
 Kuschel, Karl-Josef. 1987. *Der andere Jesus. Ein Lesebuch moderner literarischer Texte* [L'autre Jésus. Un livre de lecture de textes littéraires modernes]. Munich : Piper.
 Liiceanu, Gabriel. 2020. *Isus al meu* [Mon Jésus]. Bucarest : Humanitas.
 Marguerat, Daniel. 2019. *Vie et destin de Jésus de Nazareth*. Paris : Seuil.
 Meier, John Paul. 2004. *Un certain Juif : Jésus. Les données de l'histoire*. Tome I, *Les sources, les traditions, les dates*. Traduit de l'anglais par Charles Ehlinger, Noël Lucas et Jean-Bernard Degorce. Cerf : Paris, coll. « Lectio divina ».
 Pouillon, Jean. 1946. *Temps et Roman*. Paris : Gallimard.
 Pyper, Hugh S. 2012. *The Unchained Bible: Cultural Appropriations of Biblical Texts* [La Bible déchaînée : Appropriations culturelles des textes bibliques]. T&T Clark.
 Thibault, Bruno. 2016. *Un Jésus postmoderne : les réécritures romanesques contemporaines des Évangiles*. Leiden ; Boston : Brill-Rodopi.
 Tilliette, Xavier. 2002. *Jésus romantique*. Paris : Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », no. 85.
 Westphal, Bertrand. 2002. *Roman et Évangile. Transposition de l'Évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*. Limoges : Presses Universitaires de Limoge.

Articles et études

- Dabiez, André. 1988. « Jésus-Christ en littérature », in *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, p. 861-871.
- Hussherr, Cécile et Reibel, Emmanuel. 2002. « Avant-propos », in *Figures bibliques, figures mythiques, Ambigüité et réécriture*. Paris : Editions rue d'Ulm, p. XIII-XIV.
- Rondou, Katherine. 2021. « Représentations du procès de Jésus dans la littérature belge francophone », in *Droit et justice dans la littérature francophone de Belgique*, p. 193-212. DOI : 10.48611.
- Valette, Jean-René. 2019. « Bible et culture littéraire entre mythos et logos », in *Estudos de Religião* [Études religieuses], vol. 33, no. 3, p. 5-13.
- Wathee-Delmotte, Myriam. 2009. « La religion en tant que sujet littéraire – exemples de la littérature contemporaine française », in *Religion im öffentlichen Raum / La Religion dans l'espace public: Deutsche und französische Perspektiven / Perspectives allemandes et françaises*. Bielefeld : transcript Verlag, p. 173-190. DOI: 10.1515/9783839409220-010.

Sitographie

- Bénichou, Paul. 1998. « Un Gethsémani romantique : ("Le Mont des Oliviers" de Vigny) », in *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 98, no. 3, p. 429-436. <https://www.jstor.org/stable/40533441>, page consultée le 15 octobre 2024.
- Boonnoon, Channarong. 2016. « Le Bouddha face à la souffrance, ou le détachement compatissant » (Traduit de l'anglais par Jeanne Delbaere-Garant), in *Diogène*, vol. 254-255, no. 2-3, p. 15-34. DOI : 10.3917/dio.254.0015. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2016-2-page-15.htm>, page consultée le 15 octobre 2024.
- Cattani, Paola. 2013. « Lectures romantiques de la Passion du Christ et héritage des Lumières », in *Revue italienne d'études françaises*, no. 3. <http://journals.openedition.org/rief/246>, page consultée le 15 octobre 2024.
- Derrida, Jacques. 1971. « Sémiologie et grammatologie », in *Essays in semiotics/Essais de sémiotique*. Berlin : De Gruyter Mouton. DOI : 10.1177/053901846800700308, page consultée le 25 octobre 2024.
- Fleury, Adeline. 2019. « "Soif", la Passion selon Amélie Nothomb ». Entretien avec Bernard Lecomte et Gabriel Ringlet pour *Le Parisien*. Publié le 17 août 2019. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/soif-la-passion-selon-amelie-nothomb-17-08-2019-8134809.php>, page consultée le 25 octobre 2024.
- Fox, Marisa. 1990. « Pop a la mode », in *Spin*, juillet 1990, p. 53-56. https://books.google.co.uk/books?id=fTAXVGMigAYC&pg=PA53&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, page consultée le 25 octobre 2024.
- Gefen, Alexandre. 2008. « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », in *Hégémonie de l'ironie*, Fabula-Colloques. <https://hal.science/hal-01624176>, page consultée le 25 octobre 2024.
- Gherasim, Claudiu. 2022. « L'empreinte romantique de la Passion du Christ : *Le Mont des Oliviers* d'Alfred de Vigny et *Soif* d'Amélie Nothomb », in *TRANS-*, no. 28. Mis en ligne le 3 novembre 2022. <http://journals.openedition.org/trans/8172> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.8172>, page consultée le 25 septembre 2024.
- Goujon, Patrick. 2019. « Jésus a assumé le risque d'être mal interprété ». Entretien pour *La Croix*. Recueilli par Sabine Audrerie. Le 3 octobre 2019. <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-et-idees/Jesus-assume-risque-detre-mal-interprete-2019-10-03-1201051743>, page consultée le 25 septembre 2024.
- Guissard, Lucien. 1989. *Le personnage biblique dans le roman actuel*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/guissard140189.pdf>, page consultée le 25 septembre 2024.
- Langenhorst, Georg. 2011. « "Jésus : à nul autre pareil !" À propos de l'actualité persistante de Jésus comme figure littéraire » (Traduit de l'allemand par Jean Kaempfer), in *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, p. 49-69. URL : <https://opus.bibliothek.uni->

- augsbuurg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/57354/file/57354.pdf, page consultée le 25 septembre 2024.
- Le Masque et la Plume. 2020. « "Soif" d'Amélie Nothomb : "Le Masque & la Plume" salue un Jésus original, sacré, féministe et potache ». Émission produite et animée par Jérôme Garcin. Participants : Jean-Claude Rapiengeas, Frédéric Beigbeder, Patricia Martin, Michel Crepu. *France Inter*. Publié le 2 janvier 2020. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/soif-d-amelie-nothomb-le-masque-la-plume-salue-un-jesus-original-sacre-feministe-et-potache-2127740>, page consultée le 12 septembre 2024.
- Nietzsche, Friedrich 2012. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduction par Henri Albert. La Gaya Scienza. http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/nietzsche_zarathoustra.pdf, page consultée le 12 septembre 2024.
- Nothomb, Amélie. 2019. « "Soif" : un Jésus en révolte contre Dieu ». Entretien pour *Le Devoir*. Propos recueillis par Philippe Couture. Publié le 30 août 2019. <https://www.ledevoir.com/lire/561679/litterature-un-jesus-en-revolte-contre-dieu>, page consultée le 12 septembre 2024.
- Nothomb, Amélie. 2019. « Amélie Nothomb, dans la peau du Christ, décrochera-t-elle le Goncourt avec "Soif" son 28^e roman ? ». Entretien pour *Franceinfo*. Propos recueillis par Laurence Houot. Publié le 29 octobre 2019. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/amelie-nothomb-dans-la-peau-du-christ-decrochera-t-elle-le-goncourt-avec-soif-son-28e-roman_3680587.html, page consultée le 12 septembre 2024.
- Nothomb, Amélie. 2021. « Amélie Nothomb : "Chaque matin je me levais en me disant que j'allais sur la croix" ». Entretien pour *Lire Magazine littéraire*. Propos recueillis par Claire Chazal. Publié le 5 juillet 2021 [novembre 2019]. <https://www.ouest-france.fr/culture/livres/lire-magazine/amelie-nothomb-chaque-matin-je-me-levais-en-me-disant-que-j-allais-sur-la-croix-58f19b92-db0f-11eb-a2f0-ece32879b65c>, page consultée le 12 septembre 2024.
- Panier, Louis. 2012. « Quelques notes sur la "théologie négative" - incidences sémiotiques », in *Actes Sémiotiques*, no. 115. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2486>, page consultée le 12 septembre 2024.

Sigle

S – Nothomb, Amélie, *Soif*.

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest
de Timișoara, Roumanie /
CRESEM Université
« Via Domitia », Perpignan,
France)

**La biographie fictive
dans le roman *Veiller sur elle*
de Jean-Baptiste ANDREA
ou comment apprendre
ars amandi ?**

Abstract: (Fictional biography in the novel *Veiller sur elle* by Jean-Baptiste ANDREA or how to learn *ars amandi*?) The notion of autobiographem is closely linked to the biographical insertions that the writer expressly wants to include in the literary text. Premise: the author's biography is a resource to be valued in the construction of the character and in the narrative framework. The dramatism of events that have already happened and whose consequences are already known are to be transferred to the fictional text. In the French extreme contemporary novel *Veiller sur elle* by Jean-Baptiste Andrea, the biography is highlighted on three levels: a) a quasi-similar biography: the 'likeness' of Michelangelo Buonarroti and Michelangelo Vitaliani (the protagonist); b) the biography of a masterpiece: Michelangelo's *Pietà* (real) and Vitaliani's *Pietà* (fictional); c) the auctorial biographical element and the actorial biographical details of the character. These fragments of the author's life are likely to have enriching repercussions in the effect of plausibility sought by the author. Purpose: the return of the writer in his text, the textual signature is given by the insertion of these autobiographical elements in the fictional text as a mark of subjectivity (the painter's signature in a corner of painting). We are interested in providing answers to two questions: a) to what extent do biographical insertions help to enrich the diegesis? b) what are the auctorial challenges when the writer chooses to introduce these marks of his life into the text?

Keywords: novel *Veiller sur elle*, Jean-Baptiste Andrea, fictional biography marks, Michelangelo, Goncourt 2023 selection.

Résumé : La notion de « biographie fictive » se trouve en étroite liaison avec les insertions biographiques que l'écrivain tient expressément à inclure dans le texte littéraire. Prémisses : la biographie auctoriale est une ressource à valoriser dans la construction du personnage et dans l'échafaudage narratif. L'implication et le dramatisme des événements déjà passés et dont les conséquences sont déjà connues sont à transférer dans le texte fictif. Dans le roman de l'extrême contemporain français, intitulé *Veiller sur elle* de Jean-Baptiste Andrea, la biographie est valorisée à trois niveaux : a) une biographie quasi-similaire : la 'ressemblance' Michelangelo Buonarroti et Michelangelo Vitaliani (le protagoniste) ; b) la biographie d'un chef-d'œuvre : *Pietà* de Michelangelo (réelle) et la *Pietà* de Vitaliani (fictive) ; c) l'élément biographique auctorial et les détails biographiques actoriaux du personnage. Ces bribes de la vie de l'auteur sont susceptibles d'avoir des répercussions enrichissantes dans l'effet de plausibilité cherché par l'auteur. But : le retour de l'écrivain dans son texte, la signature textuelle est donnée par l'insertion de ces éléments autobiographiques dans le texte fictif comme marque de la subjectivité (la signature du peintre sur la toile). Nous sommes intéressée à donner des réponses à deux questions : a) en quelle mesure les insertions biographiques aident à enrichir la diégèse ? b) quelles seraient les enjeux auctoriaux lorsque l'écrivain choisit d'introduire des traces de sa vie dans le texte ?

Mots-clés : roman *Veiller sur elle*, Jean-Baptiste Andrea, biographie fictive, Michelangelo, sélection Goncourt 2023.

1. Introduction

La préoccupation auctoriale essentielle serait de construire un personnage plausible. La métamorphose de l'élément biographique dans le texte est une torsion de ce que l'on a vécu vers ce que l'on a dit de ce que l'on a fait. L'écrivain se souvient de quelques détails de sa vie, chargés de lourdes significations, pour lui, puis fait le calibrage sur les circonstances temporo-spatiales du texte fictif et en obtient un élément composant du devenir biographique et psychologique du personnage construit. C'est un emploi *ad-hoc*, mais dans des buts précis. Le protagoniste a été créé à l'aide des éléments biographiques de l'écrivain, glissés avec caution par celui-ci. Ce recalibrage vise également une légère modification du temps et de l'espace d'où l'élément biographique a été extrait et par rapport au lieu où il a été transposé ; il y a, par conséquence, une différence entre le chronotope d'origine ou initial (auctorial) et le chronotope fictif ou d'arrivée (actorial). Le résultat final est cognoscible uniquement si le lecteur connaît les détails de la vie de l'écrivain dont il est question dans le texte. Autrement, le lecteur ignore que c'est une fiction biographique¹ insérée dans la narration.

Veiller sur elle est un roman écrit par Jean-Baptiste Andrea, sélectionné par l'Académie Goncourt pour la rentrée littéraire de l'année 2023. Il a fait l'objet d'étude du cénacle littéraire étudiantin « La Pléiade », organisé par le Centre d'Études Romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara, cénacle qui propose aux étudiants francophones des séances hebdomadaires d'analyses littéraires. Le roman raconte la vie de Michelangelo Vitaliani (appelé Mimo par les proches). Il est un sculpteur fictif qui aurait vécu au XX^e siècle, mais autour duquel l'écrivain recrée l'effet du réel à tel point que le lecteur soit tenté de comparer les deux Michelangelo : Buonarroti et Vitaliani. Le roman est narré d'une manière fort intrigante : on alterne la focalisation zéro (à la III^e personne, qui raconte la fin de la vie de Mimo Vitaliani), avec la focalisation interne (à la première personne, avec laquelle le sculpteur présente sa vie, de façon plus détaillée, jusqu'à ses quarante-quatre ans, et puis ses derniers moments). Commencé à rebours, ce roman sur la vie et le destin d'un grand sculpteur (fictif !) débute par la mort de celui-ci, puis le récit continue par reprendre les moments importants de sa vie, en se concentrant sur les premiers quarante ans, les plus féconds, car aimé par Viola, son grand et unique amour.

À première vue, le titre n'a aucune liaison avec le contenu. Si Mimo, le protagoniste, est un garçon, alors pourquoi mettre dans le titre un pronom au féminin ? Pourquoi ce serait *elle* et non pas *lui* ? Si on suit sa vie, on pourrait dire que l'on « veille sur lui », en assistant à tous les moments significatifs de son existence. La vérité est que le titre ne renvoie pas directement à la personne qu'est Mimo, mais plutôt au destin artistique de Mimo. Une première explication porterait sur la présence de Viola, une

¹ La fictionnalisation s'arrête sur un destin et décrit un parcours concret d'un homme, donc ce que les Grecs anciens appelaient « bios » (opposé à « zoé ») ; il est assez rare que le narrateur d'une fictionnalisation fait des méditations autour du sujet de la condition de l'homme durant l'existence.

jeune fille au moment où elle fait connaissance avec le protagoniste. Par son amour qu'il lui porte, il veille constamment sur elle, même quand il n'est pas là. Un argument supplémentaire à cette interprétation serait l'existence d'une instance féminine constante¹ qu'il faut protéger : « veiller sur elle », c'est-à-dire veiller sur le chef-d'œuvre de Mimo : sa *Pietà*.

2. La biographie d'un destin artistique accompli grâce à la Femme

Viola Orsini, le destin de Mimo sur la terre, est la plus aimée, pas la plus belle, la plus amie, pas la plus confortable femme pour la vie désirée paisible par un homme, fût-il un nabot :

- « Je soupirai.
- C'est ridicule, tout ça.
- Qu'est-ce qui est ridicule, Mimo ?
- Toi, moi. Notre amitié. Un jour on s'aime, le lendemain on se déteste... Nous sommes deux aimants. Plus nous nous rapprochons, plus nous nous repoussons.
- Nous ne sommes pas des aimants. Nous sommes une symphonie. Et même la musique a besoin de silences.»²

Viola est entrée dans la vie de Mimo à l'époque quand les deux étaient des enfants et dans une circonstance 'curieuse', associée habituellement à la mort : le cimetière. Leur première rencontre a lieu dans l'espace de la mort pour se lier à vie. La scène est construite sur cet oxymore architectural, expressément cherché par l'auteur : une amitié au-dessus de la logique et acceptation sociale, mais à vie, établie dans un endroit où 'habitent' les morts. C'est le même effet que la métanoïa, prêchée par l'Évangile de Jésus, apporte dans la vie de l'homme : le changement/la métamorphose de la vie de Vitaliani.

Le cimetière est donc un lieu spécial de la biographie commune des deux ados (puis adultes) : l'espace de la rencontre de la vie et de la mort, qui fait peur aux autres, mais qui, pour eux, est un endroit paradisiaque car c'est ici qu'ils ont fait leur

¹ Une troisième interprétation possible du titre serait liée au soin particulier que Viola (fille de la riche famille Orsini) porte à l'ourse Bianca, une sorte de totem animalier familial ; ici le texte plonge dans un univers quasi-fantastique, une parodie plutôt, visant à donner une explication de l'anthroponyme familial : les Orsini. Bianca est une ourse sauvée par Viola lorsque l'animal était ourson abandonné par sa mère, devenue la 'patronne' animalière de la famille. Le suspense du titre réside dans l'ambiguïté de sa formulation. La solution pourrait être offerte à la fin, car l'incipit et l'excipit ont l'air d'être un tout homogène, décrivant la mort d'un vieux. Même liés entre eux et mis l'un à côté de l'autre, il y a une différence : l'incipit est écrit plutôt comme une intrigue, de façon à éveiller la curiosité du lecteur, voire le suspense, alors que l'excipit présente une scène dont on sait les personnages, mais en relation de dévoilement avec le premier chapitre du roman, donc la 'solution' du suspense.

² Andrea, Jean-Baptiste. *Veiller sur elle*. 2023. Paris : L'Iconoclaste, p. 312. Désormais désigné à l'aide du sigle VSE, suivi du numéro de la page.

connaissance et se sont vus pour la première fois. C'est un lieu du commencement, pas de la fin, un espace affectif marqué d'euphorie, pas dysphorique, c'est leur endroit secret où l'un d'eux sait se cacher (pour se protéger du monde dans des moments difficiles de sa vie) et l'autre sait où le chercher : « Le cimetière m'évoquait Viola, notre amitié effilochée, maintes fois rapiécée. » (VSE, 309). Pour leur fratrie intellectuelle et astrale un tel endroit n'est que la confirmation de leurs biographies atypiques, à rebours même pour leurs familles : Viola veut faire de la politique dans la première génération des politiciens-femmes de l'Italie post-guerre, tandis que Mimo devient un représentant illustre de sa génération d'artistes, même si touché par le nanisme (effet de la maladie qui aurait pu obérer sur sa carrière d'artiste).

Il y a encore une nuance à prendre en discussion concernant la perception et la réception de l'œuvre de Vitaliani : les Orsini et le curé Dom Anselmo avaient joué un rôle crucial dans la biographie du jeune sculpteur. En termes de philosophie de l'art, le concept *Esse est percipi*¹ est parfaitement applicable ici, vu que le fait d'être perçu ne tient pas uniquement à la réception de son œuvre dans le milieu artistique florentin, romain, italien ou européen, mais aussi à l'importance que Mimo gagne de plus en plus dans la vie de Viola et de la famille Orsini. Inexistant pour eux au début, il arrive à donner des solutions salutaires aux crises atroces identitaires, sociales et psychologiques que la famille traverse le long des années. L'important n'est pas tant le succès du parcours artistique de ce sculpteur que ce qui le motive : sa plus grande joie est d'être perçu par eux comme une aide de la famille et, ce faisant, il existe pleinement, lui, le « nabot » vendu à son oncle par sa mère, faute d'argent.

Âmes pairs et corps différents, les frères astraux Mimo et Viola sont 'iconographies' des deux animaux parlants du bestiaire médiéval repérable dans le *Roman de Renart* : le Lion (lui) et l'Ourse (elle), repris par l'humaniste hollandais de la Renaissance.

« – *Sit felix occursus, optime Leo, nam totos tres anni te non vidi.* Bonne nuit, Mimo. J'adore la tête que tu fais quand tu ne comprends pas ce que je dis.

Elle s'éloigna vers la villa, son châle serré sur ses épaules, silhouette sublime et déchirante claudiquant dans la nuit de janvier.

– Viola !

– Hmm ?

¹ Ce solipsisme conformément auquel être perçu réclame la présence d'une autre personne qui regarde la personne en question (y compris sa vie, son œuvre), appartient au philosophe irlandais George Berkeley (1685-1753) du XVIII^e siècle. Voir le concept expliqué dans le dictionnaire Webster : "Esse est percipi." Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/esse%20est%20percipi>. Cette théorie philosophique a été allégoriquement illustrée à l'aide du motif cinématographique des yeux écarquillés dans le film de Samuel Beckett intitulé « Film » (1965). L'acteur Buster Keaton fait le rôle de l'homme regardé par les autres, qui, par cela, prend conscience de soi et arrive à se rendre compte qu'être perçu par autrui signifie exister. Mais, à un moment donné, cette perception, trop obérée, endommage sa vie et, par conséquent, veut à tout prix s'y échapper.

– *Heureuse rencontre, cher Lion, car je ne t'ai pas vu depuis trois années entières. Tu m'as forcé à lire ce livre d'Érasme où un lion et un ours conversent. Tu t'étais mis en tête de m'apprendre le latin.* » (VSE, 357).

C'est sans doute une exemplification de l'intertextualité explicite, grâce à laquelle l'écrivain suggère la causerie savante de type renaissant entre Leo et Ursus, personnages érasmiens. Dans le livre d'Érasme de Rotterdam *Dialogue sur la prononciation correcte du latin et du grec* il y a un dialogue entre le Lion et l'Ours qui, en érudits, ils expriment leur désir que le latin et le grec soient lingua franca dans le monde : « Ah ! si le genre humain tout entier pouvait ne parler que deux langues ! » (à savoir le grec et le latin) (2024, 15). *Mutatis mutandis*, la relation ou bien les nombreux dialogues (étendus le long d'une trentaine d'années) entre Mimo et Viola résident dans une 'fratrie' intellectuelle où l'Ourse (la jeune fille sortie des Orsini) enseigne au Lion (le nabot, même difforme, est fort comme un lion) le courage d'être lui-même, à savoir la lingua franca libératrice face à un monde obéré par des anxiétés de tout type : préjugés moraux, sexistes, génériques, racistes, etc., tous malsains. Le latin n'est ici qu'un prétexte à une réflexion plus vaste sur l'éducation comme (seul ?) moyen de se sauver du salmigondis de la promiscuité sociale des basses classes (d'où provenait Mimo), sur les maladies touchant le corps en le rendant grotesque, tandis que l'esprit reste intact. C'est une gémellation 'astrale' des âmes-sœurs, même si les circonstances sociales sont différentes pour la vie de chacun d'eux. C'est pour cela que les deux ressentent que leur relation est plus qu'amour : « "Tu es mon centre de gravité, raison pour laquelle tu n'es pas toujours drôle. Mais il y a en moi une anormalité que même toi, tu ne soigneras jamais : c'est que je suis une femme et que je n'en ai rien à faire." Elle m'échappait, je le sentais, elle m'avait toujours échappé. Je pris sa main pour la retenir. » (VSE, 378). Au sculpteur, la pierre 'parle', mais uniquement quand Viola est en vie et en bonne relation avec lui : « Un frisson m'avait parcouru lorsque je l'avais touchée. Elle [la pierre] m'avait parlé, ce qui n'était pas arrivé depuis longtemps. J'étais sûr qu'elle ne contenait pas la moindre fissure. Elle se donnait à moi, sans arrière-pensée. » (VSE, 325).

3. La biographie fictionnalisée d'une œuvre d'art : la *Pietà* Vitaliani

La *Pietà* Vitaliani est le 'personnage' central (non-humain) du roman *Veiller sur elle*, car celui-ci montre comment elle a été réalisée, par qui, dans quelles circonstances, quel était son destin et sa réception, et, plus au détail même, quelles étaient son modèle et ses étapes.

Le modèle réel (*Pietà Vaticana*¹ de Michelangelo Buonarroti) sert de nom et de douleur pour créer une autre *Pietà*, issue des circonstances encore plus douloureuses

¹ Les historiens d'art mentionnent trois *Pietà* de Michelangelo Buonarroti : *Pietà Vaticana*, *Pietà Bandini*, *Pietà Rondanini* (le nom de différenciation est donné par le nom de leur propriétaire). Toutes les trois ont été exposées pour la première fois à Florence dans une exposition dont le vernissage a eu lieu le 24 février

que son (arché)type réel. La mise en place de cette démarche se fait à l'aide de l'ekphrasis dont le rôle serait de « matrice visuelle de l'écriture » (Monaco 2023, 125), car peindre par le biais des mots est un défi difficilement à assumer. En outre, 'colorier' le texte à l'aide des adjectifs de couleur, exprimant la nuance et/ou la matité, n'est pas un point fort de l'art, mais faire appel aux expressions subreptices renvoyant aux couleurs mettrait mieux en valeur la maîtrise de l'écrivain et, ce faisant, il se sert du psycho-chromatisme conformément auquel la couleur est un 'ambassadeur' auctorial exprimant les états d'âme de celui qui crée le texte. Si la *Pietà* de Michelangelo Buonarroti existe en réalité, vue et admirée par tout le monde au Vatican, dont on peut déchiffrer les sentiments exprimés par les traits des personnages figurés, la *Pietà* de Michelangelo Vitaliani n'existe que par le biais de son écrivain, refaite par un effort catalyseur du sculpteur d'immortaliser ce qu'il a perdu pour toujours : Viola (son grand amour) et Anna (sa meilleure amie, morte peu après). Les attributs du corps mort de Jésus crucifié, figuré dans la *Pietà* prêtent les éléments de la femme qui a complètement changé la vie de Mimo. Même si, le long de leurs vies, ils se voient assez rare (force de leurs querelles répétées et de leurs statuts sociaux), Mimo et Viola représentent l'essentiel de leur destin pour chacun d'eux ; c'est pour cela qu'il retient chaque caractéristique de son corps, bien que quarante ans se soient écoulées après la mort de la femme. Il est attentif à toutes les modifications du corps de son amie le long des années, mais pas par désir charnel, mais par curiosité et admiration, par rapport à son corps atteint par le nanisme : donc, à la fin, lorsqu'il doit sculpter sa *Pietà*, il sait tout, il refait de sa tête le moindre détail du corps de la femme morte afin de l'utiliser pour rendre son œuvre d'art parfaite. Jésus de la *Pietà* de Vitaliani est l'hypostase de Viola, la femme la plus aimée, tandis que la Vierge est hypostasiée à l'aide des traits d'Anna, son meilleure amie, la femme d'Emmanuelle. « Marie n'est pas Viola. Pour Marie, je me suis servi du visage d'Anna, cette expression de la plus pure douceur d'un village qui s'appelait Pietra d'Alba. » (VSE, 392).

Transférer les traits féminins du corps à son Christ crucifié c'est rendre hommage à jamais à la femme aimée et à sa sœur astrale dans le but de l'immortaliser et de bloquer l'oubli. On observe que les détails de sa *Pietà* visent à rendre la souffrance, non pas le corps féminin ; visent à laisser voire l'amertume d'une vie coupée, non pas les seins ou la taille féminins ; en fait, c'est un processus de sublimation grâce auquel des sentiments profondément humains sont hypostasiés en sacrifice suprême, socialement reconnu : « Il faut regarder le Christ. Regarder Viola. Je l'ai sculptée telle que je l'ai vue ce jour-là dans les décombres, son corps cassé et sublime, avec ses jambes un peu tordues, sa poitrine inexistante, plus effacée encore par la position allongée, ses cheveux sur le visage. » (VSE, 392).

2022, ouverte au public jusqu'au 1^{er} août de la même année. Le roman en discussion fait référence à la *Pietà Vaticana*, la plus connue, sculptée et achevée par Buonarroti à l'âge de vingt-cinq ans environ, entre 1498-1499.

En sculpteur chevronné, le narrateur explique le phénomène de trompe-l'œil et comment il a su glisser sa subjectivité dans le but de rendre son point de vue (sentimental) sur un thème religieux généralement connu (le sacrifice du Fils divin pour que l'humanité obtienne le Salut) : « C'est pourtant bien une femme qui gît là, tout androgyne qu'elle soit, avec des clavicules de femme, une poitrine de femme, des hanches de femme. L'œil attend un homme, voit un homme, mais tous les sens enregistrent une féminité d'autant plus explosive qu'elle est presque invisible, un élan rompu par les fanatiques qui l'ont crucifiée. » (VSE, 393). L'œuvre d'art, imagée uniquement par des mots (*Pietà Vitaliani*), est 'déchirée' pièce par pièce et recomposée devant les yeux du lecteur qui l'imagine en renvoyant à la *Pietà* consacrée, vue et connue par tout le monde (*Pietà Vaticana* Buonarroti). Le commentaire du narrateur vise cette fois-ci autre chose : les fanatiques de l'époque du Christ ont le même degré d'intensité de la haine que leurs 'proches' vivant deux millénaires plus tard, bien qu'il s'agisse d'une autre nation et d'un autre espace géographique (les nazis italiens dont le leader a été Mussolini).

L'ekphrasis aide l'auteur à surprendre les traits de la divinité propres à son humanité. Le sacrifice suprême exige une attention spéciale et ramasse des détails réalistes frappants, visiblement manifestés dans la souffrance. Avant le tremblement de terre, Viola était dans sa chambre, seule et attristée par l'essai de Mimo de la convaincre de renoncer à la carrière politique. Elle était déçue, car Mimo, après une vie de relation étroite, ne la connaissait encore suffisamment pour qu'il sache que renoncer était pour elle un sacrifice énorme, puisque la famille lui refusait un destin indépendant ; lui, il était son dernier allié, mais maintenant il l'a déçue. Donc le tremblement de terre a été fatal pour elle autant psychologiquement que physiquement parlant, tandis que Mimo fait le jeu de la famille Orsini ; les parois de la chambre et toute la villa se sont écroulés sur elle et le souffle de l'explosion fait ôter ses vêtements et lui tordre les os des jambes. Ces particularités sont retenues par la rétine de l'artiste et rendues dans sa *Pietà* qui, par cela, acquiert une force psychologique transmissible aux regardeurs. Même si les traits féminins sont transférés à un homme (dont le sacrifice est le plus percutant dans le monde que n'importe quel autre), cela indique que la souffrance n'a pas de préférence de genre, mais elle est uniquement humaine ; ce n'est pas un blasphème caché ou manifeste ici, mais des signes de la souffrance commune, propre à l'être humain, pas à un homme, ni à une femme :

« La *Pietà Vitaliani* fut transportée à la Sacra à une date inconnue, dans les six derniers mois de 1951. La Sacra fut choisie pour son isolement, son nombre négligeable de visiteurs à l'époque – les choses ont bien changé, songe padre Vincenzo. Elle fut emballée dans trois caisses, une structure extérieure de métal et deux enveloppes de bois. Nonobstant le scandale, peut-être plus encore à cause de lui, l'œuvre était de grande valeur, l'une des rares statues de Mimo Vitaliani ayant survécu à la capacité presque surnaturelle de son auteur à s'attirer des ennuis. » (VSE, 350).

Sculpter la *Pietà* remplit le rôle mnémonique pour Mimo, car sa biographie est essentiellement liée à la famille Orsini en général, à Viola en particulier, qui sont les commanditaires de cette œuvre d'art. Il ne veut pas les oublier, autrement il risque de perdre la partie la plus importante de sa vie, même si celle-ci se concentre sur les premiers quarante ans, tandis que les quarante suivants sont destinés à vivre, à savoir accomplir son âge attribué par Dieu sur la Terre. Donc c'est la partie de la « bios » où la mort peut même être préférable à la vie. Comme dans le livre de Job, Mimo s'interroge davantage sur la souffrance sans raison apparente que sur la vieillesse, car vivre sans Viola équivaut à la mort.

À côté de l'ekphrasis, l'auteur se sert également d'une technique narrative¹ pour esquisser son histoire : le hareng rouge, car l'écrivain cherche l'effet de trompe l'œil. Constamment, il arrive à 'tromper' le lecteur en lui faisant croire totalement autre chose que la vérité. Les exemples sont nombreux : la description d'Hector, les « voyages » de Viola et de Mimo aux États-Unis, la première présentation de la *Pietà*, etc. Au début, on a l'impression que la statue est, en fait, une personne incarcérée, que l'on doit éloigner des gens parce qu'elle les influence d'une façon négative ou alors parce qu'elle est en danger. Tout de même, on présente Hector comme un ami de Mimo, de Viola et d'autres enfants et, en aucun cas, comme mannequin fait pour tester les ailes avec lesquelles la jeune fille voulait s'envoler.

4. Conclusion

Captivant et douloureux, surprenant et provocateur, le roman *Veiller sur elle* de Jean-Baptiste Andrea (paru en 2023) situe 'inconfortablement' son lecteur entre l'agonie et l'extase. S'intéressant à la biographie d'un personnage 'insignifiant' par la classe sociale de provenance, l'auteur construit une fiction biographique d'une œuvre d'art (fictive : *Pietà* Vitaliani), par l'intermédiaire de son créateur (toujours fictif : Michelangelo Vitaliani).

Trois sont nos conclusions à l'égard de ce roman que nous trouvons fort bien écrit :

Prima : Viola, *sine ira et studio*. Le roman se sert d'innombrables personnages pour construire sa diégèse, et chacun joue son rôle dans le devenir biographique et psychologique de Mimo. Il y en a trop pour les décrire au détail et le seul moyen de les inclure tous c'est de les ranger dans des catégories de personnages secondaires : la famille de Mimo, ses confrères artistes, la famille de Viola, les rivaux politiques, etc. Viola serait seule dans sa catégorie, car elle est une présence à part. Elle remarque

¹ Comme technique narrative, dont le but serait toujours de surprendre le lecteur, est la prolepse, utilisée souvent dans le roman et en connexion avec la technique du hareng rouge. Plusieurs fois, on anticipe des événements qui auront lieu, comme, par exemple, la scène avec le plus d'impact : la fissure de la coupole de l'église *Chiesa delle Lacrime* de Pietra d'Alba. Cela présage, à la fois, le tremblement de terre qui mettra fin à la vie de Viola, mais aussi l'impossibilité de leur amour. C'est la fissure entre le monde de Viola et celui de Mimo, deux mondes qui ne peuvent plus s'unir, car incongrus.

Mimo, elle le comprend, elle lui apprend à se servir des livres pour s'informer, pour se former, c'est la seule qui ait une vraie importance dans sa vie et c'est toujours grâce à elle et grâce à son sacrifice suprême que Mimo arrive à sculpter sa *Pietà*, alors qu'il était devenu « aveugle » (c'est-à-dire quitté par la Muse du marbre). Il a vécu les sensations les plus intenses aux côtés de Viola, de la pure joie jusqu'au profond désespoir.

Secunda : Ut sculptura (sic!), poesis! Le roman est un exercice réussi d'ekphrasis, grâce à la recherche consciente des similarités visuelles entre les deux œuvres d'art en question (*Pietà* Vitaliani et *Pietà* Buonarroti), mais différemment expliquées, à savoir il y a d'autres éléments biographiques situés derrière leur construction. Existante uniquement grâce aux mots, composée seulement par des paroles, produite juste par l'imagination de l'écrivain et puis rendue par écrit, *Pietà* Vitaliani est une création romanesque, érigée/sculptée à l'aide d'un outil abstrait (le trope) que l'intelligence de l'écrivain a su manipuler de telle manière qu'il a créé l'effet de réel.

Tertia : Jean-Baptiste Andrea auctor canonicus. Ou bien, pour mieux dire, canonisable, car méritoire esthétiquement parlant. L'entrée dans le canon littéraire d'une époque est favorisée par l'opinion de la critique, formée, d'habitude, des connaisseurs du phénomène culturel de l'arène contemporaine. Notre point de vue s'aligne aux autres du même type, émis dans les milieux littéraires français et francophones, qui soutiennent la probité esthétique de ce roman dont l'argument essentiel serait, entre autres et selon nous, la réussite de l'ekphrasis.

Bibliographie

Texte de références

Andrea, Jean-Baptiste. *Veiller sur elle*. 2023. Paris : L'Iconoclaste.

Ouvrages critiques

Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*, Paris, Galilée.

Genette, Gérard, 1991. *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil.

Louvel, Liliane. 1998. *L'Œil du texte*. Toulouse : Presses Universitaires Mirail, collection « Interlangues - Littératures ».

Articles et études

Darrieussecq, Marie. 1996. « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107/1996, p. 366-380.

Valladares, Hérica. 2023. « Comment peindre une ekphrasis ? L'offrande à Vénus de Titien et les limites de la description. », in « La Part de l'œil », no. 37/2023, p.82-109.

Sitographie

Clerc, Thomas. 2016. « Le moment sauvage de l'autobiographie : le tournant des années 1990 », in *Lisières de l'autofiction*, édité par Arnaud Genon et Isabelle Grell, Presses universitaires de Lyon, <https://doi.org/10.4000/books.pul.31533>, page consultée le 28 juillet 2024.

Erasmus de Rotterdam, Désiré. 2024. *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus / Dialogue sur la prononciation correcte du latin et du grec*. Édition, traduction et commentaire, Édité

par Christine Bénévent, Geneviève Clerico, Bernard Colombat, Colette Nativel, Traduit par Jacques Chomarat, Droz, collection « Travaux d'Humanisme et Renaissance ».

Fantino, Jacques. 2008. « Parler des âges de la vie est-il pertinent en christianisme ? », Le Portique [En ligne], 21 |, mis en ligne le 05 juin 2010, page consultée le 20 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1753> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.1753>

Monaco, Angelo Maria. 2023. « Èkphrasis manzoniana. Scrittura immersiva e qualche spunto tolto alla Museologia », in Istituto Treccani. Disponible en ligne https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Manzoni/4_Monaco.html, page consultée le 24 septembre 2024.

Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/esse%20est%20percipi>, page consultée le 20 décembre 2024.

Source de l'image de la *Pietà Vaticana* de Buonarroti : <https://www.freepik.com/free-photos-vectors/michelangelo-pieta>, page consultée le 20 décembre 2024.

Sigle

VSE - *Veiller sur elle*, Jean-Baptiste Andrea.



Source de l'image : <https://www.freepik.com/free-photos-vectors/michelangelo-pieta>

Velimir MLADENović
(Université de l'Ouest
de Timișoara, Roumanie)¹

La vie d'Alfred Nakache, une inspiration inépuisable pour les biographies

Abstract: (The life of Alfred Nakache, an inexhaustible source of inspiration for biographies) Two biographies published under the titles *Le Nageur* (Gallimard, 2023) by Pierre Assouline and *Le Nageur d'Auschwitz* (J'ai lu, 2024) by Renaud Leblond, both focusing on the life of the French swimmer Alfred Nakache (1915-1983), have caught the attention of the French public. These two books enabled the readers to recall significant events related to this remarkable athlete. Both texts are extremely fascinating and enlightening, presenting their own perspectives on the life and work of this athlete. We will analyze these two texts and will attempt to highlight the similarities and differences between these biographies. We will examine the structure, the style, the choice of subjects and events emphasized by the authors, showing the sub-genres these biographies belong to and demonstrating that the life of this swimmer is, in fact, an endless source of inspiration for this type of literary text.

Keywords: *Pierre Assouline, Renaud Leblond, Alfred Nakache, biography, Holocauste.*

Résumé : Deux biographies, publiées sous les titres *Le Nageur* (parue chez Gallimard, 2023) de Pierre Assouline et *Le Nageur d'Auschwitz* (parue chez J'ai lu, 2024) de Renaud Leblond, traitent la vie du nageur français Alfred Nakache (1915-1983) ; les deux ont attiré l'attention du public français. Les romans ont permis aux lecteurs de se rappeler des événements importants liés à cet athlète remarquable. Ces deux textes sont extrêmement fascinants et instructifs, car ils présentent leur propre vision de la vie et de l'œuvre de cet athlète. Nous allons analyser ces deux textes et essayer de mettre en évidence les similitudes et différences entre ces biographies. Nous allons étudier la structure, le style, le choix des sujets et des événements sur lesquels les auteurs des biographies insistent, en montrant à quels sous-genres appartiennent ces biographies et que la vie de ce nageur est, en réalité, une source inépuisable pour ce type de texte littéraire.

Mots-clés : *Pierre Assouline, Renaud Leblond, Alfred Nakache, biographie, Holocauste.*

¹À présent, Velimir Mladenović est affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara en tant que chercheur postdoctoral, financé par une bourse (du 1^{er} octobre 2024 au 30 septembre 2026) soutenue par l'Université de l'Ouest de Timișoara. La présente étude est issue de la recherche postdoctorale avancée, déroulée dans l'université mentionnée.

1. La biographie : « un genre dynamique »

La biographie, l'une des premières formes d'écriture historique après les récits sur les dieux et les géants, s'intéresse à la vie des figures célèbres, qui servent souvent d'exemples et de modèles. Depuis Flaubert et Zola, le roman sérieux ne s'intéresse qu'aux gens ordinaires, tandis que l'on ne trouve de grands héros que dans les romans populaires. Au contraire, « la biographie, elle n'a d'autre objet que la vie des personnes illustres. » (Major 1998, 474). Ce genre littéraire et historique attire de plus en plus l'attention des spécialistes et est devenu, en France, l'un des genres les plus publiés et vendus par les maisons d'édition. Au XX^e siècle, la biographie prend également une dimension journalistique, donnant naissance à des biographes professionnels. Toute biographie dépend autant des sources disponibles que de la vision et des choix de son auteur. Cependant, la biographie reste une création : le personnage biographié n'en est généralement pas à sa première incarnation, car il est, dans la plupart des cas, le fruit d'une synthèse née de la confrontation et du filtrage des multiples représentations antérieures, qu'elles soient issues des documents d'archives, des témoignages de ses contemporains ou, dans le cas des sujets déjà étudiés, des travaux biographiques précédents. (Lévesque 2000, 97-98).

La biographie captive écrivains et lecteurs, car elle offre un regard intime sur la vie des personnages célèbres ou historiques, souvent en révélant des détails que l'histoire officielle laisse de côté. À ce sujet, il est pertinent de rappeler les mots de Marcel Schwob dans la préface de *Vies imaginaires* : « La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. » (Schwob in Chartier 2023, 14). Ce genre, à la fois complexe et en constante évolution, mérite une définition plus précise dans le domaine littéraire. C'est pourquoi nous explorerons plusieurs approches pour mieux cerner ses contours et sa spécificité. Si nous sommes d'accord, dans certains cas, avec la thèse de Barthes selon laquelle « toute biographie est un roman qui n'ose pas dire son nom. » (Barthes 1971, 89), c'est parce que la vérité biographique, bien qu'idéale, reste souvent inaccessible. Cela explique pourquoi différents auteurs ont proposé des définitions variées de ce genre. Traditionnellement, la biographie a été perçue comme la « forme littéraire la plus naturelle » (Madelénat 1984, 9), un texte qui articule les invariances et les circonstances d'un parcours existentiel, retraçant le cours d'une vie humaine. Selon Madelénat, la biographie est un « récit, oral ou écrit en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité. » (1984, 20). Les chercheurs plus récents s'intéressent particulièrement aux questions du réel et du fictif ou inventé dans les biographies. Selon Alexandre Gefen, la biographie fonctionne comme « symptôme du commerce ambigu du réel et de la narration. » (2001, 80) ; il définit le genre biographique comme un genre expérimental, « situé à la croisée de l'enquête historique dont elle constitue une forme ancestrale, et de l'écriture littéraire dont elle figure. » (2001, 80).

2. Pierre Assouline et Renaud Leblond, une passion cultivée pour les biographies

Depuis la publication de sa première biographie, *Monsieur Dassault*, en 1983, Pierre Assouline (écrivain, biographe et membre de l'Académie Goncourt) a multiplié les portraits des personnalités célèbres : journalistes, écrivains, éditeurs. Ce qui rend ses biographies particulièrement intéressantes ce sont le style unique et les thèmes récurrents. Il apparaît clairement que les biographies d'Assouline servent souvent de point de départ à l'exploration d'idées qu'il développera par la suite dans ses romans de fiction. Ces œuvres entremêlent fréquemment l'écriture biographique et l'écriture fictionnelle, ce qui soulève quelques questions : quelle place occupent les biographies dans l'ensemble de son œuvre ? Plus spécifiquement, quel rôle jouent-elles dans la genèse de ses textes fictionnels ? L'étude des relations entre écriture biographique et fiction ouvre des perspectives captivantes : comment une biographie peut-elle engendrer de la fiction ? Quels types de fictions en découlent ? (Morency 2005, 21-22). L'écriture biographique favorise-t-elle ou entrave-t-elle l'imaginaire ? Enfin, quelles interactions existent entre ses œuvres biographiques et fictionnelles ? Ces interrogations se révèlent particulièrement pertinentes dans l'exploration des thèmes comme l'identité juive et la mémoire de l'Holocauste. Ces sujets, centraux dans plusieurs de ses biographies, se retrouvent également dans des romans tels que *La Cliente*, *Lutetia* et *L'Occupation*.

Ce qui motive Assouline à écrire des biographies c'est son désir d'apprendre, sa volonté de rechercher et, surtout, « la curiosité pour la vie des autres ».¹ Cette démarche reflète une nécessité d'apprendre et d'informer les lecteurs, que Sartre décrit comme : « le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde » (2003, 32). Assouline a publié de nombreuses biographies consacrées à des figures marquantes, en particulier ce qu'il appelle « les hommes océans » (2022, 18). Tout comme Victor Hugo dans sa biographie de Shakespeare², les textes d'Assouline sont qualifiés d'« inclassables » (2022, 18), explorant de multiples directions et « cumulant tous les genres » (2022, 18)³. En 2007, Assouline publie *Le Portrait*, un texte souvent qualifié de biographie

¹ Dans l'entretien avec Pierre Assouline nous avons remarqué des détails de ce type qui servent à notre étude. Voir en ce sens « En écriture, l'imprégnation est plus importante que l'inspiration » <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-20e-heure/la-20eme-heure-du-mardi-27-aout-2024-7224005>

² Victor Hugo a rédigé la biographie sur l'auteur anglais comme préface pour la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare, mais dans ce texte Hugo n'était pas tout objectif. Ainsi, sa biographie devient un instrument pour sa propagation des idées du romantisme. Dans ces biographies, Pierre Assouline, lui aussi, transmet des connaissances et des valeurs qui dépassent les biographies.

³ Parmi les œuvres majeures de Pierre Assouline figurent aussi *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel* (2006), qui retrace la vie de Paul Durand-Ruel, un marchand d'art et promoteur des impressionnistes au XIX^e siècle. Il a également publié *Rosebud : éclats de biographies* (2006), une collection de fragments des vies des personnalités qui l'ont marqué, telles que Picasso, Jean Moulin et Rudyard Kipling. Assouline s'est également intéressé à Jean Jardin dans *Une éminence grise : Jean Jardin, 1904-1976*, explorant la

romancée, centré sur Betty de Rothschild. L'année suivante, il s'intéresse à l'un des romanciers les plus lus au monde dans une biographie littéraire intitulée *Simenon*.¹ À travers ces œuvres riches et variées, Pierre Assouline continue d'interroger les frontières entre l'écriture biographique et la littérature de fiction, contribuant à redéfinir ce genre complexe et captivant. Toutes les biographies de cet auteur, bien qu'appartenant à des sous-genres différents, se caractérisent par un style clair et précis et, plus important encore, elles sont bien documentées.² Comme Marguerite Yourcenar (qui a écrit des biographies de personnes célèbres du passé), Assouline a « besoin de préciser les sources, de se documenter, de rechercher des témoignages vivants. » (Bogliotti 2015, 110). Les biographies que nous avons citées et toutes les apparitions publiques de Pierre Assouline montrent que cet auteur ne sait pas écrire « sans cette pensée d'être utile. » (Porte 2018, 78).

D'un autre côté, des passions similaires se retrouvent chez l'éditeur et l'écrivain Renaud Leblond, auteur de plusieurs ouvrages d'histoire et d'enquête. Parmi ses publications figurent *Main basse sur le génome* (2008), *Le Pouvoir des sectes* (2009), ainsi que *Émile Boutmy. Le père de Sciences Po* (2013), qui retrace la vie du fondateur de cette prestigieuse institution d'enseignement supérieur. En 2014, il publie également *Le Journal de Jules Rimet*.³

Si la biographie peut constituer, pour l'écrivain, « un approfondissement de ses propres interrogations » (Viart 1999, 12), elle n'est jamais « innocente ». Comme le souligne Christine Planté, la biographie engage toujours un rapport particulier entre l'auteur et l'individu biographié, impliquant un intérêt spécifique – qu'il soit d'ordre

vie secrète de ce personnage influent, également évoqué par son petit-fils Alexandre Jardin dans *Des gens très bien*. En 1997, il consacre une biographie à Moïse de Camondo dans *Le dernier des Camondo*, suivie en 2006 par Gaston Gallimard : *un demi-siècle d'édition française*, une exploration du rôle central de Gallimard dans le paysage littéraire français. Sa biographie de Georges Rémi, le créateur de Tintin, Hergé, est considérée comme l'ouvrage le plus complet sur cet auteur. Il a également retracé la vie d'autres figures influentes, comme dans *Albert Londres : vie et mort d'un grand reporter, 1894-1932* (1989) et *L'Homme de l'art : D.H. Kahnweiler, 1884-1972* (2006).

¹Dans un entretien publié sous le titre « Georges Simenon a mythifié l'homme ordinaire » au *Monde*, Assouline raconte son procédé de recherche : « C'est à Lausanne [Suisse], dans la demeure de l'écrivain, que j'ai, pour ainsi dire, tout découvert. Lorsque je me suis lancé dans ce projet, il existait déjà un grand nombre d'essais parcellaires, mais aucun ouvrage approfondi ne constituait "la" biographie de Simenon. Or, cet exercice ne peut s'effectuer qu'à partir d'archives. C'est le nerf de la guerre. J'ai rencontré l'auteur, quelques mois avant sa disparition. Il voulait m'envoyer à l'Université de Liège [Belgique], qui conserve un fonds important sur son œuvre, dont notamment ses tapuscrits et les fameuses enveloppes jaunes sur lesquelles il jetait brièvement la trame de ses intrigues et campait la bible de ses héros. Mais j'étais surtout intéressé par sa correspondance, que personne n'avait jamais consultée. » (Entretien avec Pierre Assouline URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/08/21/pierre-assouline-simenon-a-mythifie-l-homme-ordinaire_6288714_3246.html).

²À plusieurs reprises, cet auteur revient sur la nécessité de bien documenter ses textes. Voir plus à ce sujet : « Pierre Assouline - Retour à Séfarad », URL : https://www.youtube.com/watch?v=gDhDC0RAIMQ&ab_channel=librairiemollat

³Passionné de sport, Renaud Leblond a créé en 2012 le Prix de littérature sportive *Jules Rimet*, mettant ainsi en lumière l'intersection entre la littérature et le monde sportif.

affectif, politique ou idéologique – et une visée qui transcende la simple narration de cette vie (Planté 1988, 57-65).

Dans le cas d'Assouline et de Leblond, leurs récits de la vie d'Alfred Nakache¹ s'inscrivent dans cette dynamique. Parmi les thèmes centraux qu'ils explorent à travers cette personnalité emblématique figurent la passion pour le sport, la trahison, la perte et la Seconde Guerre mondiale. Ces thèmes servent de cadre pour créer une narration qui dépasse la simple évocation de Nakache. Ainsi, leurs œuvres aboutissent à la construction non seulement de l'histoire d'Alfred Nakache, mais aussi d'une histoire universelle, celle de l'ascension et de la chute, de la résilience et des drames marquants du XX^e siècle. Ces récits transcendent la biographie individuelle pour offrir une réflexion plus large sur les grandes forces qui ont façonné l'époque.

3. Alfred Nakache : « Artem » des piscines françaises

Nageur et joueur de water-polo français, surnommé « Artem » en référence au poisson, Alfred Nakache fut un champion emblématique des années 1930 et 1940. Né en 1915 à Constantine et décédé en 1983 à Cerbère, en France, il est également connu sous le nom de « nageur d'Auschwitz » en raison des tragiques épreuves qu'il a traversées pendant la Seconde Guerre mondiale. Célébrité incontestée dans la France des années 1930, son nom était omniprésent dans les journaux de l'époque. En 1938, il fit la couverture du magazine *Match*. À seulement dix-neuf ans, il participa à ses premiers championnats de France. Deux ans plus tard, en 1936, il vécut un moment marquant de sa carrière en prenant part aux Jeux Olympiques de Berlin. Ces Jeux, organisés sous le régime nazi, se déroulèrent dans un contexte lourd, Hitler étant déjà au pouvoir et Nakache était Juif. Fier de sa performance, il se réjouit plus tard d'avoir battu l'équipe allemande sous les yeux mêmes du Führer. Cependant, sa vie bascula pendant la guerre. En 1943, dénoncé par Jacques Cartonnet, un nageur contemporain, il fut arrêté par la Gestapo. Avec sa famille, il fut déporté à Auschwitz. Là-bas, Nakache endura humiliations et souffrances, comme tant d'autres sportifs juifs de l'époque. Sa femme et sa fille périrent dans le camp, tandis que lui parvint à survivre et fut transféré à Buchenwald, dont il s'échappa avant la fin de la guerre. Dès 1946, moins d'un an après sa libération, il établit un record du monde au relais 3 x 100 mètres. En 1948, il représenta à nouveau la France lors des Jeux Olympiques d'été de Londres, les premiers depuis la guerre. Nakache continua à nager tout au long de sa vie. En 1983, alors qu'il s'entraînait à Cerbère, il succomba à une crise cardiaque. Sa vie, marquée par des

¹Assouline, Pierre, *Le Nageur*, Paris, Gallimard, 2023. Désormais désigné à l'aide du sigle N, suivi du numéro de la page. Leblond, Renaud, *Le Nageur d'Auschwitz*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2022. Désormais désigné à l'aide du sigle NA, suivi du numéro de la page.

sommets sportifs et des tragédies indicibles, demeure un témoignage inspirant de courage et de persévérance.¹

D'autres artistes, notamment des écrivains, ont également puisé leur inspiration dans la vie d'Alfred Nakache. Parmi les nombreux ouvrages où son histoire est racontée, citons quelques titres emblématiques : *Le courageux combat d'Alfred Nakache, nageur rescapé d'Auschwitz* de Samir Senoussi (2024), ainsi que la publication de Denis Baud, *Le courageux combat d'Alfred Nakache, nageur rescapé d'Auschwitz* (2009). Deux biographies remarquables de Nakache ont également vu le jour : *Le Nageur* de Pierre Assouline, publié chez Gallimard en 2023, et *Le Nageur d'Auschwitz* de Renaud Leblond, parue aux Éditions de l'Archipel en 2022. Ces ouvrages illustrent l'impact profond de la vie de Nakache, offrant chacun un éclairage unique sur son parcours exceptionnel. Ces deux dernières biographies constituent le corpus littéraire de notre étude.

4. Quand la vie est un roman. Une vie exemplaire, deux biographies

Nous avons déjà établi que les biographies, en tant que genre, sont principalement consacrées à des personnalités célèbres, bien connues ou issues d'un passé proche ou lointain, dont la vie présente des aspects intéressants, inhabituels ou exceptionnels, et peut servir de source d'inspiration et d'exemple pour les générations futures. Les deux ouvrages consacrés au nageur français Alfred Nakache, choisis pour analyse, sont particulièrement fascinants, car ils ont été rédigés et publiés presque simultanément. Il est cependant impossible d'affirmer avec certitude qu'une biographie a servi de modèle ou de source d'inspiration pour l'autre. Dans notre étude, nous nous efforcerons de mettre en lumière les similitudes entre ces deux récits. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le sous-genre littéraire auquel ces textes appartiennent, afin de déterminer leur place au sein du genre biographique. Ensuite, nous explorerons le style des auteurs ainsi que la sélection des moments clés de la vie d'Alfred Nakache qui ont captivé leur attention. Nous analyserons enfin les moyens stylistiques et littéraires employés pour représenter des épisodes marquants de la vie de ce nageur français, hissé au rang de personnage central de l'œuvre littéraire.

À première vue, la similitude entre ces deux publications est déjà évidente dans le titre. Pierre Assouline a choisi de nommer sa biographie *Le Nageur* et, comme il le souligne à plusieurs reprises, la photo du nageur sortant de l'eau, qui orne la couverture, doit capter l'attention du public, car, selon l'auteur, « un nageur, c'est son corps » (N, 23). Le titre du second ouvrage, également dominé par des teintes bleues, est *Le Nageur d'Auschwitz*. Sa couverture, illustrée par des barbelés et le camp d'Auschwitz en arrière-plan, reflète une dimension plus sombre de l'histoire. Les deux textes sont racontés à la troisième personne, une approche traditionnelle dans les biographies, bien

¹ Voir plus de détails sur la vie de Nakache dans l'ouvrage de Derai, 2023, p. 1-17 et dans le document « Alfred Nakache, le Nageur d'Auschwitz », URL : https://www.youtube.com/watch?v=CxwWa8XgbPo&ab_channel=CAREILUNE

que certaines soient parfois rédigées à la première personne. De façon formelle, les deux ouvrages sont divisés en plusieurs chapitres, chacun portant un titre distinct. Malgré quelques différences subtiles, les deux textes suivent un déroulement chronologique de la vie d'Alfred Nakache, mettant en lumière les grandes étapes de son existence.

En raison de ce qui a été précédemment mentionné, une question méthodologique légitime se pose dans l'étude de ces œuvres littéraires : étant donné que ces deux biographies traitent des sujets similaires, comment peut-on les analyser ? En lisant attentivement ces textes, à la fois riches et instructifs, qui retracent la vie du nageur Alfred Nakache de sa naissance à sa mort, nous avons estimé qu'il serait pertinent d'examiner le style et les thèmes que Pierre Assouline et Renaud Leblond abordent dans leurs récits. Étant donné que ces deux ouvrages appartiennent au genre biographique, tel que les auteurs eux-mêmes le désignent, nous chercherons à déterminer à quel sous-genre ces biographies appartiennent : biographie historique ou biographie romanesque.

Gustave Flaubert, dans ses réflexions sur la narration, évoque quatre méthodes pour raconter la vie d'autrui : la narration, la description, le dialogue et l'analyse (Morency 2005, 92). Ce cadre nous servira d'approche pour examiner ces textes, en observant leurs différences et similitudes sur le plan stylistique et thématique. Les deux textes commencent effectivement comme une biographie romanesque, mettant en lumière les faits les plus marquants de la vie d'Alfred Nakache. Assouline et Leblond évoquent, dès les premières lignes, son surnom : « le poisson », sa phobie de l'eau et son combat pour la surmonter à l'âge de treize ans. Les auteurs abordent ce sujet différemment : Leblond insiste davantage sur cette phobie et elle a toutes les caractéristiques d'une scène de roman. Afin de présenter de manière plus dramatique aux lecteurs le rapport du nageur à l'eau, cet auteur introduit un dialogue entre Nakache et un soldat français. Le soldat lui explique qu'en France il y a de bons clubs de fonderie, ils nagent ensemble : « ses encouragements lui insufflent une confiance qu'il croyait inaccessible », tandis qu'Assouline, tout en la mentionnant, reste plus sobre :

« Le pire, c'est qu'il a raison. Alfred a treize ans et la mer l'effraie, tout comme les bassins, même les moins profonds. Il ne sait pas d'où vient cette phobie. Ce ne sont pas certainement pas ses cousins et ses frères qui l'auraient été à vaincre sa phobie de l'eau. Encore moins à aimer la natation, jusqu'à faire corps avec elle. Le petit miracle s'est produit ce jour de mai à la faveur d'un entraînement des militaires français. (...) Il nage à côté d'un champion, qui l'entraîne tranquillement dans son sillon, il n'a plus peur, il se sent bien. Très bien même. » (NA, 7).

L'abondance des détails dans le texte ci-dessus, appartenant à Leblond, qui semble difficile à vérifier dans les sources réelles, nous amène à penser que ces éléments relèvent davantage de la fiction de l'auteur. En revanche, le texte d'Assouline intègre souvent l'analyse, à savoir une réflexion plus personnelle de l'auteur sur la vie

du nageur. Dans ces passages, Assouline intervient directement avec ses commentaires et ses visions du monde, liant parfois ses pensées philosophiques ou morales à la personnalité de Nakache. Par exemple, il associe le surnom de Nakache au peuple juif, en expliquant que le nageur, comme le poisson, est capable d'avancer à contre-courant, quel que soit l'obstacle. La biographie d'Assouline débute également par une description de la ville de Constantine, de son histoire, de la présence juive et des coutumes locales, établissant ainsi un cadre culturel et géographique autour de la vie de Nakache. L'auteur met l'accent sur la ville qui forge l'identité de l'homme : « Un homme, c'est sa ville. » (N, 12), une réflexion qui revient souvent dans ses romans et essais et qui trouve écho dans cette biographie, ce qui nous amène à conclure que « la biographie nous renseigne plus sur le biographe que sur le biographié. » (Hytier 1967, 95). Selon Assouline, la ville de Constantine grave à jamais sa topographie dans l'imaginaire du nageur, contribuant à sa formation et à sa destinée.

Un autre point qui distingue les deux textes est l'insistance d'Assouline sur l'origine du nom de famille Nakache. L'auteur y consacre plusieurs lignes, y voyant une clé pour comprendre l'essentiel de son personnage. Il retrace l'étymologie de ce patronyme, qu'il relie au mot ancien signifiant « graveur » ou « sculpteur »¹ et compare ce processus de recherche des racines à ses propres recherches sur son nom et ses origines juives, comme il le fait dans son essai *Retour à Sefarad* et dans *Vies de Job*² ; ce procédé est caractérisé par le fait que l'auteur « c'est en racontant l'autre qu'on peut en arriver à se raconter soi-même » (Morency 2005, 23). Contrairement à Leblond, qui ne s'attarde pas sur cette question, Assouline approfondit ce détail pour le lier à l'histoire personnelle de Nakache et à ses racines familiales. Ce procédé témoigne de l'intérêt constant de l'auteur pour la quête des origines, un thème récurrent dans ses œuvres.

Les deux biographies, tout en abordant des événements similaires de la vie d'Alfred Nakache, diffèrent non seulement par leur style, mais aussi par leur approche de la narration et de l'analyse. Le texte de Leblond, plus axé sur la vie de Nakache, met en avant les faits de manière plus directe, à travers les dialogues inventés. Bien que les dialogues manquent « de documents pour les justifier » (Morency 2005, 92), Leblond a choisi ce style pour donner « corps du récit » (NA, 263), tandis que les autres témoignages, lettres et tracts sont authentiques, ce que l'auteur confirme par de nombreuses citations et notes de bas de page dans le texte. À sa manière, Assouline, par ses réflexions personnelles et ses analyses, intègre la biographie dans un cadre plus large de la quête identitaire et historique.

¹« Nakache avec un k comme à Constantine, car "Naccache" est tunisien et "Nacache" chrétien libanais. Un patronyme dérivé de l'arabe *naqqāsh* qui signifie "sculpteur" ou "graveur". » (N, 13).

²« Assouline signifie "le rocher" dans la langue des Berbères. Je suis Pierre le Rocher doublement rocailleux. Mes parents ignorent certainement qu'ils m'accordent une identité pléonastique le jour de mon baptême. » (Assouline 2011, 336).

5. Alfred Nakache avant la Seconde Guerre mondiale

La biographie rédigée par Pierre Assouline intègre plusieurs commentaires personnels de l'auteur sur le sport et, en particulier, sur la natation. Cela n'a rien de surprenant, étant donné qu'Assouline lui-même est un passionné de natation. Il écrit ainsi : « L'éducation d'un homme n'est pas complète s'il ne sait pas nager. » (N, 18). Ces réflexions sur ce sport exceptionnel sont émaillées des phrases qui font son éloge : « Le bon nageur, c'est celui qui oublie l'eau. Celui qui nage se sent détaché de l'ordinaire de la vie. » (N, 53). Ces citations révèlent l'importance qu'il accorde à ce sport dans la construction de l'individu, qu'il considère comme essentiel à l'éducation et à la liberté de l'esprit. La présentation de la vie d'Alfred Nakache avant la Seconde Guerre mondiale dans les deux biographies que nous analysons est remarquablement similaire. Les auteurs évoquent des éléments clés de son parcours, notamment son départ de sa ville natale et la piscine de Constantine, que Pierre Assouline décrit comme « qui n'a pas le goût de chlore » (N, 22). Les deux biographies soulignent également son voyage via Marseille, Assouline précisant qu'il s'agissait de son premier voyage, tandis que Leblond va plus loin en mentionnant le nom du bateau à vapeur sur lequel Nakache a voyagé vers la France. Un point commun dans les deux récits est que Nakache ressentait un profond manque de sa ville natale. Dans la biographie *Le Nageur*, Assouline met en avant que Nakache bénéficie des meilleurs professeurs à Paris, tandis que Leblond souligne que, parallèlement à ses entraînements, il suit une formation pour obtenir son diplôme de moniteur de gymnastique. Dès 1934, Nakache est déjà candidat au championnat de France. C'est à cette époque qu'il rencontre son plus grand rival, le nageur Jacques Cartonnet. Assouline consacre une attention particulière à décrire les contrastes entre Nakache et Cartonnet. Il peint Cartonnet comme immature, avide de célébrité, le qualifiant de « blond, blanc, fin, les traits réguliers, élégant, hautain » (N, 27). En revanche, Nakache est dépeint comme une personne plus mûre, déterminée, avide de connaissances, avec une apparence physique très différente : « mat, ramassé, râblé, musculeux, sérieux dans le travail » (N, 27). Cette opposition est une manière pour Assouline de souligner non seulement leurs différences physiques et psychologiques, mais aussi leurs approches du sport et de la vie.

La période entre les deux guerres mondiales et, plus particulièrement, les années 1930, fut marquée par une montée des tensions antisémites en Europe ; par conséquent, la communauté juive en Europe subit des événements tragiques. C'est dans ce contexte que le nageur Alfred Nakache reçoit des nouvelles dévastatrices de sa ville natale. Dans la biographie d'Assouline, cette période est détaillée avec minutie, en particulier l'année 1934 à Constantine. Assouline s'attache à décrire les événements avec une précision historique, donnant aux lecteurs une vision complète de la situation politique et du pogrom qui frappe les Juifs de la ville. Son récit est informatif, approfondi et très documenté, offrant une analyse de l'époque et des circonstances qui ont conduit à ce tragique événement. En revanche, Leblond adopte un ton plus dramatique pour décrire

le même épisode. Dans sa version, il choisit de privilégier l'impact émotionnel, en usant des phrases et des paragraphes plus courts et percutants. Par exemple, il écrit : « Le 5 août, pour tous les Juifs constantinois, marque une rupture. Une partie de leur monde s'effondre, avec ce premier pogrom commis sur sol algérien. » (NA, 82). Cette approche met l'accent sur la rupture brutale, le sentiment de perte et de désespoir ressenti par la communauté juive, sans entrer dans les détails historiques, privilégiant ainsi l'intensité émotionnelle du moment. Par contre, Assouline se concentre sur une approche plus analytique et historique de l'événement, car pour lui l'Histoire (toujours écrite avec un H majuscule) se répète. Leblond, en revanche, choisit de capturer l'instant dans toute sa brutalité et son émotion, soulignant la douleur et la dislocation vécues par les Juifs de Constantine.

Le nageur Alfred Nakache, comme de nombreux Juifs de son époque, ne put échapper aux persécutions et à l'antisémitisme croissant. Dans sa biographie, Assouline souligne la longue histoire des conflits entre les nations, en particulier la France et l'Allemagne, affirmant que « ce sont bien les Français et les Allemands qui n'en ont jamais fini de vider leur querelle » (N, 41). Pierre Assouline dévoile la cruauté de la politique allemande sous le régime nazi, qui mena à la mort des millions de personnes et, en particulier, l'impact de l'antisémitisme sur les athlètes juifs. Il évoque ainsi le moment où l'Allemagne obtient le droit d'organiser les Jeux Olympiques de 1936, à une époque où elle était encore sous le régime de Weimar, avant la prise du pouvoir par Hitler. Après l'arrivée des nazis au pouvoir, le sport et le culte du corps devinrent des instruments essentiels de leur propagande, exaltant la pureté de la race et du corps. Assouline décrit l'ampleur de l'antisémitisme nazi, notamment à travers l'exclusion des athlètes juifs du sport allemand. Certains athlètes, dont beaucoup d'Américains et quelques Français, décidèrent de boycotter les Jeux Olympiques de 1936 en raison de la politique raciale nazie. En France, ceux qui choisissaient d'y participer étaient qualifiés de « gladiateurs prisonniers » (N, 43).

Cependant, Alfred Nakache, fidèle à sa vision du sport comme une valeur morale absolue, ne se joint pas au boycott.¹ Assouline dépeint Nakache comme un combattant déterminé, parti en Allemagne avec un seul objectif : gagner à tout prix. Il le présente presque comme un demi-dieu, un athlète des temps anciens, qui revient en France après un grand succès, plein de fierté : « Pour les Allemands, il est de ceux qui les ont humiliés. Si lui était tenté de l'oublier, eux ne l'oublieront pas. » (N, 51). Ce passage illustre l'importance symbolique de la victoire de Nakache, qui ne se limite pas à un simple exploit sportif, mais devient une forme de revanche sur ses oppresseurs. Selon Assouline, Nakache place le sport au-dessus de la politique, estimant que « la politique

¹En consultant la presse française de l'époque, Pierre Assouline se rend compte que pour Alfred Nakache participer aux Jeux Olympiques de Berlin était un acte moral. Le nageur voulait aller à Berlin, non seulement pour gagner, mais pour que les athlètes allemands ne soient pas sur le podium, pour que le public ne les voie pas debout sous leur drapeau pendant qu'Hitler les saluait. (Pierre Assouline - Le nageur URL : https://www.youtube.com/watch?v=f2f2BLaMU_w&t=1957s&ab_channel=librairiemollat).

vient après » (N, 45). Mais cela soulève une question complexe : ne s'agissait-il pas également de politique et non seulement de conscience morale et sportive ? Cette position de Nakache illustre à la fois son amour du sport et la manière dont il s'est retrouvé pris dans les tensions politiques et sociales de son époque, un dilemme qui est au cœur de la biographie d'Assouline. En revanche, Leblond ne fait pas de commentaires sur la victoire de Nakache dans le contexte de la guerre, préférant mettre en avant la grandeur purement sportive de cet exploit. Il écrit : « Record de France, pulvérisé. Alfred Nakache savoure ce court moment d'éternité. Ce n'est pas une revanche. Juste une mise au point. » (NA, 109). Pour Leblond, l'accent est mis sur la performance athlétique en elle-même, un moment d'accomplissement personnel, détaché des enjeux politiques ou historiques, soulignant ainsi la dimension de dépassement de soi et de la pureté du sport.

6. « Sous le ciel d'Auschwitz » et après

La biographie d'Assouline introduit le thème de la Seconde Guerre mondiale en explorant la position des athlètes et, en particulier, des nageurs, au début du conflit. Dans un contexte aussi difficile, il souligne le sentiment de découragement et de dévastation : « Qui a encore envie de nager dans une Europe en morceaux ? » (N, 65). La guerre met un terme brutal à la carrière d'Alfred Nakache, interrompant non seulement sa pratique sportive, mais aussi son activité d'entraîneur et d'enseignant. Le régime de Vichy abroge le décret Crémieux, privant ainsi Nakache de sa nationalité française : « À peine nommé professeur, il ne l'est déjà plus. Français depuis sa naissance, il ne l'est plus non plus, le décret Crémieux ayant été abrogé par le régime de Vichy, ce qui a réjoui une grande partie des Européens d'Algérie, et pas seulement ceux situés à l'extrême droite, qui voient l'une de leurs anciennes revendications enfin satisfaites. » (N, 65). Leblond reprend cet événement majeur avec une approche similaire, mais plus poignante : « Une décision, publiée le 7 octobre 1940, confirme son pressentiment : l'abolition du décret Crémieux qui accordait la nationalité française aux Israélites d'Algérie. D'un trait de plume, il n'est plus rien. Ni Français, ni Algérien, ni Juif. Et partout, indésirable. » (NA, 139). L'écrivain met l'accent sur le caractère brutal et déshumanisant de cette décision, soulignant l'humiliation infligée à Nakache, dont l'identité, autrefois reconnue et respectée, est désormais effacée par un simple décret administratif. Dans la biographie de Leblond, un détail est mentionné : Nakache a « intégré l'armée de l'air » (NA, 137), faisant preuve de courage et de solidarité en partageant le sort de ses camarades. Cependant, il est rapidement démobilisé. En décembre 1943, Nakache est arrêté dans le gymnase où il travaillait. « Au même moment, d'autres agents de la police allemande se présentent à son domicile. » (N, 103). Après son interrogatoire, le nageur réalise que l'ordre d'arrestation venait des plus hautes instances et commence à suspecter que son plus grand rival sportif, Jacques Cartonnet, pourrait être responsable de sa dénonciation. Ce tournant dramatique de sa vie met en lumière non seulement les souffrances endurées par Nakache, mais aussi la

trahison possible de ceux avec lesquels il avait partagé sa passion pour le sport : « Au fil des questions Alfred se demande si, outre Jacques Cartonnet dont la jalousie n'a pas faibli et qui est bien capable de commettre un acte de délation, un autre champion Roland Pallard, l'un des rares à ne s'être pas solidarisé avec lui lors de l'affaire du boycott, n'est pas derrière son arrestation. » (N, 103). Le nageur est accusé de diffuser la propagande de De Gaulle à Toulouse. Son arrestation par les Allemands offre à Assouline une nouvelle occasion de relier le combat sportif à celui de la guerre, en soulignant que, tout comme les conflits armés, « ils ne pardonnent pas ceux qui continuent à battre les records de leurs nageurs. » (N, 104). Nakache passe une vingtaine d'heures en garde à vue avant d'être incarcéré à la prison Saint-Michel. C'est là qu'il apprend qu'il est destiné à être déporté au camp de Drancy : « Jamais un voyage en train de Toulouse vers la capitale ne lui avait paru aussi long et inconfortable. » (N, 105). Au camp, il découvre un mot nouveau, *pitchipoi*, qui circule parmi les prisonniers. Provenant du yiddish, la langue des Juifs d'Europe de l'Est et centrale, ce mot signifie « un trou perdu » et devient « synonyme de lieu innommable quelque part vers l'Est », ou ce que l'écrivain décrit comme « anus mundi, le trou du cul du monde » (N, 106). Selon la biographie de Leblond, ce terme désigne uniquement Auschwitz :

« Chaque soir, dans la chambre sans fenêtre qu'ils partagent avec de nombreux détenus, Alfred, Paul et Annie se serrent sur le sol dur et humide pour trouver un peu de chaleur. La soupe qu'on leur sert est infâme, liquide, jaunâtre dans lequel flottent quelques épluchures. Entre les courants d'air, l'odeur, les moisissures et cette lumière électrique qui éclaire la cour toute la nuit, le sommeil tarde à venir. Beaucoup écrivent pour conjurer l'angoisse de ce temps suspendu et sans horizon. » (NA, 35).

Les deux passages d'en bas montrent que les deux auteurs décrivent le transport de la famille Nakache à Auschwitz de manière très similaire :

« Le 20 janvier, les Nakache sont poussés dans le convoi numéro 66 à destination de nulle part. Il emmène plus d'un millier de Juifs de toutes conditions et de tous âges auxquels on veut faire payer le seul crime d'être nés. Plus de la moitié sont de nationalité française. Il est 6 heures du matin. (...) L'odeur est insoutenable. Ils manquent de tout. De nourriture, d'eau, de sommeil, d'air. Et de silence car les enfants ne cessent de pleurer ou de crier, les vieillards de se plaindre. » (N, 108).

« 20 janvier 1944. Le trajet est effroyable. Irréspirable. Entassés dans un wagon à bestiaux, ils sont plongés dans le noir le plus complet. C'est à peine si l'on distingue une rai de lumière entre les planches de la porte coulissante. Très vite, la soif les torture. Les gorges s'assèchent, les lèvres donnent l'impression de s'épaissir, les langues de se durcir. Dès le lendemain, l'odeur d'urine et d'excréments est partout, honteuse, animale. Ils sont plus d'un millier. (...) Trois jours, deux nuits. Autour d'eux, les enfants pleurent, les parents prient, les vieux et les malades gémissent... » (NA, 41).

Un certain nombre d'athlètes français sont morts pendant la Seconde Guerre mondiale ou ont été emprisonnés dans des camps de concentration ; l'un des plus célèbres fut Alfred Nakache, arrivé à Auschwitz le 23 janvier 1944. Dès leur arrivée, sa femme, Paule, et leur fille, Annie, sont gazées. Dans le septième chapitre de la biographie de Pierre Assouline, intitulé « Auschwitz », l'auteur raconte le séjour de Nakache dans le camp de concentration. Assouline dresse un tableau saisissant de l'horreur d'Auschwitz, le comparant à d'autres lieux de détention auxquels le nageur avait été confronté : « Le camp ne ressemble à rien de ce qu'il connaît. Même la prison Saint-Michel et Drancy n'ont rien à voir avec cet endroit. Auschwitz n'est pas un camp, mais un complexe industriel et concentrationnaire. » (N, 111).

Le thème de l'oubli et de la mémoire historique, omniprésent dans les œuvres de Pierre Assouline¹, trouve une résonance particulière dans cette biographie. L'auteur s'efforce de mettre en lumière toutes les horreurs du camp d'Auschwitz, en soulignant sa taille et son importance tragique. De son côté, Renaud Leblond intitule son chapitre sur ce camp « Auschwitz, le premier jour », marquant ainsi l'importance de ce moment dans la vie de Nakache. Les deux auteurs précisent qu'Alfred est arrivé en hiver, sous de fortes chutes de neige. Le premier jour au camp, décrit au détail dans *Le Nageur d'Auschwitz*, est présenté comme le plus difficile de la vie du nageur, où il est contraint de se dévêtir, de prendre un pyjama usé et de se faire tatouer le numéro 172763 sur le bras. Pour Assouline, le simple fait d'obtenir ce numéro incarne une humiliation profonde, l'effacement de l'identité individuelle et la déshumanisation : « De cet instant, Alfred Nakache n'est plus lui-même, mais juste le matricule 172763. Six chiffres sur la face externe de l'avant-bras gauche en forme de pointillés pour tout état civil. » (N, 114). Dans la biographie de Leblond, les sentiments de Nakache sont exprimés de manière plus directe. En parcourant les casernes à son arrivée, il aperçoit sa fille qu'il perdra le lendemain. Submergé par l'horreur, il se demande : « Qu'est-ce que je fais ici dans cet enfer ? » (NA, 51). Assouline, de son côté, attire aussi l'attention sur la mort immédiate de la femme et de la fille de Nakache dans ce camp :

« Cette fois Alfred doit faire face : elles ne reviendront plus. D'autant que, par les récits des revenants publiés dans les journaux, il peut se faire une idée assez précise du sort de Paule, vingt-huit ans, et d'Annie, deux ans. La mort. Y penser toujours, en parler jamais. Dès le premier jour, lors de leur séparation sur la rampe d'Auschwitz, quand Paule a été dirigée vers la file de gauche pour ne pas avoir voulu lâcher la main de sa fille, elles ont été envoyées à la chambre à gaz, puis leurs cadavres ont été brûlés dans les fours crématoires. Elles n'ont pas été torturées, leurs papiers d'identités ont été aussitôt brûlés. Non seulement elles n'existaient déjà plus, mais tout fût fait pour qu'elles n'aient jamais existées. » (N, 157).

¹Pour une approche approfondie, voir les ouvrages de Pierre Assouline : *Retour à Séfarad*, *Vies de Job* ou *Le Portrait*.

La biographie d'Assouline mentionne que les habitants d'Auschwitz aimaient le sport et que la douleur physique qu'ils ressentaient en pratiquant un sport les aidait à surmonter l'humiliation ; dans le vocabulaire nazi, le mot « sport » signifiait chasser les Juifs.

Cet auteur donne une image plus large de la libération des camps de la mort, en mentionnant les événements liés au débarquement en Normandie et à la libération alliée d'Auschwitz. Les détenus du camp, dont Nakache, furent transférés au camp de Buchenwald et de là, en France. Le thème central de Pierre Assouline est la vie après le camp, qu'il décrit comme une sorte de roman. À un moment donné, la presse française avait même annoncé la mort d'Alfred Nakache et il fallut attendre plusieurs mois après la libération pour que la nouvelle de sa survie se répande. Seul Boudey, journaliste au *L'Espoir*, était convaincu que Nakache était vivant. Après un traumatisme aussi profond et une guerre aussi dévastatrice, il est essentiel de continuer à vivre et à se battre, de « renaître de ses cendres », comme le nageur français. Cette résilience et cette volonté de survivre ont fait de Nakache un homme « plus solitaire, mais aussi plus ferme et fidèle à ses principes » (N, 166). Les Toulousains ont célébré son retour, tandis que le nageur était décrit comme un homme muet et traumatisé :

« Comme tous ceux qui ont subi un traumatisme, Alfred peut témoigner du comment, mais il attend des autres qu'ils lui expliquent le pourquoi. Sinon à quoi bon. Et comme personne n'est capable ici de lui fournir une explication rationnelle à l'assassinat de sa femme et de sa fille, il se mure. Quand un enfant meurt, c'est toute la famille qui meurt. » (N, 160).

Pierre Assouline et Renaud Leblond s'accordent à dire que la presse lui a donné le surnom de « nageur d'Auschwitz » : il n'est plus seulement un nageur, il a désormais acquis d'autres identités et épithètes, il est soudain devenu quelqu'un qui a été ressuscité, un ancien déporté, un revenant, un rescapé, « comme si c'était sa dernière performance à jamais. » (N, 160).

Le nageur trouve un emploi et retourne dans sa ville natale pour retrouver sa famille. Ici, d'une certaine manière, la biographie du célèbre nageur se boucle. Il n'a parlé de son expérience à personne, sauf à sa belle-mère, Rose. Il se sentait coupable de la mort de sa femme et de sa fille. Nakache meurt fièrement, comme il est né. Pour Assouline, sa dernière nage fut un « chant de cygne ». Il est décédé dans son milieu naturel, après une baignade : « Non seulement elle ressemble à sa vie, mais elle lui évite la dégradation et les souffrances. » (N, 188). Cette description symbolique de la mort et toute la biographie de Pierre Assouline montrent que le nageur n'a pas vécu en vain : « L'eau l'a donné, l'eau l'a repris. » ; « On dit qu'au lendemain de sa disparition un dauphin a tourné pendant un mois dans le port de Sète. » (N, 189). Les descriptions des dernières années de la vie de ce nageur font partie intégrante du texte de Pierre Assouline, tandis que chez Leblond, seules quelques phrases sont présentes dans l'épilogue. Leblond y précise que ce nageur a également participé aux Jeux Olympiques

de Londres après la guerre. Cet auteur apprécie que son texte doit contribuer à « sa manière, au devoir de mémoire et à la vigilance, plus que jamais nécessaire » (NA, 264) contre l'antisémitisme et toutes les formes de racisme.

7. Conclusion

Ces deux textes analysés représentent des biographies achevées, car elles traitaient de la vie d'un homme du passé qui n'est plus parmi nous ; nous qualifions les deux comme des biographies romanesques. Cependant, en analysant ces deux textes, nous avons remarqué qu'il y a de nombreuses similitudes et différences entre eux. Les deux auteurs se sont intéressés aux épisodes clés de la vie de ce nageur, tels que : son origine juive, sa phobie des piscines et de l'eau, son arrivée en France, sa participation aux grandes compétitions, son séjour au camp, son retour après la guerre et sa mort paisible. La plus grande différence entre ces biographies est le style utilisé. Le texte d'Assouline est plus didactique, plein d'informations. Le nageur y est présenté comme un grand athlète, mais aussi comme un membre du groupe juif qui partage le sort de son peuple. De la biographie de Leblond émerge un personnage littéraire auquel l'auteur a donné plus de caractéristiques, le présentant davantage comme un homme ordinaire, un homme de chair et de sang, en raison de l'utilisation des dialogues vivants inventés. Les deux biographies (indépendamment de tous les écarts par rapport à la réalité) donnent une image complète de ce nageur. Elles vont plus loin, peignant une époque avec ses bouleversements historiques. Bien qu'il s'agisse d'histoires concernant un seul homme, ce sont aussi des fresques du XX^e siècle.

Bibliographie

Textes de références

- Assouline, Pierre. 2023. *Le Nageur*. Paris : Gallimard.
Assouline, Pierre. 2022. *Le Paquebot*. Paris : Gallimard.
Assouline, Pierre. 2011. *Vies de Job*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
Leblond, Renaud. 2022. *Le Nageur d'Auschwitz*. Paris : Éditions de l'Archipel.

Ouvrages critiques

- Ernaux, Annie ; Porte, Michelle. 2018. *Le vrai lieu*. Paris : Gallimard.
Madelénat, Daniel. 1984. *La biographie*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».
Sartre, Jean-Paul. 1948, [2003]. *Qu'est-ce la littérature ?* Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

Articles et études

- Barthes, Roland. 1971. « Réponses », in *Tel quel*, n° 47 (automne), p. 89-107.
Bogliotti, Amélia. 2015. « La biographie littéraire : une motivation pour lire et écrire en langue étrangère. », in *Ideas* I (1), p. 101-116.
Durand, Therry. 1997. « L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie », in *Études françaises*, 33 (3), p. 121-139.

- Gefen, Alexandre. 2001. « Le chat jaune de l'abbé Séguin ou les ambiguïtés du genre biographique », in Alexandre Gefen ; René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*. Québec/Bordeaux : Éditions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 77-109.
- Hytier, Jean. 1967. « Le roman de l'individu et la biographie », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°19, p. 87-100.
- Lévesque, Andrée. 2000. « Réflexion sur la biographie historique en l'an 2000 », in *Revue d'histoire de l'Amérique française*, no. 54(1), p. 95-102.
- Major, Robert. 1998. « La passion biographique », in *Voix et Images*, no. 13(3), p. 474-478.
- Morency, Jean. 2015. « Le golem de la biographie : écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu », in *Voix et Images*, no. 30(2), p. 21-33.
- Planté, Christine. 1988. « Écrire des vies de femme », in *Les Cahiers du GRIF. Le genre de l'histoire*, nos. 37-38, p. 57-75.
- Viart, Dominique. 1999. « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines. États du roman contemporain*, no. 2, p.115-139.

Sitographie

- « Alfred Nakache, Le Nageur d'Auschwitz ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=CxwWa8XgbPo&ab_channel=CAREILUNE, page consultée le 27 octobre 2024.
- Chartier, Roger. 2023. « Dire vrai. Histoire, littérature, mémoire », in *Les Carnets du LARHRA* [Online], 1 | 2023, Online du 18 décembre 2023. URL: <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=588>, page consultée le 21 octobre 2024.
- Entretien avec Pierre Assouline : « En écriture, l'imprégnation est plus importante que l'inspiration ». <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-20e-heure/la-20eme-heure-du-mardi-27-aout-2024-7224005>, page consultée le 21 octobre 2024.
- Entretien avec Pierre Assouline : « Georges Simenon a mythifié l'homme ordinaire ». URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/08/21/pierre-assouline-simenon-a-mythifie-l-homme-ordinaire_6288714_3246.html), page consultée le 27 octobre 2024.
- Derai, Jean-Paul. « Alfred Nakache, le nageur d'Auschwitz (1915-1983) » URL : [https://www.museedusport.fr/sites/default/files/Alfred%20Nakache,%20le%20nageur%20d%E2%80%99Auschwitz%20\(1915-1983\)_Jean-Paul%20Derai.pdf](https://www.museedusport.fr/sites/default/files/Alfred%20Nakache,%20le%20nageur%20d%E2%80%99Auschwitz%20(1915-1983)_Jean-Paul%20Derai.pdf), page consultée le 29 octobre 2024.
- « Pierre Assouline - Retour à Séfarad ». URL: https://www.youtube.com/watch?v=gDhDC0RAIMQ&ab_channel=librairiemollat, page consultée le 29 octobre 2024.
- « Pierre Assouline - Le Nageur ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=f2f2BLaMU_w&t=1957s&ab_channel=librairiemollat, page consultée le 28 octobre 2024.

Sigles

- N - Assouline, Pierre, *Le Nageur*.
- NA - Leblond, Renaud, *Le Nageur d'Auschwitz*.

Luciana PENTELIUC-
COTOȘMAN
(Université « Politehnica »
Timișoara, Roumanie)

La quête du Moi dans l'œuvre de Michel Tournier : une lecture mythobiographique

Abstract: (The Quest for Self in Michel Tournier's Work : A Mythobiographical Approach) What better occasion to take an interest in a writer's (auto)biography than the celebration of the centenary of his birth ? Particularly in the context of the renewed interest that biography, with all its new forms and practices, enjoys now. This is the aim of this article, written a hundred years after Michel Tournier came into the world. A daring task, perhaps, since this modern classic of French literature, though intensely mediatized, stubbornly and manifestly refused autobiography and intimate confidences, carefully guarding his posture as a secretive man and systematically diverting public attention to his work. However, an in-depth mythocritical study of Tournier's work reveals the development of a personal mythology, and the confluence of archetypal figures and symbolic schemes in an oriented journey with a single focus, which can be defined as the spiritual journey of the ego in search of self, unity, innocence and perfection. This study also shows that it is always this "I" concealed behind various masks that is in question, towards which the texts point and around which everything revolves. The entire work thus appears as a mythobiography of this multi-faceted imaginative consciousness, celebrating the writing that founds a new, literary birth for the writer, filling the obscurities of his personality with meaning and placing him under the sign of eternity.

Keywords: *Michel Tournier, mythobiography, self, personal mythology, imaginary.*

Résumé : À cent ans depuis que Michel Tournier est venu au monde, dans le contexte du regain d'intérêt dont le biographique jouit à présent, nous sommes intéressée à la dimension autobiographique de son œuvre. Une tâche osée peut-être, puisque ce classique moderne de la littérature française s'est manifestement refusé à l'autobiographisme et aux confidences intimes, en gardant soigneusement sa posture d'homme secret et en détournant l'attention du public vers son œuvre. Pourtant, une étude approfondie de l'œuvre tournierienne par le biais de la mythocritique révèle la mise en place d'une mythologie personnelle et la confluence des figures archétypales et des schémas symboliques dans un trajet orienté qu'aimante un sens unique et que l'on peut définir comme le voyage spirituel du Moi à la recherche de soi, de l'unité, de l'innocence et de la perfection. Cette étude montre que c'est toujours ce Moi dissimulé derrière différents masques dont il est question, vers lequel les textes pointent et autour duquel tout gravite. L'œuvre entière apparaît comme une auto-mytho-biographie de cette conscience imaginative à multiples facettes, célébrant l'écriture qui fonde une nouvelle naissance, littéraire cette fois-ci, de l'écrivain, et qui vient combler de sens les obscurités de son être, en le plaçant sous le signe de l'éternité.

Mots-clés : *Michel Tournier, mythobiographie, moi, mythologie personnelle, imaginaire.*

La célébration du centenaire de la naissance d'un écrivain est sans doute la meilleure occasion de s'intéresser à son (auto)biographie. Notamment dans le contexte du regain d'intérêt dont le biographique, avec toutes ses nouvelles formes et pratiques, jouit à présent. C'est ce que nous nous proposons de faire dans cet article, à cent ans depuis que Michel Tournier est venu au monde.

1. Homme secret et secret d'écrivain : l'imprenable citadelle du Moi

Détournement. Voilà un art dans lequel Michel Tournier excelle. Et c'est justement cette logique du détournement qui régit son unique essai autobiographique, *Le Vent Paraclet*. Dans ce livre, qu'il définit comme une « autobiographie intellectuelle », l'écrivain commence par parler de son enfance et de sa formation philosophique pour déboucher sur un commentaire de ses romans et sur des réflexions sur les grands mythes et la création littéraire. La même retenue, le même refus de se livrer, on les retrouve dans le seul journal qu'il a daigné écrire et qu'il a intitulé *Journal extime*, pour prendre le contre-pied de la forme d'écriture autobiographique consacrée (et de toute forme d'autobiographie, d'ailleurs). Sur la quatrième de couverture du livre, on en lit la présentation signée par Tournier lui-même :

« Il y a longtemps que j'ai pris l'habitude de noter non seulement les étapes et incidents de mes voyages, mais les événements petits et grands de ma vie quotidienne, le temps qu'il fait, les métamorphoses de mon jardin, les visites que je reçois, les coups durs et les coups doux du destin. On peut parler de "journal" sans doute, mais il s'agit du contraire d'un "journal intime". J'ai forgé pour le définir le mot "extime". »

Son dernier livre, véritable (auto)portrait composé d'une série d'entretiens reprenant le chemin de sa vie, de ses livres et du monde, est intitulé *Je m'avance masqué*, pour réaffirmer, une fois de plus, le refus de l'écriture de soi. Pris entre la tentation et le refus de l'autobiographisme, Michel Tournier a su trouver des formules originales qui défendent la citadelle du Moi. Maints propos de l'écrivain dans ses textes et lors des entretiens, maints témoignages de ses amis et critiques les plus proches montrent la même volonté de ne jamais parler de lui, de préserver son mystère, finalement une volonté de refouler le narcissisme dangereux qui le guette.

Bien qu'intensément médiatisé, Michel Tournier s'est toujours arrangé pour échapper à la curiosité des touche-à-tout, en leur opposant une façade impénétrable, en se dissimulant, par la voie même de ses aveux, dialogues et gloses, derrière un masque de mots et d'images. Dans le consistant livre qu'il lui a consacré, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, Jean-Marie Magnan, ami et critique de l'écrivain, affirmait à cet égard :

« La moindre allusion à son être intime est balayée par un rire tonitruant qui le secoue de pied en cap, le fait se renverser en arrière ; il s'y réfugie afin de déconcerter la trop pressante approche. » (Magnan 1996, 90).

« Aucune rage de confession ne tourmente Tournier qui n'apprécie de s'exprimer que pour créer des personnages qui le dépersonnalisent, et n'a pas son pareil lorsqu'il s'agit de déjouer curieux et fouineurs. » (Magnan 1996, 95-96).

Christiane Baroche, autre amie et critique de Michel Tournier, donne de celui-ci la même image d'un écrivain qui « n'est pas homme à se confier » et avoue, après dix-sept ans d'amitié, que « cet homme conserve en face de moi cette opacité de l'être réductible à rien » (Baroche 1998, 20 et 26).

2. La perspective mythocritique : découvertes et hypothèses

Toujours est-il qu'une étude approfondie de l'œuvre tournierienne par le biais de la mythocritique ouvre une perspective quelque peu différente. Gilbert Durand définit la mythocritique comme « une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme *Wesenschau*, à la signification de tout récit » (Durand 1979, 307-308).

« La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait du caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place, ou au contraire accentue tel ou tel mythe directeur en place. » (Durand 1979, 313).

Appliquée à la littérature, l'approche mythocritique part de l'hypothèse d'une parenté étroite existant entre tout récit et un certain mythe, bien défini par ses mythes constitutifs et structuré par les schémas et les archétypes fondamentaux de la psyché, qui en est le « modèle matriciel » (Durand 1996a, 230). La signification de ce mythe – signification de profondeur – est déterminante pour la bonne compréhension de l'œuvre, car le mythe, qui parle à tout le monde et « regarde chacun personnellement, apparaît comme ce lieu privilégié de la rencontre entre l'auteur et les récepteurs » (1996b, 184). L'enquête mythocritique vise donc, à déceler, derrière le récit, le contenu mythique d'un texte, à savoir « son noyau mythologique » (1996b, 184), en y repérant les thèmes et les motifs redondants afin d'identifier le/les mythe(s) significatif(s), plus ou moins explicites, qui l'animent, qui l'obsèdent et qui peuvent rendre compte des aspirations, des désirs et des craintes de son auteur.

La lecture mythocritique de l'œuvre de Michel Tournier révèle la mise en place d'une mythologie personnelle, dominée par la grande structure archétypale de l'altérité qui régit trois mythes du Double – l'Androgyne, les Jumeaux et Narcisse –, intriqués dans un complexe mythico-symbolique s'opposant au mythe de la solitude qu'est le

mythe de l'Ogre. Par « mythologie personnelle » de l'écrivain, nous comprenons un répertoire d'histoires exemplaires, d'archétypes et d'images symboliques qui ont une présence constante et significative dans son œuvre entière, en en assurant la cohérence symbolique et en y remplissant une fonction structurante. C'est un ensemble dynamique, un système où convergent des mythes traditionnels et une thématique personnelle, voire obsessionnelle, et dont la valeur herméneutique provient autant de son branchement sur la grande mythologie que de l'investissement affectif et de l'interprétation originale, donnée par l'écrivain, de la matière mythologique universelle. L'approche mythocritique des textes tournieriens met également en exergue la confluence des figures archétypales et des schémas symboliques dans un trajet imaginaire unique pouvant se définir comme une quête spirituelle. Finalement, une telle approche montre la prééminence et la centralité du Moi dans l'univers imaginaire qui, pareille à la coquille de l'escargot, se construit et se reconstruit inlassablement d'une matière vive que l'écrivain secrète du plus profond de son être. À la lumière de ces recherches portant sur les structures de l'imaginaire tournierien, l'œuvre entière nous apparaît donc comme une auto-mytho-biographie intellectuelle, célébrant l'écriture qui fonde la naissance littéraire de l'écrivain. Cette hypothèse herméneutique soulève deux questions principales : l'une portant sur la forme littéraire de la mythobiographie et l'autre, sur ce Moi qui est au centre de l'œuvre. Esquissons, tout d'abord, le cadre théorique de la mythobiographie.

3. La mythobiographie : écritures actuelles du moi et renouvellement du genre

Depuis les années quatre-vingt, le genre biographique connaît une véritable explosion, avec de nouveaux enjeux et de nouvelles formes hybrides, surtout dans le roman. Daniel Madelénat met en évidence « l'ambiguïté d'un phénomène biographique diversifié, voire atomisé » (2000a, 155), en affirmant que « la frontière entre roman et biographie ne se discerne guère, et cède la place à des confins mêlés où le plaisir du conte, le caprice de la fantaisie et la volonté de séduire le lecteur priment tout précepte classique. » (2000a, 161).

Quant à l'autobiographie, celle-ci oscille entre récit de vie, mythobiographie et autofiction, participant au renouvellement du genre. Les écritures actuelles du moi, se déployant dans un univers à mi-chemin entre réalité et fiction, dépassent de toute façon les limites de l'autobiographie traditionnellement définie comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975, 14). Certaines formules romanesques exploitent ainsi le passage de la narration autobiographique à l'imaginaire mythique. La biographie, et particulièrement l'autobiographie, représentent un genre littéraire qui, par excellence, rencontre le mythe : il s'agit des récits d'origine qui racontent et expliquent des événements primordiaux, susceptibles de déterminer une destinée, une personnalité, et qui viennent

consacrer l'exemplarité d'un individu, en l'immortalisant. Le mythe fournit à l'autobiographie une forme archétypale, un modèle narratif et symbolique permettant de construire une destinée significative et universelle (Westerhoff 2005).

Selon Daniel Madelénat, la biographie associe « l'abrupte simplicité du mythe et la complexité des circonstances historiques, la polyvalence des symboles et l'énigme de toute individualité » (2000b, 80). Le mythe confère une forme à l'informe, l'unité à la diversité et le sens à l'apparence. La biographie y retrouve un modèle. En même temps, convié à jouer « un rôle légitime dans le devenir individuel et collectif », le mythe se régénère et s'actualise dans la biographie. Cette relation est d'autant plus étroite et devient essentielle dans la mythobiographie qui dépasse, comme d'autres écritures actuelles du moi, les limites de l'autobiographie traditionnelle. Le terme *mythobiographie* a été forgé par Claude Louis-Combet, philosophe, traducteur et écrivain, pour désigner un récit dans lequel « le narrateur délégué mêle sa propre histoire à celle du personnage, historique ou légendaire, [...] en sorte que le personnage du récit et le narrateur lui-même, personnage également, (con)fusionnent dans le miroir du texte. » (Louis-Combet 2002, 181-182). Une définition qui nous fait sans doute penser au dispositif intertextuel mis en œuvre par Michel Tournier, notamment dans le roman *Éléazar ou la Source et le Buisson*.

Louis-Combet, auteur également d'un essai intitulé *Le Recours au mythe*, revient sur le concept, en reliant autobiographie et mythobiographie. Dans un entretien, il affirme :

« L'autobiographie doit se développer sur le territoire des mythes, des rêves, des fantasmes. Elle réalise, en ce sens, un projet anthropologique. Le narrateur cesse de raconter sa vie. Il s'efforce seulement de la déchiffrer dans les miroirs des songes collectifs ou individuels. C'est ce que j'ai appelé une mythobiographie. » (Louis-Combet 1980).

Dans un autre entretien, il définit la mythobiographie comme « une biographie réinventée dans le miroir de fantasmes et d'expériences exemplaires également partagés par le personnage du récit et par le rédacteur du texte. » (Louis-Combet 2004).

En s'emparant de ce concept, la critique l'emploie soit pour dénommer un processus de mythologisation des vies des créateurs, relevant d'un projet conscient, soit pour interpréter les œuvres d'écrivains chez qui un projet auto-mytho-biographique inconscient prend la place d'un projet autobiographique manifeste, de la confession et du journal intime auxquels ils se refusent. Évelyne Lewy-Bertaut, par exemple, identifie « ce cheminement [...] d'ordre *mythobiographique* » chez Albert Cohen, qui « s'élance du "mythe personnel" tel qu'il s'exprime dans l'œuvre, pour rejoindre des figures mythiques collectives, sans jamais cesser de tisser, *entre* l'un et les autres, entre la parole qui force le passage et l'œuvre qui se construit, un *jeu* de va-et-vient et d'interactions » (2001, 8). Il s'agit dans ce cas-là d'un « processus de création, où interagissent les premiers modèles héroïques et archaïques de l'enfant et les

représentations mythiques élaborées de l'écrivain », consistant à « endosser avec plus ou moins de flou, de “je”, les habits des mythes collectifs pour y fixer, de manière emblématique et sacralisante, et tout en le recouvrant, le visage polymorphe du fantasme. » (Lewy-Bertaut 2001, 8). Ce genre d'écriture autobiographique, présente notamment chez plusieurs auteurs polygraphes,

« [...] montre la parenté de ses contours avec d'autres genres auxquels ils s'étaient adonnés jusqu'alors : tous laissent voir, dans leurs thématiques, leurs schèmes, leurs scénarios, leurs images obsédantes et le jeu de leurs signifiants, le même “mythe personnel” et d'identiques figures mythiques auxquelles ils s'identifient ou auxquelles ils identifient les forces qui les combattent, eux-mêmes et le monde réconcilié qu'ils désirent. » (Lewy-Bertaut 2001, 9).

La lecture mythobiographique pourrait bien servir à éclairer la démarche d'autres écrivains « qui ont construit un “espace autobiographique” en masquant du même mouvement sa connexion avec leur biographie » (Lewy-Bertaut 2001, 407). Pour ces écrivains, l'œuvre constitue une autogenèse et l'occultation d'une permanente tentation autobiographique refoulée. Chez eux, la mythobiographie est une auto-mythobiographie, la reconstruction de soi au confluent de la mythologie personnelle et des mythes collectifs identificatoires, permettant le dépassement des contradictions intérieures.

4. Michel Tournier : la construction d'une auto-mytho-biographie malgré soi

Tel est le cas de Michel Tournier. Tout d'abord, son projet d'écrivain repose sur le mythe, modèle exemplaire de tous ses récits et plaque tournante de son univers imaginaire. L'écrivain en exploite le caractère fondamental et exemplaire, le sémantisme inépuisable et le pouvoir d'irradiation et de fascination, afin d'atteindre son double but : celui de relier philosophie et roman – accomplir la « transmutation romanesque de la métaphysique »¹ – et celui de trouver le contact du public, en touchant son « âme puérile et archaïque » (VP, 190) et de l'enrichir ainsi, en le faisant rire, trembler et pleurer, en changeant sa façon de sentir, de voir et de penser. » (VP, 178).

Ensuite, sa démarche scripturale se réclame d'une conception de l'œuvre comme autogenèse, ainsi qu'il l'avance lui-même :

« Car la vraie critique doit être créatrice et voir dans l'œuvre des richesses qui y sont indiscutablement, mais que l'auteur n'y avait pas mises. Proposition paradoxale si l'on s'en tient à l'idée habituelle d'un auteur créant l'œuvre, c'est-à-dire la sortant

¹ Tournier, Michel. 1990. *Le Vent Paraclet*, Gallimard Folio, Paris, p. 193. Désormais désigné à l'aide du sigle VP suivi du numéro de la page.

de lui-même, comme une poupée gigogne en expulse une autre plus petite qui était dans son ventre. Mais elle prend au contraire tout son sens si l'on accepte le principe souvent illustré dans cet essai d'une autogenèse de l'œuvre dont l'auteur ne serait lui-même que le sous-produit. » (VP, 210).

Nous croyons pouvoir affirmer, d'une part, que la démarche tournierienne est d'ordre mythobiographique, et d'autre part, que l'écrivain, foncièrement paradoxal, est (auto)mythobiographe malgré soi. Autoportrait, auto-commentaire, autocitation, gémellisation, narcissisation, tout est là. Sa devise pourrait être : *Mon œuvre, c'est moi*. Ostensiblement réfractaire à la confession intime et apparemment loin des buts poursuivis par l'écriture autofictionnelle ou autobiographique, Michel Tournier se propose des fins plus secrètes et l'image de l'écrivain, médiatisée par ses personnages dans les textes de fiction ou masquée par ses réflexions dans les essais, est plus difficile à saisir. Et c'est justement ce que nous avons essayé de faire, par le biais de l'œuvre.

5. Images du Moi : figures archétypales, mythes identificatoires et doubles idéaux

La formule d'auto-mytho-biographie intellectuelle que nous avons proposée pour définir l'œuvre tournierienne touche à la nature même du Moi et du texte. Quel est donc ce Moi ? Quelles sont les images qui le dissimulent dans les textes ? Les textes tournieriens pointent toujours vers quelqu'un, sujet de l'écriture et de l'imaginaire, sujet de la quête symbolique et maître du jeu (inter)textuel, qui, tout en se dérochant, ne cesse d'attirer l'attention sur lui. Nous l'envisageons comme une conscience imaginante multifacette, protéiforme, éparpillée dans une multitude de reflets miroitants et trompeurs, qui inscrit/transcrit dans le texte son aventure métaphysique, ses événements et ses mouvements intimes. Modelée par une culture et nourrie d'images archétypales, de mythes et de symboles universels, cette conscience imaginante est également façonnée par un vécu personnel, par une histoire intime qui l'oriente dans le choix de certains éléments mythiques et symboliques, dans l'engendrement et l'association de certaines images, en expliquant la colorature affective singulière, la cohérence, le devenir et la signification.

En la recherchant dans les textes, nous l'avons reconnue dans quelques images. Il y a des images-clés de l'univers imaginaire tournierien, emblématiques et hautement symboliques, dans lesquelles le Moi, ambigu jusqu'au vertige, se dissimule tout en se dévoilant.

5.1. Le miroir vénitien

Le miroir vénitien est à la fois une image symbolique du Moi et de l'œuvre, ainsi qu'une mise en abyme du rapport du Moi créateur à son œuvre. Dans le roman *Les*

*météores*¹, Tournier en donne la description par l'intermédiaire de son héros et porte-parole, le jumeau Paul :

« Car ce cadre composé de petits miroirs orientés dans des plans différents est d'une largeur disproportionnée et fait paraître médiocre le miroir ovale qu'il cerne. Je m'attarde devant cette petite image de moi-même perdue au fond de ce miroitement, accablée par cette imagerie turbulente qui l'obsède. » (M, 430).

Mais de qui est finalement ce regard, la petite image dans le miroir ovale, perdue au centre du cadre immense l'accablant d'une imagerie obsédante ? De Paul ? N'en soyons pas dupes. C'est le créateur lui-même – la conscience imaginante – qui s'y figure et s'y contemple, au cœur de sa création.

Un autre personnage livre à Paul (et au lecteur) le secret de la fascination exercée par ce miroir, en en révélant la signification profonde :

« Ce cadre énorme, disproportionné, qui fait presque oublier le miroir lui-même perdu en son centre. [...] À peine votre regard s'est-il posé au centre, sur l'image de votre visage, qu'il est sollicité à droite, à gauche, en haut, en bas, par les miroirs secondaires qui reflètent chacun un spectacle différent. C'est un miroir dérapant, distrayant, un miroir centrifuge qui chasse vers sa périphérie tout ce qui approche son foyer. [...] Certes il y a de la sornioiserie, de l'espionnage en eux, mais ils vous sauvent des dangers d'une contemplation morose et stérile de soi-même. Avec un miroir vénitien, Narcisse était sauvé. » (M, 431-432).

Ailleurs, Tournier avouait : « Il y a quelque chose en moi qui fait déraiper mon regard et me fait regarder ailleurs. Les miroirs vénitiens sont un peu faits comme moi. » (Tournier 1978, 78). En reflétant son créateur, l'œuvre-miroir le cache aussi, elle écarte de son foyer les approches trop indiscretes et, du même coup, en interdisant l'auto-contemplation, elle libère le moi de l'emprise du narcissisme. La confrontation à l'image de soi renvoie toujours à Narcisse. Chez Tournier, la figure mythico-symbolique de Narcisse est au centre d'une mythologie personnelle mêlant inextricablement mythes et fantasmes, investie d'une double fonction transfiguratrice et cathartique : en la construisant, le Moi tente, d'une part, de dépasser l'angoisse de la solitude et de la mort, de remonter à l'origine pour s'innocenter et d'accéder ainsi à un état de surhumanité, et d'autre part, d'extérioriser ses obsessions et ses désirs, d'exorciser ses peurs et d'accomplir son idéal de perfection spirituelle. Le narcissisme constitue pour ainsi dire le ressort secret du dispositif imaginaire tournierien, la motivation profonde qui le meut. C'est une irisation spéciale, une présence implicite et diffuse, mais tenace et obsédante, éveillant de multiples échos et d'inavouables hantises. Les héros tournieriens sont presque tous des Narcisses déçus, qui haïssent leur

¹ Tournier, Michel. 1991. *Les Météores*. Paris : Gallimard Folio. Désormais désigné à l'aide du sigle M, suivi du numéro de la page.

reflet et refusent d'accepter l'image d'eux-mêmes que leur renvoient le miroir et le regard de l'Autre.

Avec l'image du miroir vénitien on touche à une problématique intime et à une zone secrète, infiniment sensible et vulnérable, où se nouent des fantasmes et s'enracinent des obsessions, mais d'où jaillissent également les pouvoirs salvateurs de l'imagination symbolique. La pulsion narcissique est toujours, plus ou moins, une pulsion de mort (mort spirituelle, asphyxie d'un univers réduit au seul Moi et à ses désirs). Dès lors, le Moi tournierien cherche des moyens pour s'y opposer, pour éviter le piège de l'image (de soi). Dans un effort de conjurer le charme maléfique du miroir, l'imagination en inverse le signe (l'inversion maligne-bénigne est une attitude imaginaire typiquement tournierienne), mais, du même coup, elle en inverse la visée et en change la portée. Le symbole garde ici toute son ambiguïté. En réorientant le visage médusant du miroir vers le monde et vers l'Autre, l'auteur se sert de son pouvoir de captation et d'envoûtement. Le miroir vénitien devient un instrument prédateur apparenté à l'appareil photo, aux jumelles, ou encore à l'œil paralysant du serpent, mais deux fois plus dangereux.

En nous livrant l'image du créateur au centre de son univers, caché dans son œuvre mais toujours là – présence irréductible et incontournable –, l'épisode du miroir vénitien nous à déterminée à rechercher dans les textes tournieriens d'autres images dans lesquelles l'écrivain se figure, consciemment ou inconsciemment. Nous en avons repéré trois : le Sage, l'Enfant et l'Ogre. Ce sont des figures symboliques et génériques récurrentes, qui peuvent nous renseigner, plus que les personnages concrets et les héros mythiques auxquels le sujet écrivain s'identifie, sur sa manière de s'imaginer et sur ses motivations profondes.

5.2. Le sage

L'image du sage, dont la présence discrète mais constante traverse toute l'œuvre de l'écrivain, est l'une des représentations idéales du Moi tournierien, une image par laquelle celui-ci exprime son côté cérébral, réflexif et autoréflexif, métaphysique et mystique. La figure du sage s'incarne dans quelques personnages secondaires, aux apparitions fugitives mais stratégiques, dont le rôle est de révéler un secret ou de livrer un enseignement et d'attirer ainsi l'attention du lecteur sur la dimension symbolique des événements. De tels personnages sont le sage indien, Serpent d'Airain, le vieillard à la fleur de lys ou le maître calligraphe Ibn Al Houdaïda.

Avatar du moi créateur, ce sage persan, qui initie le jeune Riad à l'art du déchiffrement et de la maîtrise de l'image par le signe, apparaît dans le conte *La Reine blonde*, récit enchâssé dans le roman *La goutte d'or*, et c'est lui, en effet, qui en dévoile les sens cachés. Car, tout en racontant l'aventure initiatique de l'adolescent berbère Idriss dans le monde occidental, ce roman vise une problématique complexe : la relation du moi à autrui et à son image, la quête de soi, les rapports entre identité et altérité, réalité et représentation, essence et apparence, image et signe. Il n'est sans doute pas dépourvu d'intérêt de préciser qu'Ibn Al Houdaïda est l'un des pseudonymes

derrière lesquels se cache l'écrivain et dont il se sert, mi-sérieux, mi-ironique, pour prodiguer sa sagesse. D'autres sages fictifs auxquels il recourt, lorsqu'il veut employer ce procédé de l'autocitation masquée, sont le mystique Angélus Choiselus et Edouard Reinrot. Dans un entretien, Michel Tournier fournit lui-même la clé de ces personnages :

« Vous savez qui est Angelus Choiselus ? Quand je veux prononcer une phrase sublime, comme je suis trop modeste pour l'assumer j'utilise plusieurs porte-voix, au choix : Angélus Choiselus moine d'Ile-de-France, ou Edouard Reinrot (c'est Tournier à l'envers sans le u), très beau nom de juif allemand ; ou encore Ibn Al Houdaïda, sage persan. » (Payot 1996).

Le sage est un double idéal du moi tournierien en quête de l'absolu, incarnant son côté cérébral, réflexif et autoréflexif, métaphysique et mystique. La sagesse à laquelle il aspire est conçue comme un sommet et un aboutissement – « Création, et plus loin génie, puis sagesse. » (VP, 283) –, mais aussi comme un processus – « La sagesse est altération, mûrissement, mue. » (VP, 290). C'est « un savoir vivant, presque biologique, une maturation heureuse, un accès réussi à l'épanouissement du corps et de l'esprit » (VP, 290), une construction permanente, ce qui montre l'importance accordée dans l'univers imaginaire tournierien à l'évolution continue du Moi.

Les propos les plus saisissants des sages fictionnels trouvent des échos dans les textes non fictionnels de l'écrivain (l'autocitation contribuant à cette intertextualité interne à l'œuvre qui lui est caractéristique), en étayant l'hypothèse qu'il s'agit d'*alter ego* et que c'est toujours du Moi dont il est question.

5.3. L'enfant en larmes

Il y a chez Tournier une relation étroite reliant sagesse et enfance. On aboutit ainsi à une autre image du Moi tournierien : l'enfant en larmes, caché par l'œuvre qu'il porte. L'enfant est lui aussi un modèle idéal, car il incarne la perfection première, l'innocence et l'indifférenciation originelles, l'unité et la plénitude de l'être humain. Fasciné par la figure rayonnante du *puer aeternus* à laquelle il s'identifie, le Moi y trouve une expression de sa nature intime. Il l'investit de ses événements intimes, de ses obsessions, angoisses, nostalgies et désirs les plus obscurs. L'image de l'enfant, dans laquelle se recourent les mythes de l'origine, de l'âge d'or et de l'androgynie, suscite les fantasmes du retour à l'état fœtal et les rêveries de l'intimité, mais aussi le désir de se laver des souillures d'adulte, d'obtenir la rédemption et de récupérer la condition adamique, l'unité, l'innocence et l'immortalité de l'être originel.

L'enfant apparaît souvent comme un *alter ego* des héros auxquels l'écrivain s'identifie : Robinson, Abel Tiffauges, Alexandre ont chacun leur double enfantin et sont tous hantés par le fantasme du fils-jumeau. Ce double-enfant est toujours vulnérable, victimes et son portrait, toujours le même, connote un saisissant mélange de faiblesse, de douceur et de souffrance. De sagesse aussi, car il arrive parfois dans les

récits tournieriens que ce soient des enfants à assumer la sagesse et à jouer le rôle de guides, de voyants ou d'initiateurs. Derrière ces personnages enfantins, tels que Tupik, Taor, Ephraïm ou Cora, on reconnaît la présence de l'écrivain qui se sert de ces masques innocents pour prodiguer sa philosophie.

Nimbée d'innocence, la figure de l'enfant dolent traverse donc toute l'œuvre de l'écrivain, s'incarnant dans une foule de personnages-enfants souffrants, blessés, martyrisés, piteux mais fascinants, où l'on reconnaît toujours l'image de l'enfant en larmes. Cette image, l'écrivain choisit de la placer en ouverture de son autobiographie littéraire, *Le Vent Paraclet*. On en retrouve aussi une variante dans *La nécrologie d'un écrivain*, où Michel Tournier envisage, mi-sérieux, mi-parodique, son propre nécrologue : « Ses cendres sont déposées dans son jardin à l'intérieur d'un tombeau sculpté représentant un gisant au visage masqué par un livre ouvert, porté par six écoliers, qui évoquent par leurs chagrins divers une version enfantine des *Bourgeois de Calais* de Rodin. » (Tournier 1986, 245). Stratégiquement placée au début et à la fin de l'histoire personnelle de l'écrivain, cette image est sans doute de nature intime et hautement révélatrice des profondeurs du Moi divisé et contradictoire, ressenti douloureusement double, tel qu'il apparaît dans ce passage du *Roi des Aulnes*¹ : « Je le porte au fond de moi comme une blessure, cet être naïf et tendre, un peu sourd, un peu myope, si facilement abusé, si lent à se rassembler devant le malheur. C'est lui à coup sûr qui me fait chercher la trace dans les couloirs glacés du collège Saint-Christophe d'un petit fantôme inconsolable. » (RA, 30).

Les différentes occurrences de l'image de l'enfant souffrant, d'une part, renvoient, explicitement ou implicitement, aux pratiques sacrificielles de l'Ancien Testament et au sacrifice fondateur du Christ, et d'autre part, font resurgir le mythe de l'enfant divin. Ce sont en effet son ancrage biographique et intime, ainsi que son branchement sur la mythologie et ses contenus archétypaux qui en font une image charnière de l'univers tournierien, essentiellement symbolique, dans laquelle s'origine la quête même du Moi.

5.4. L'ogre phorique

Le mythe de « l'Adam archaïque d'avant la Chute, porte-femme et porte-enfant » (RA, 90) – détournement original du mythe biblique des origines – sous-tend une autre image gratifiante du Moi tournierien : l'ogre phorique (l'ogre porteur d'enfant). Monstrueux, héroïque, promis à un destin exceptionnel – « un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps », « vieux comme le monde et immortel comme lui » (RA, 11-12) –, l'ogre incarne le désir d'accéder à une surhumanité. C'est un héros mythologique représentant l'« un de ces modèles fondamentaux grâce auxquels nous donnons un contour, une forme, une effigie repérée à nos aspirations et à nos humeurs. » (VP, 190). Pourtant, il est foncièrement ambigu et le Moi, déchiré par des

¹ Tournier, Michel. 1989. *Le Roi des Aulnes*. Paris : Gallimard. Désormais désigné à l'aide du sigle RA, suivi du numéro de la page.

contradictions profondes, peut l'investir autant de ses aspirations les plus hautes que de ses fantasmes et désirs les plus intimes et honteux.

L'écrivain lui-même semble assumer Abel Tiffauges, l'ogre du *Roi des aulnes*, comme *alter ego* et faire de lui une image de son moi profond : « Cette nébuleuse où se cherchent mille et mille perversions possibles, c'est non seulement l'âme d'Abel Tiffauges, mais l'image de celle de son romancier. » (VP, 122). Aveu surprenant de la part de cet homme secret, qui ne tarde pas d'ailleurs à se dérober, une fois de plus : « le pervers polymorphe ne dépasse pas chez le romancier l'élan initial et la fraîcheur des premiers commencements. En vérité, ce touche-à-tout ne va pas loin, et paie la diversité de ses velléités par des inachèvements qui ressemblent à autant de fiascos. [...] Heureusement il reste la ressource de la création littéraire ou artistique, la surcompensation fabuleuse. » (VP, 123). L'ogre tournierien a une nature duale : chthonienne et ouranienne. Créature de la terre, de la chair et de la nuit, il est tendu vers le ciel et la lumière dans la poursuite d'un idéal spirituel. Il incarne parfaitement le double attachement du Moi écartelé entre son attraction pour la terre, avec ses valeurs matérielles, féminines, et son aspiration ascensionnelle vers l'espace de l'esprit pur.

Le processus d'euphémisation auquel l'imagination tournierienne soumet l'archétype dévorateur, ainsi que l'articulation des figures mythiques de l'androgynisme, de la mère, de l'enfant et de l'ogre dans le thème de la phorie entraînent un transfert symbolique engendrant l'image complexe et paradoxale de l'ogre maternel : « un ogre affamé de tendresse, myope et visionnaire, joignant sans cesse ses énormes mains en berceau pour y recueillir quelque petit enfant. » (VP, 113). La phorie est diurne, masculine et héroïque, visant le Salut par le sacrifice, mais elle est également nocturne, féminine et charnelle, habitée autant par des pulsions prédatrices que par les fantasmes de la procréation. Par l'acte phorique, hautement ambigu, le Moi dual tente de vaincre la tentation ogresse et l'attraction de la chair, afin de reconquérir l'état d'innocence et de plénitude originelle – d'« accéder [...] à l'extase du grand ancêtre androgynisme » (RA, 90) –, et, en même temps, d'assumer et de réintégrer sa partie féminine, en comblant ainsi une vocation maternelle manquée.

6. La quête du Moi : histoire intime et histoire mythique

Nous avons proposé une lecture mythobiographique de l'œuvre tournierienne, centrée sur le Moi et sur la quête spirituelle qu'il poursuit vers le dépassement du dualisme intérieur et l'accomplissement de soi. Projet littéraire, équation personnelle, histoire intime, tout s'y noue. À l'origine de cette quête, il y a une expérience existentielle fondamentale, qui a marqué profondément l'enfance de l'écrivain et largement contribué à façonner son « équation personnelle » : l'expérience de l'arrachement. « C'est qu'à l'aube de ma petite préhistoire personnelle, il y avait eu l'Aggression, l'Attentat, un crime qui a ensanglanté mon enfance et dont je n'ai pas encore surmonté l'horreur. », écrit Tournier dans son autobiographie (VP, 17). Il s'agit d'un arrachage brutal des amygdales, dont il avoue haïr l'auteur, un « praticien

célèbre », parce qu'« il m'a fait un mal incalculable m'ayant tatoué dans le cœur à l'âge le plus tendre une incurable méfiance à l'égard de mes semblables, même les plus proches, même les plus chers. » (VP, 18).

C'est justement cette méfiance insurmontable qui entraîne la perte de l'Autre, ainsi que l'irréductible dualité du Moi. D'autres expériences aussi, vécues par l'enfant Michel dans un registre négatif, font resurgir le souvenir ancestral de la double perte définissant la condition humaine même, de l'Éternité et de la Totalité. La coupure de l'Androgyne laisse l'homme seul à jamais, apeuré, à la recherche de l'Autre et de la complétude. Exilé du Paradis, il est inscrit dans la chaîne des générations, voué à la procréation et à la mort. Ce double arrachement fait toute la tragédie de l'homme qui ne cesse de se rappeler avec nostalgie la plénitude originelle, de déplorer sa perte et de chercher à la reconquérir ici, dans le monde terrestre. Et Michel Tournier en est pleinement et douloureusement conscient.

Sous toutes ses formes – déchirement, perte, séparation, division, exil –, l'imaginaire de l'arrachement dépasse largement les limites d'une expérience individuelle et renvoie à un sous-bassement archétypal, à l'une de ces structures préformées de notre psyché qui transparaissent dans les mythes autant que dans les rêves et les fantasmes. Chez Tournier, l'histoire intime rejoint ainsi l'histoire mythique et, par ce branchement de l'individuel sur le collectif, le problème privé s'ouvre à une problématique générale et universelle. La déchirure originelle passée *in illo tempore* a l'effet de raviver des souvenirs sur-personnels, des réminiscences remontant au commencement des temps et d'activer les zones de l'âme les moins individuelles.

6.1. Sous le signe des Jumeaux et de l'Androgyne : la quête de l'Autre dans le couple

S'originant dans une conscience aigüe du péché et de la chute, de la perte de la plénitude et de l'innocence originelles, de même que dans le vide douloureux creusé par l'impossibilité d'accepter sans réserves l'altérité et de s'accepter pleinement soi-même, la quête imaginaire du Moi tournierien est polarisée, en un premier temps, par le désir impérieux de racheter la souffrance de l'enfant en larmes, dont les élans affectifs et, plus tard, la vocation se sont heurtés à l'incompréhensibilité et à la brutalité d'autrui, en s'en trouvant brisés. Ce désir, qui mobilise l'imagination en vue de rejoindre l'Autre ou d'en faire son deuil, débouche également sur l'ambition démesurée de racheter la faute originelle et de recouvrer la condition première de l'être, de toucher l'absolu et de conquérir ainsi un état de surhumanité.

Les premiers romans de Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Le Roi des Aulnes*, *Les météores*, sont ainsi dominés par la tentative de piéger le Temps et de récupérer l'Autre. Ce sont les mythes conjugués des Jumeaux et de l'Androgyne, sous-tendus par la dialectique de l'identité et de la différence, de l'unité et du dualisme, qui fournissent le modèle archétypal présidant à la quête d'autrui dans le couple. Par son ambivalence qui le rend capable d'incarner autant la complétude idéale, l'unité et l'harmonie des contraires, que l'irréconciliable opposition des contraires et le

déchirement de l'être en proie à ses conflits intérieurs, le couple gémellaire s'impose comme l'incarnation exemplaire de la paradoxale unité duale que poursuit le Moi tournierien et de l'univers imaginaire bipolaire qu'il se construit. La gémellation, qui attire l'Autre dans une relation identitaire en en faisant un double du Moi, est une attitude imaginaire constante, repérable à tous les paliers de l'œuvre.

Foncièrement intertextuelle, l'écriture tournierienne tente de faire coexister les contraires, l'un et le duel, l'identité et la différence. Le double (dédoublément, duplication, dualité, duplicité) chiffre toute cette (ré)écriture et trahit une pulsion autoscopique et la tentation de l'auto-contemplation. Gémellaire et narcissique, l'écriture revient inlassablement sur elle-même. Par tout un ensemble de procédés – réécriture d'histoires, de passages et de phrases, glose, autocitation, reprises et répétitions diverses, emboîtements, mises en abyme, mots en écho, récits enchâssés, multiplication des voix narratives –, elle se dédouble et démultiplie ses reflets, vertigineusement entraînée dans une perpétuelle auto-dévoration et auto-génération voluptueuse et perverse.

Finalement, la gémellation attire l'Autre dans le couple, se l'approprie et en fait un double du Moi. La cellule gémellaire nie ainsi l'altérité, tandis que son immobilité parfaite interdit toute création et ressemble à la mort. Ce modèle idéal, dont l'imagination se sert pour conjurer les pouvoirs maléfiques du Temps et de l'Autre, montre ses limites et son impuissance, et voue la quête d'autrui dans le couple à l'échec.

L'échec du couple prépare au renoncement à la Femme. Dans l'univers tournierien – univers essentiellement masculin –, la femme est toujours perdue, chassée, tuée, vouée à la disparition, quelle qu'en soit la forme. Pourtant tous les textes font puissamment valoir l'élément féminin, auquel on associe la nuit, l'ombre et la couleur, la chaleur et la douceur, la chair et le viscéral. C'est que l'attitude de l'écrivain envers la femme et la féminité est profondément ambiguë. Le héros tournierien est un exilé réitérant le châtement infligé par Yahweh à Adam et Ève, il vit l'angoisse de l'exclusion, la fascination de la douce chaleur du nid et la nostalgie du bonheur partagé et de la communion avec autrui féminin. Mais il accepte et même choisit l'exil comme une forme de liberté et comme une condition nécessaire à l'accomplissement de son destin et de son désir d'accéder au monde spirituel. La quête conduit au renoncement à l'Autre.

6.2. Sous le signe de Narcisse : la quête de soi dans l'image

À partir du roman *La goutte d'or*, la quête du Moi se place toujours davantage sous le signe de Narcisse. Ce mythe latent affirme désormais sa prééminence, ce qui trahit un intérêt croissant pour la problématique intime. Le Moi se révèle comme le véritable but de la quête tournierienne et le véritable héros du récit, focalisée désormais sur le dualisme intérieur et sur les conflits intimes qu'il engendre, sur les découvertes et les métamorphoses du Moi, sur son rapport au monde et à son image.

Ce qui change de manière significative c'est l'attitude imaginaire à l'égard de l'Autre. Le Moi arrive à dépasser les pulsions fusionnelles, assimilatrices et

identificatoires au profit d'une attitude dialectique qui le détermine à reconsidérer son identité, à affirmer et à assumer sa différence en opposition avec une altérité vaguement reconnue, acceptée et envisagée comme nécessaire. Le récit se recentre sur le problème de l'image de soi et sur la lutte intérieure du Moi tiraillé entre ses tendances contradictoires, conscient du choix qu'il doit faire entre les valeurs charnelles, qu'il refoule, et les valeurs spirituelles, dont il se réclame.

La confrontation à l'image et surtout à l'image de soi renvoie toujours à Narcisse. Le narcissisme constitue l'irisation spéciale du monde tournierien, une présence implicite et diffuse, enfouie, mais tenace et obsédante, éveillant de multiples échos et d'inavouables hantises. Les héros tournieriens sont presque tous des Narcisses déçus, qui haïssent leur reflet et refusent d'accepter l'image d'eux-mêmes que leur renvoient le miroir et le regard de l'Autre. L'image occupe une place de choix dans l'univers imaginaire de Michel Tournier, au centre d'un vaste système articulant des thèmes majeurs de la littérature et de la pensée : peinture, photographie, portrait, miroir, double, ressemblance, inversion, temps, mort, ainsi qu'un thème plus spécifiquement tournierien : l'opposition entre image et signe.¹

6.3. L'aboutissement de la quête : ascèse purificatrice et épanouissement du Moi

Après avoir tenté d'assimiler l'Autre et d'assumer sa partie féminine, le Moi s'impose un choix difficile entre la voie douce de la chair et la voie épineuse de l'esprit. Fortement polarisé par le dualisme Chair/Esprit, l'imaginaire tournierien oppose constamment l'homme et la femme, la création spirituelle et la création biologique, la stérilité et la fécondité. L'obsession de l'engendrement et l'angoisse de la stérilité traversent toute l'œuvre de l'écrivain. Toujours est-il que, dans son évolution, le trajet imaginaire pointe vers la solitude et vers le désert comme espace par excellence de l'Esprit, du Créateur, de la Parole et de l'Écriture.

Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier écrivait : « Les grands créateurs se dressent dans un isolement farouche, comme autant de colonnes dans le désert. » (VP, 294) ; ou bien : « Les œuvres sont les fruits du désert et ne s'épanouissent que dans l'aridité. » (VP, 295). Son dernier roman, *Éléazar ou la Source et le Buisson*, qui récrit l'histoire de Moïse, est entièrement habité par cet esprit. Par le truchement de son héros, Éléazar, l'écrivain s'identifie à cette figure mythique dont le destin exceptionnel éclaire sa propre destinée. Dans ce roman, le Moi se soumet à une ascèse purificatrice et

¹L'écrivain revient à maintes reprises, dans ses textes de fiction et autres, sur cette opposition, qui est aussi une complémentarité. Profondément ambiguë et fondamentalement double, l'image ouvre à la réflexion et engendre une rêverie matérielle, charnelle et même sexuelle, qui se déploie en métaphores et symboles recouvrant un vaste registre sensoriel et imaginaire. Pourtant, sa formation de philosophe et sa vocation d'écrivain vouent Michel Tournier au signe abstrait. Autour de ces deux pôles, il ne cesse de multiplier les oppositions binaires qui s'organisent en véritables réseaux antinomiques. Le conflit irrésolu entre l'image et le signe sous-tend les aventures initiatiques de certains héros, dont la quête conduit invariablement vers le signe, et jalonne le parcours de l'écrivain même.

expiatoire, en s'expurgeant des tentations ogresses et des pulsions régressives, fusionnelles et autoscopiques. Il réussit ainsi, d'une part, à déchirer le voile des illusions de bonheur avec autrui et d'y renoncer, et d'autre part à déjouer le piège de l'image et à vaincre la tentation de l'auto-contemplation narcissique.

Puisque les retrouvailles heureuses avec autrui tournent à l'échec et la jeunesse éternelle s'avère finalement impossible, le Moi essaye, par la voie de l'imaginaire, d'accepter et de gérer la perte et le devenir, de triompher du narcissisme aliénant et de s'accomplir. L'écriture lui permet de recouvrer son unité, de s'épanouir et d'accéder à un idéal de sagesse qui consiste à vivre l'éternité dans le temps et à découvrir l'infini dans la moindre des choses, ce qui met l'homme en harmonie avec le cosmos, en lui révélant la beauté et l'essence divine du monde.

La quête de soi le ramène au signe, parole et écriture. En fin de compte, la réponse à la quête du Moi tournierien c'est la création littéraire. La devise de l'écrivain, que nous avons proposée au début de notre recherche, pourrait désormais s'inverser : *Moi, c'est mon œuvre.*

Bibliographie

Textes de références

- Tournier, Michel. 1986. *Petites proses*. Paris : Gallimard Folio.
 Tournier, Michel. 1989. *Le Roi des Aulnes*. Paris : Gallimard.
 Tournier, Michel. 1990. *Le Vent Paraclet*, Gallimard Folio, Paris.
 Tournier, Michel. 1991. *Les Météores*. Paris : Gallimard Folio.
 Tournier, Michel. 1991. *La goutte d'or*. Paris : Gallimard Folio.
 Tournier, Michel. 1996a. *Éléazar ou la Source et le Buisson*. Paris : Gallimard.
 Tournier, Michel. 2004. *Journal extime*, Édition revue par l'auteur. Paris : Gallimard Folio.

Ouvrages critiques

- Durand, Gilbert. 1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : L'Île Verte / Berg International.
 Durand, Gilbert. 1996a. *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : ELLUG Université Stendhal.
 Durand, Gilbert. 1996b. *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris : Éditions Albin Michel.
 Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
 Louis-Combet, Claude. 1998. *Le Recours au mythe*. Paris : Corti.
 Louis-Combet, Claude. 2002. *L'Homme du Texte*. Paris : José Corti.
 Magnan, Jean-Marie. 1996. *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*. Postface de Michel Tournier. Édition Marval.
 Tournier, Michel. 2011. *Je m'avance masqué*. Entretiens avec M. Martin-Roland. Paris : Gallimard.

Articles et études critiques

- Baroche, Christiane. 1998. « Homme secret ou secret d'auteur : Michel Tournier », in *Revue internationale d'étude de la réception critique. Œuvres et Critiques XXIII*, 2, *Les œuvres littéraires de langue française*. Tübingen : Gunther Narr Verlag, p. 21-26.
 Madelénat, Daniel. 2000b. « Biographie et mythographie aujourd'hui », in Chevrel, Y. & Dumoulié, C. (dir.). 2000. *Le mythe en littérature*. Paris : PUF, p. 69-80.
 Payot, Marianne. 1996. « Entretien avec Michel Tournier », in *Lire*, no. octobre 1996, p. 32-40.

Tournier, Michel. 1978. « Le Courage de ne pas se distraire », in *Hermès* 2, no. juin 1978, Ed. du CNRS, p. 78.

Sitographie

Kunz Westerhoff, Dominique. 2005. L'autobiographie mythique, Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/>, page consultée le 11 mai 2024.

Lewy-Bertaut, Évelyne. 2001. *Albert Cohen mythobiographe*. Nouvelle édition [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, <http://books.openedition.org/ugaeditions/5655>, page consultée le 10 mai 2024.

Louis-Combet, Claude. 1980. « Entretien avec Alain Poirson », in *France-Nouvelle* n°178, sur le site de l'éditeur José Corti, <https://jose-corti.fr/auteurs/louis-combet.html>, page consultée le 15 avril 2024.

Louis-Combet, Claude. 2004. *Et c'est en ce quasiment que le poème...*, entretien avec Ronald Klapka, https://remue.net/cont/louiscombet_Enigme.html, page consultée le 17 avril 2024.

Madelénat, Daniel. 2000a. « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°52. p. 153-168, https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1384, page consultée le 25 avril 2024.

Sigles

VP - Tournier, Michel, *Le Vent Paraclet*.

RA - Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*.

M - Tournier, Michel, *Les Météores*.

Mihaela POPESCU
(Université « Politehnica »
Timișoara, Roumanie)

**Biographie langagière :
retracer son parcours
d'apprentissage**

Abstract: (Language Biography: Retracing the Learning Journey) Language biography consists of retracing the learning journey of a learner, from the beginner to advanced levels. This approach allows us to understand the evolution, the challenges encountered and the successes obtained in the acquisition of a language. Through this approach, we explore the different stages of learning, the methods used, the cultural influences and the personal experiences that have shaped our linguistic competence. In this article we will examine the language biography of students in technical fields whose main challenge is improving French to integrate into a French-speaking professional context. The objective is to better understand the difficulties overcome and the achievements throughout their learning journey. Afterwards, we will search to explore future perspectives for the continuous improvement of French teaching in technical fields, taking into account the specific needs of learners to facilitate their integration into the Francophone job market.

Keywords: *language biography, learning path, language acquisition, linguistic skills, progression.*

Résumé : La biographie langagière consiste à décrire le parcours d'apprentissage linguistique d'un étudiant, depuis ses premiers pas en langue jusqu'à la maîtrise. Cette approche permet de comprendre l'évolution, les défis rencontrés et les réussites obtenues dans l'acquisition d'une langue. À travers cette démarche, on explore les différentes étapes de l'apprentissage, les méthodes utilisées, les influences culturelles et les expériences personnelles qui ont façonné sa compétence linguistique. Dans cet article nous analyserons la biographie langagière des étudiants en filières techniques dont le principal défi est l'amélioration du français en vue de s'intégrer dans un contexte professionnel francophone. L'objectif est de mieux comprendre leurs accomplissements et les difficultés surmontées tout au long de leur parcours d'apprentissage. Par la suite, nous chercherons à explorer les perspectives pour l'amélioration continue de l'enseignement du français dans les filières techniques, en prenant en compte les besoins spécifiques des apprenants afin de s'intégrer au marché de travail francophone.

Mots-clés : *biographie langagière, parcours d'apprentissage, acquisition linguistique, compétences linguistiques, progression.*

1. Introduction

La *biographie langagière* constitue actuellement un outil d'autoévaluation et de réflexion sur les connaissances linguistiques acquises par les apprenants dans un cadre institutionnel ou dans de différents contextes de la vie personnelle ou professionnelle. La biographie peut représenter une véritable prise de conscience des apprenants de leur propre parcours d'apprentissage, des difficultés surmontées et de leurs réussites, de leurs expériences tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'école. Suite à ce processus de remémoration et de réflexion sur les connaissances linguistiques acquises, les apprenants peuvent mieux orienter leur apprentissage en fonction de leurs objectifs professionnels ou personnels.

Nous nous servons de la biographie langagière en début des cours universitaires pour comprendre et analyser le parcours d'apprentissage des étudiants afin de concevoir des approches plus adaptées aux étudiants de l'Université « Politehnica » de Timișoara. Dans cet article nous présentons cette démarche, sa mise en place, son déroulement, ainsi que les résultats obtenus. Tout d'abord, nous analyserons la définition de la notion *biographie langagière* et nous en identifierons les caractéristiques qui assurent le fondement de notre étude. Ensuite nous exposerons la méthode d'analyse des biographies langagières des étudiants de l'Université « Politehnica » de Timișoara (le *focus group*) et nous concevrons le profil biographique de ceux-ci.

2. Définition de la notion de *biographie langagière*

Cette notion a été intégrée par le Conseil de l'Europe dans le *Portfolio Européen des Langues* (PEL) et élaborée conjointement au *Cadre européen commun de références pour les langues des Langues* (CECRL), permettant aux apprenants de s'auto-évaluer et de documenter leurs expériences dans l'apprentissage des langues et de se fixer des objectifs pour la suite de ce parcours.

Muriel Molinié (2004), qui a analysé l'utilisation de la biographie langagière dans le PEL, a identifié deux définitions différentes de cette notion : l'une qui met au centre le vécu de l'apprenant comme acteur social dans un contexte plurilingue et l'autre qui réunit des outils d'auto-évaluation des compétences langagières avec le but d'aider l'apprenant de constituer son propre projet d'apprentissage en s'appuyant sur les descripteurs du CECRL. Selon Molinié, il est important de bien distinguer les deux notions (*biographie* et *outil d'auto-évaluation*) pour éviter les confusions : la biographie langagière représente une narration des expériences vécues par un sujet, tandis que l'outil d'auto-évaluation est une analyse objective des compétences langagières.

La notion de *biographie langagière* a reçu une définition dans le *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, élaborée par J.- P. Cuq :

« L'ensemble des chemins linguistiques, plus ou moins longs et plus ou moins nombreux, [...] qui forment désormais le capital langagier ; elle est un être historique ayant traversé une ou plusieurs langues, maternelles ou étrangères, qui constituent un capital langagier sans cesse changeant. Ce sont, au total, les expériences linguistiques vécues et accumulées dans un ordre aléatoire, qui différencient chacun de chacun ». (Cuq 2003, 36-37).

La biographie langagière est un témoignage (« un être historique ») des expériences non linéaires accumulées par un apprenant tout au long de son chemin d'apprentissage. Dans ce contexte, la biographie langagière peut représenter un outil important pour tracer son parcours d'apprentissage, de se situer par rapport aux autres langues, de relever des savoirs et son ancrage culturel dans la société. (Audémar 2017, 38). Pour l'apprenant la biographie langagière représente un moyen de réflexion sur « sa vie plurilingue et sur son apprentissage des langues » (Thamin & Simon 2009).

C. Perregaux (2006), qui s'est intéressée à la biographie langagière dans un cadre éducatif, a pris en compte les expériences personnelles des apprenants, où le rapport aux langues parlées occupe une place centrale. Dans ce contexte de recherche, la biographie est :

« Un processus d'actualisation de faits, d'événements, de connaissances, de sentiments mis en mémoire ; de retour en arrière pour comprendre son présent langagier ; de construction de soi autour de la thématique des langues. Le biographe permet un rappel personnel de l'histoire de ses contacts avec les langues (...), une mise en mots de connaissances ou d'expériences passées influençant la construction présente ou à venir de nouveaux savoirs. » (Perregaux 2000).

Dans un cadre formatif, la biographie langagière permettra aux apprenants de réévaluer leurs compétences langagières (individuellement et collectivement), de relever leurs sentiments et leurs représentations sur les langues et leurs locuteurs, de prendre conscience du fonctionnement de ces langues au quotidien, de s'intéresser aux possibilités d'échange avec de nouveaux locuteurs et d'entrer en contact avec la culture de ces derniers, de s'apercevoir de la déperdition des langues moins utilisées (Perregaux 2000). Ce nouveau regard sur leur parcours facilitera la reprise ou la continuation de l'étude des langues avec une compréhension enrichie du chemin d'apprentissage à suivre.

La biographie langagière se développe sous la forme d'un récit plus ou moins long, oral ou écrit. C'est un questionnement de l'apprenant sur « Comment j'ai appris ce que je sais aujourd'hui, avec qui et où ? » (Perregaux 2000). Le récit implique un narrateur et un observateur, dont l'échange se déroule dans le cadre d'un entretien biographique ou bien il peut se matérialiser sous une forme écrite (questionnaire, production) fournissant deux types de renseignements : l'une pour l'observateur et l'autre pour le narrateur. Le premier apprend du parcours d'apprentissage du narrateur et les représentations que celui-ci se fait sur la/les langue(s) qu'il a apprise(s) ou

apprend actuellement ; le narrateur qui raconte « donne à voir les lieux, les personnes et les situations au cours desquelles son rapport aux langues s'est développé, modifié : apprentissage, rejet, retour, oubli... ». (Perregaux 2000).

Lüdi (2005, 148) considère qu'à travers leurs récits, les apprenants ne sont pas réellement animés par ce qui s'est passé, mais par ce qui pourrait arriver. Dans ce contexte, la connaissance des stratégies d'apprentissage utilisées par les apprenants est très importante parce que les récits biographiques révèlent une variété des approches utilisées par ceux-ci. Lüdi souligne que dans la planification des programmes d'étude des langues il faut « analyser et tenir compte des représentations individuelles et collectives de ces apprenants » (2005, 151). La prise en considération de ces stratégies d'apprentissage développées par ceux-ci contribuera à augmenter leur capacité à apprendre des langues. Les apprenants deviendront progressivement capables, même dans un système institutionnel éducatif de « choisir les objectifs, matériaux et méthodes de travail qui correspondent à leurs propres besoins, motivations et ressources » (2005, 151). Cette approche contribuera au développement de l'autonomie de l'apprenant dans le sens théorisé par le *Cadre européen commun de référence pour les langues*.

Nous nous sommes intéressée à cet aspect de la biographie langagière en classe de français. Le public est constitué par des étudiants de différentes filières techniques de l'Université « Politehnica » de Timișoara. Il s'agit des étudiants en première année qui suivent des cours de français (fréquence : deux heures par semaine ; au total vingt-huit heures par semestre ; durée des cours : toute l'année universitaire, soit vingt-huit semaines). L'objectif de ce cours est d'améliorer le niveau de français des étudiants afin qu'ils puissent postuler un stage d'études ou professionnel dans une entreprise française/francophone en Roumanie ou en Europe.

Pour retracer la biographie langagière des étudiants nous avons utilisé comme méthode de recherche le focus group. Nous considérons que la constitution des groupes de discussions est appropriée pour encourager les étudiants à parler de leurs expériences et stratégies d'apprentissage, des difficultés rencontrées et des réussites acquises.

3. Méthode de recherche

3.1. Le focus group

Nous avons utilisé cette méthode de recherche qui implique un recueil des données qualitatives auprès d'un groupe de personnes engagées dans une discussion sur un sujet préétabli en amont de la réunion. Nous avons privilégié cette méthode afin de comprendre les points de vue des étudiants portant sur leur niveau de compétences linguistiques dans le but d'élaborer des solutions les plus adaptées à leurs besoins.

L'enjeu de cette méthode est de « favoriser l'expression des perceptions, attitudes, croyances, sentiments, aspirations, résistances et intérêts présents dans les groupes ciblés » (Leclerc et al. 2011, 146). Le groupe de personnes est accueilli dans un espace approprié au sujet de la discussion qui reproduit autant que possible le cadre de la vie quotidienne, où pourraient avoir lieu de telles conversations. Le modérateur

du groupe a un rôle privilégié car il doit savoir animer le groupe et il « ne cherche pas à contrôler les questions soulevées » (Kitzinger et al. 2004, 241).

Les sujets de discussion et les questions sont essentiels pour encourager le dialogue et inciter les participants à exprimer leurs opinions car ils peuvent générer des données importantes pour la recherche (Barbour 2007). L'objectif du focus group n'est pas d'atteindre le consensus entre les participants, ni la réalité objective, mais d'apprendre « la manière dont les personnes se représentent cette réalité et s'y ajustent. » (Leclerc et al. 2011, 146). L'évaluation de la réussite du focus group se réalise selon cinq critères : tous les thèmes ont été abordés, les témoignages ont été riches et diversifiés, la participation a été active, la présence des interactions et les discussions s'inscrivent dans une perspective de changement (Leclerc et al. 2011, 162).

3.2. Les questions du focus group

Le but de ce focus group était de comprendre les expériences d'apprentissage de la langue française des étudiants dans un cadre institutionnel avant d'intégrer une filière technique à l'Université « Politehnica » de Timișoara. Le but supplémentaire serait d'encourager les étudiants à raconter leur parcours et à évaluer leurs compétences linguistiques pour apporter des réponses adaptées à leurs besoins. Les focus groups auxquels ont participé les étudiants sont les suivants :

Filière technique	Nombre de participants au focus group	Tranche d'âge
Génie mécanique	15 étudiants	18-20 ans
Électronique et télécommunication	10 étudiants	18-22 ans
Informatique	10 étudiants	18-19 ans
Génie électrique	15 étudiants	18-24 ans

Nous organisons les focus groups en début d'année universitaire dans la salle de classe. Les groupes de discussion comprennent entre dix et quinze étudiants chacun et engagent tous les étudiants inscrits aux cours de langue française. Dans une première étape, nous invitons les étudiants à se présenter, en précisant la durée des cours de français dans le secondaire et le nombre d'heures suivies par semaine. Nous avons conçu plusieurs questions pour encourager les étudiants à parler et à prendre conscience de leur environnement d'apprentissage, de leur parcours, de leurs expériences en classe de français et le contact avec la culture française et francophone.

Les questions ont été organisées autour de trois thèmes principaux : le contexte général d'apprentissage des langues, le contexte d'apprentissage du français et les habitudes et les moyens d'apprentissage. Les questions proposées aux focus groups étaient les suivantes :

- Quelles langues avez-vous étudié(e)s à l'école et jusqu'à quel niveau ?
- Comment décririez-vous votre niveau de maîtrise de chaque langue que vous parlez ?
- Depuis combien de temps apprenez-vous le français à l'école ?
- Comment évaluez-vous votre niveau en français dans les compétences suivantes : compréhension orale, expression orale, compréhension écrite et expression écrite ?
- Y a-t-il des aspects de la langue française (grammaire, vocabulaire, prononciation, etc.) que vous trouvez particulièrement difficiles ?
- Quels types d'activités vous aident le plus à surmonter ces difficultés ?
- Utilisez-vous le français en dehors des cours (avec des amis, sur les réseaux sociaux, etc.) ?
- Quels sont vos sentiments généraux envers l'apprentissage du français (enthousiasme, frustration, curiosité, etc.) ?
- Avez-vous des projets personnels ou professionnels qui visent l'utilisation de la langue française ?

Les réponses, qui constituent notre corpus d'analyse, nous ont permis de dresser un profil de l'étudiant en filière technique qui suit le cours de français en première année d'étude.

4. Le profil biographique des apprenants de français

L'analyse du corpus nous a permis de concevoir le profil des apprenants de français en filière technique mentionnée, que nous avons développé dans le tableau ci-dessous :

Contexte et apprentissages	Caractéristiques du profil
Étude des langues étrangères	Apprentissage dans le système éducatif
Langues étrangères apprises	Anglais (première langue) ; Français (deuxième langue) ; Allemand, espagnol ou italien (troisième langue ; rarement).
Niveau des langues apprises	Anglais : intermédiaire/avancé ; Français : débutant/intermédiaire.
Durée de l'apprentissage du français	Quatre ou huit ans.
Niveau du français	Compréhension orale : débutant ; Compréhension écrite : intermédiaire ; Production orale : débutant ; Production écrite : débutant.

Aspects de l'apprentissage du français	Difficultés de prononciation ; Difficultés liées à la grammaire.
Activités pour surmonter les difficultés	Musique et films français ; Exercices en ligne.
Utilisation du français en dehors de cours	Réseaux sociaux (rarement) ; Pendant quelques voyages à Paris.
Sentiments liés à l'apprentissage du français	Curiosité et enthousiasme.
Projets personnels ou professionnels	Voyages ou travail en France ; Échanges estudiantins Erasmus.

Les données fournies par les focus groups nous ont permis de concevoir le profil de l'étudiant ayant choisi d'étudier le français dans la première année à l'Université « Politehnica » de Timișoara. Celui-ci a étudié les langues étrangères dans le système éducatif, la première langue étant l'anglais, la deuxième, le français et, rarement, une troisième langue (l'allemand, l'espagnol ou l'italien). Il affirme que son niveau d'anglais est de niveau intermédiaire ou avancé, niveau qui a été certifié par un diplôme ou une certification obtenue pendant l'évaluation des connaissances linguistiques pour l'examen du baccalauréat.

En ce qui concerne le français, l'apprenant a commencé son étude à l'âge de douze ou quatorze ans, pendant le collège ou le lycée. Il trouve que la prononciation du français est l'aspect le plus difficile de la langue, suivie par la grammaire. De manière générale, son niveau de français est débutant, sauf la compréhension écrite qu'il qualifie d'intermédiaire. Pour surmonter les difficultés, l'étudiant écoute parfois de la musique, regarde des films ou cherche des exercices interactifs en ligne. Il n'a pas de contact avec les locuteurs natifs en dehors des cours de français, à deux exceptions : lors de quelques voyages à Paris ou durant le déroulement des projets Erasmus qui leur ont permis des échanges minimaux en français. L'apprentissage du français déclenche des sentiments de curiosité et d'enthousiasme. Les projets personnels liés à l'apprentissage visent le tourisme en France ou le travail dans des entreprises françaises ou francophones. Quelques étudiants envisagent également de postuler pour une bourse d'études ou un stage de formation théorique et/ou pratique en France.

La question qui se pose serait à quoi sert ce profil biographique des étudiants de l'Université en question. Tout d'abord, les informations biographiques peuvent être utilisées par les enseignants pour mieux adapter leurs méthodes pédagogiques aux besoins des étudiants. Les focus groups fournissent toujours des informations qui peuvent aider l'enseignant à éviter les méthodes, les outils et les ressources qui n'ont pas positivement impacté le parcours d'apprentissage des étudiants dans le passé. L'enseignant peut ainsi élaborer de nouvelles stratégies d'enseignement qui facilitent la réflexion des étudiants sur leurs propres approches d'apprentissage. Ensuite, le profil biographique permet de définir les objectifs d'enseignement spécifiques et

personnalisés en tenant compte de ceux déjà fixés par les étudiants pour leur parcours universitaire : études, stages, travail, etc. dans un pays francophone.

En tenant compte du profil biographique des étudiants, nous avons intégré dans le plan général d'enseignement universitaire annuel des activités issues de discussions organisées dans le cadre de focus groups. Les données biographiques ainsi obtenues nous ont permis de nous adapter aux besoins spécifiques des étudiants, tels que : le travail du vocabulaire professionnel de l'entreprise et l'amélioration de certains points grammaticaux perçus comme difficiles par les étudiants, la conception des activités de communication et d'interaction en contexte de travail, la rédaction d'un CV et d'une lettre de motivation en français, etc. Les étudiants deviennent ainsi capables de réfléchir sur leurs compétences linguistiques et de gérer leur progression en français en fonction des objectifs généraux du cours, tout en tenant compte de leurs projets professionnels ou personnels.

La biographie langagière peut constituer pour les étudiants un véritable outil de réflexion sur la progression réalisée dans leur parcours d'apprentissage. En remémorant les expériences vécues, ils seront capables d'identifier leurs points faibles et leurs réussites en s'appuyant ensuite sur ces dernières afin de progresser davantage. Cette réflexion leur permettra de mieux répondre aux méthodes d'enseignement et d'adapter leurs stratégies d'apprentissage afin d'acquérir des compétences linguistiques qui correspondront aux objectifs fixés au début des cours universitaires.

5. Conclusion

La biographie langagière, en tant qu'outil empirique de recherche, offre une perspective détaillée sur le parcours d'apprentissage linguistique des apprenants. Elle permet d'esquisser le trajet personnel et académique de chaque apprenant, de relever les expériences qui ont façonné leurs compétences linguistiques. En se remémorant leurs défis et les stratégies mises en place pour améliorer leur niveau de langue, les apprenants seront capables d'analyser et d'adapter leurs méthodes d'apprentissage aux nouveaux objectifs envisagés. À la suite de cet exercice de réflexion, les apprenants pourront devenir plus autonomes et actifs dans le processus d'apprentissage.

La bibliographie langagière nous a permis de tracer le parcours linguistique des étudiants de l'Université « Politehnica » de Timișoara. En utilisant le focus groupe comme méthode de recherche nous avons obtenu des informations sur leur contexte enseignement, les méthodes et les stratégies utilisées, ainsi que le niveau de compétences linguistiques acquis par les étudiants. Tous ces résultats nous ont permis de concevoir le profil linguistique des étudiants en filières techniques qui représente une ressource importante pour l'élaboration du plan de cours et l'adaptation des méthodes d'enseignement aux objectifs d'apprentissage des étudiants. Nous avons ainsi élaboré de nouvelles stratégies d'enseignement qui facilitent la réflexion des étudiants sur leurs approches d'apprentissage. Ensuite, le profil biographique nous ont permis de définir les objectifs d'enseignement spécifiques et personnalisés en tenant

compte de ceux déjà fixés par les étudiants pour leur parcours universitaire : études, stages, travail, etc. dans un pays francophone.

La biographie langagière représente un outil important pour répondre efficacement aux besoins linguistiques d'un public d'apprenants, issu d'un milieu professionnalisant, qui envisage une intégration rapide sur le marché du travail.

Bibliographie

Ouvrages

- Barbour, Rosaline. 2007. *Doing focus groups*, London : SAGE Publications Ltd. (édition numérique).
Cuq, Jean-Pierre. 2003. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris : Clé international.

Articles et études

- Audemar, Audemar. 2017. « La biographie langagière. Une mise en lumière des pratiques des langues, des savoirs et des identités », in *Journal de l'Alpha*, 207, p. 38-50.
Kitzinger, Jenny ; Markova, Ivana ; Kalampalikis, Nikos. 2004. « Qu'est-ce que les focus groups ? », in *Bulletin de psychologie*, 2004, 57 (3), p. 237-243.
Leclerc, Chantal ; Bourassa, Bruno, (et. alii). 2011. « Du groupe focalisé à la recherche collaborative : avantages, défis et stratégies » in *Recherches qualitatives*, 29 (3), p.145-167.
Lüdi, Georges. 2005. « L'intérêt épistémologique de l'autobiographie linguistique pour l'acquisition/enseignement des langues » in Mochet, Marie-Anne et Barbot, Marie-José (et alii.). *Pluralisme et apprentissages. Mélanges Daniel Coste*, Lyon : École Normale Supérieure, p.143-155.
Molinié, Muriel. 2004. « Finalités du biographique en didactiques des langues », in *Le biographique*, 147, p. 87-95.
Perregaux, Christine. 2002. « (Auto)biographies langagières en formation et à l'école : pour une autre compréhension du rapport aux langues », in *Bulletin VALS-ALSA*, 76, p. 81-94.

Sitographie

- Perregaux, Christine. 2000. « Biographie langagière : pratiques nouvelles d'un genre ancien », in *CREOLE*, 3, p. 2-6. URL : <https://www.unige.ch/fapse/creole/journal/parus/creole3.pdf>, page consultée le 3 septembre 2024.
Thamin, Nicole et Simon, Diana-Lee. 2009. « Réflexion épistémologique sur la notion de biographies langagières », in *Carnets d'Ateliers de Sociolinguistique (CAS)*, URL : <https://hal.science/hal-04637806>, page consultée le 24 septembre 2024.
<https://www.coe.int/fr/web/language-policy/european-language-portfolio>, page consultée le 12 juillet 2024.

Lingua e letteratura italiana

Italian Language and Literature

Corina ANTON
(Università di Bucarest)

Biografie illustri, episodi illustrativi: occorrenze e funzione nelle novelle di Matteo Bandello

Abstract: (Illustrious Biographies, Illustrative Episodes: Occurences and Function in Matteo Bandello's Short Stories) The aim of this study is to analyze the way in which the 16th century Italian author Matteo Bandello (1485-1561) deals with the biographical genre in his extensive collection of *novelle*. In the Middle Ages as well as in the Renaissance, the account of the life of famous people, be they historical or legendary figures, saints or biblical characters, takes on a didactic and exemplary function, serving to teach, admonish, exhort, persuade to follow the path of virtue or dissuade from immoral behaviour. As a literary genre that draws on the *exemplum*, the *novella* invites the reader to reflect upon exemplary behaviour concentrated in a single characteristic and significant episode. Biographies and *novelle* often intersect thanks to the common focus on the anecdote and to the typical moralistic orientation. In Bandello, the complex relationship with the biographical genre includes the presentation of an exemplary life (Giulia da Gazuolo, I, 8), the reworking of an emblematic biography (Lucrezia, II, 21), the rewriting of a single illustrative episode taken from an actual biography (in the novella I, 58 Bandello turns out to be an attentive reader of Vasari's *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*), the dissemination of biographical details in several *novelle* (Gonnella, IV, 2, IV, 23, IV, 26) and the rhetorical use of details from the biographies of illustrious people.

Keywords: Matteo Bandello, novella, biography, rewriting, anecdote.

Riassunto: Il presente studio si propone di analizzare la maniera in cui Matteo Bandello, autore italiano del Cinquecento (1485-1561), si pone, nella sua amplissima raccolta di *Novelle*, nei confronti del genere biografico. Nel Medioevo nonché nel Rinascimento, il racconto della vita del personaggio celebre, che si tratti di figure storiche oppure leggendarie, di santi o di personaggi biblici, assume una funzione didattica ed esemplare, servendo per insegnare, ammonire, esortare, persuadere a seguire la strada della virtù o dissuadere da un comportamento immorale. A suo turno, la novella, come genere letterario che attinge all'*exemplum*, propone alla riflessione comportamenti esemplari, concentrati in un unico episodio caratteristico e significativo. Grazie alla comune attenzione per l'aneddoto e al tipico indirizzo moralistico, la biografia e la novella si trovano non di rado a intersecarsi. In Bandello, il complesso rapporto con il genere biografico include la proposta di un percorso esistenziale esemplare (Giulia da Gazuolo, I, 8), la rielaborazione di una biografia emblematica (Lucrezia, II, 21), la riscrittura di un unico episodio illustrativo tratto da una biografia vera e propria (nella novella I, 58 Bandello si mostra un attento lettore delle *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* di Vasari), la disseminazione di dettagli biografici in più novelle (Gonnella, IV, 2, IV, 23, IV, 26) e l'utilizzo retorico di particolari delle biografie di personaggi illustri.

Parole-chiave: Matteo Bandello, novella, biografia, riscrittura, aneddoto.

Matteo Bandello, autore cinquecentesco su cui ci si soffermerà nelle seguenti pagine, non scrive biografie, ma novelle. I primi tre libri della raccolta che gli ha portato una ben meritata fama europea sono apparsi nel 1554, quattro anni dopo uno dei più famosi scritti biografici del Cinquecento: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* di Giorgio Vasari, stampato a Firenze nel 1550. Un testo ben noto a Bandello, a cui fornì la materia di una delle sue novelle. Però tale contatto con il genere biografico non è un caso unico: nella scrittura di Bandello, definita dagli studiosi più avvisati come “enciclopedica” (Guglielminetti 1990: 62), affluiscono generi tra i più diversi: trattatistica, sermoni, *exempla*, cronache, opere storiografiche, testi patristici e, ovviamente, vari tipi di narrazioni (Menetti 2005: 28).

I contatti di Bandello con la biografia non si limitano dunque alla frequentazione del testo vasariano. La novella e la biografia, almeno nel Medioevo e nel Rinascimento, si trovano accomunate da un elemento caratterizzante entrambe: il valore esemplare di quanto viene raccontato. Nella biografia, intesa come una narrazione della vita e dell'operato di chi ha in qualche modo inciso sulla realtà e il cui nome merita perciò di essere sottratto all'oblio (GDLI, *Biografia*, in linea), l'esistenza di un personaggio viene presentata al lettore attraverso un filtro morale, in un'ottica che lo trasforma in oggetto di riflessione. Poco importa che tale personaggio sia storico, reale, o leggendario: Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, autori di due famose raccolte medievali di vite di personalità illustri, *De viris illustribus* il primo (iniziata probabilmente intorno al 1338 o al 1339) e *De mulieribus claris* il secondo (elaborata intorno al 1361-1362) mettono insieme con disinvoltura figure storiche, bibliche, mitologiche oppure dall'esistenza esclusivamente letteraria. Una biografia percorre tutta la vita di un personaggio o ne presenta una parte ritenuta significativa; il racconto delle vite dei diversi eroi, a volte anche di brevi dimensioni, non di rado ruota intorno a un unico aneddoto, a un evento dal quale si può evincere la statura morale del protagonista, ridotto a esempio positivo o negativo di condotta. La novella, con il suo implicito valore paradigmatico, di solito si concentra su un unico avvenimento considerato rappresentativo per sintetizzare la storia del personaggio e il suo profilo morale. Da questo punto di vista, non di rado la biografia ingloba l'aneddoto che potrebbe costituire l'elemento centrale e il fulcro della novella.

Complesso e ricco di spunti è perciò il rapporto della novella con il genere biografico. Con le sue novelle, Bandello entra su un territorio letterario dove in testi di varia natura le vicende del personaggio illustre servono per insegnare, ammonire, esortare, persuadere o dissuadere da certi comportamenti. In questo senso, la novella, con il suo indirizzo moraleggiante, si serve anche del materiale fornito dal racconto illustrativo della vita di figure celebri. Le novelle di Bandello puntano dunque su episodi aneddotici, i quali vengono inseriti in un contesto dove sono utilizzati per dimostrare una tesi morale. L'appartenenza dello scrittore all'ordine dei predicatori giustifica peraltro tale utilizzo pedagogico dell'esempio della vita altrui.

Come si avvicina Bandello al genere biografico nella sua raccolta di novelle? Senza avanzare pretese di esaustività, si esamineranno cinque modalità (probabilmente non le uniche) che nel corso della presente ricerca sono state individuate nel consistente corpus delle sue novelle.

1. La proposta di un percorso esistenziale esemplare (Giulia da Gazuolo, I, 8).

Come anche la vicenda della romana Lucrezia, presentata da Tito Livio e immancabile dalla galleria di donne virtuose celebrate nel Medioevo e nel Rinascimento, la storia di Giulia da Gazuolo ruota intorno ai due eventi che determinano la sua parabola esistenziale: lo stupro e il suicidio. Bandello costruisce una biografia esemplare sotto il segno di una rivalità ammirativa con gli antichi, punto di riferimento della cultura della sua epoca. Così, afferma Bandello, pittura, scultura, lettere, filosofia e armi moderne non sono per niente inferiori a quelle antiche; manca solo chi con “cura e diligenza” scriva i “molti generosi e memorandi fatti” che accadono tutti i giorni (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 113). Qui interviene la necessità della figura dello scrittore-cronista intento a tramandare alla posterità la memoria degli eventi degni di essere ricordati. Nella logica di questa concorrenza con il passato si colloca la celebrazione della figura di Giulia, personaggio contemporaneo all’altezza di Lucrezia: “non meno Giulia da Gazuolo celebrata e cantata si vederebbe di quanto che sia la tanto famosa Lucrezia romana; se non che Giulia fu di troppo basso sangue” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 114). Perciò in Giulia Bandello propone un esempio di condotta degno di essere tanto celebrato quanto quello antico, trasmesso dagli storici romani.

La novella di Bandello è cosparsa di dettagli biografici relativi a Giulia, alla sua origine, al tempo e al luogo della vicenda, al suo carattere e al suo fisico. Al momento dell’evento che cambia il corso della sua vita, Giulia ha diciassette anni; è la figlia di un contadino povero; anche lei zappa la terra, mentre la madre tesse e fa anche altri lavori femminili. La costante preoccupazione di Bandello per la credibilità e per la verosimiglianza dei suoi racconti si traduce in una collocazione spazio-temporale precisa degli eventi a Gazuolo, quando vi aveva la sua corte il monsignore Lodovico Gonzaga, vescovo di Mantova. Bandello introduce persino un incontro tra la protagonista e un personaggio dall’esistenza verificabile per aggiungere un più di veridicità alla sua storia: una Giulia quindicenne fa un’eccellente impressione alla madama Antonia Bauzia, al punto che la nobildonna contempla l’idea di portarla con sé al palazzo.

Bandello insiste varie volte sull’eccezionalità di Giulia, che pare calata incidentalmente nel basso contesto sociale in cui è nata: “generoso e virile spirito” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 114); “molto bella e di leggiadri costumi dotata, e molto più leggiadra che a sì basso sangue non conveniva” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 115); “pareva che non in un tugurio e casa di paglia fosse nata e allevata, ma che tutto il tempo de la sua età fosse stata nodrita in corte” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 115); “pareva ne le più civili case nodrita” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 115); “ancor che ella

tutto il dí lavorasse, nondimeno ella aveva una man bianca, lunghetta e morbida molto” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 116); “solo si può la natura accusare, che a sí magnanimo e generoso spirito come Giulia ebbe, non diede nascimento piú nobile” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 120). Nonostante l’intenzione dell’autore di creare un personaggio realistico, la contadina Giulia si presenta appunto come una nobildonna, di cui ha tutte le qualità, sia morali che fisiche (Erspamer 1982: 553-554).

Il discorso pronunciato da Giulia in seguito allo stupro afferma la centralità dell’onore nel suo sistema di valori: “Non voglia Iddio che io stia in vita, poi che perduto ho l’onore che di stare in vita m’era cagione. Già mai non avverrà che persona mi mostri a dito o sugli occhi mi dica: – Ecco gentil fanciulla ch’è diventata puttana e la sua famiglia ha svergognato, che se avesse intelletto si deveria nascondere. – Non vo’ che a nessuno dei miei mai rinfacciato sia, che io volontariamente abbia al cameriero compiaciuto. Il fine mio farà a tutto il mondo manifesto e darà certissima fede che, se il corpo mi fu per forza violato, che sempre l’animo mi restò libero” (Bandello I, 8, 1910, vol. I: 120-121). La brutale parolaccia segna il rifiuto di un degradante cambiamento di condizione (da “gentil fanciulla” a “puttana”), mentre la fine del patetico discorso della ragazza echeggia apertamente il testo liviano: “ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit” (Tito Livio I, 58, 1917: 99).

La storia di Giulia, eroica e tragica allo stesso tempo (Stassi 1982: 199-209), è una replica della vita esemplare di Lucrezia, la cui determinata figura resta impressa nel mentale collettivo grazie alla sua reazione di fronte allo stupro che la conduce al suicidio quale volontaria affermazione dell’attaccamento all’onore. A differenza della Lucrezia romana, la cui morte provoca la fine della monarchia, l’eroismo di questa Lucrezia contadina non conduce a cambiamenti storici: Giulia resta una figura eccezionale senz’altro, diversa, ma anche emarginata. Lo stupro e il suicidio la evidenziano e allo stesso tempo la escludono dalla comunità; è segno della distanza tra lei e i membri della comunità la sua stessa sepoltura in terra sconsecrata. Giulia rimane una figura sospesa tra due mondi, che per ragioni oscure non è stata accolta nell’alta società (vedasi il progetto mai attuato di madama Antonia) e che allo stesso tempo si distingue dal suo ceto attraverso tutto il suo modo di essere e di agire (da menzionare il suo costante rifiuto di accettare gesti e soluzioni che avrebbero accontentato una ragazza della sua condizione e nella sua situazione: una vantaggiosa relazione con il ferrarese, cameriere del vescovo e dunque in una posizione sociale più alta; i regali dell’amante; il matrimonio con un altro uomo dopo la perdita della verginità).

La novella consiste in una rielaborazione della biografia di Lucrezia in contesto contemporaneo, con la modifica dello statuto del personaggio, nonché delle conseguenze del suo gesto. Se il suicidio di Lucrezia incide sulla storia, il gesto di Giulia resta marginale, destinato alla conoscenza di un gruppo ristretto. Portarlo alla luce e a conoscenza di tutti e tramandarlo alla posterità è invece compito dello scrittore-cronista.

2. La rielaborazione di una biografia esemplare (Lucrezia, II, 21).

L'emblematica storia della casta Lucrezia, matrona romana che preferisce la morte al disonore, fa l'oggetto di numerose riscritture in età medievale e rinascimentale (Bragantini 2015: 73-84). La novella bandelliana, presentata in omaggio a una nobildonna dallo stesso nome dell'eroina romana, la signora Lucrezia Gonzaga di Gazzuolo, è occasionata da un dibattito circa il caso liviano, letto ad alta voce da Bandello alla presenza di una parente della destinataria. Nell'epistola dedicatoria vengono introdotti due punti di vista diversi degli ascoltatori: Benedetto Capiluppo loda il gesto di Lucrezia, Mario Equicola lo considera ingiustificato, mentre di Bandello si ipotizza che in seguito, in quanto uomo della Chiesa, avrebbe presentato l'opinione di Sant'Agostino, ben critico nei confronti del grande modello romano di pudicitia.

L'arrivo del "nobile e dotto cavaliere" Baldassarre Castiglione interrompe la disputa: è alla sua autorevole figura che viene affidato il compito di raccontare il caso e di darne un giudizio. Da parte di tale abile e avvisato narratore il pubblico aspetta esattezza e rispetto della verità storica da una parte e l'aggiunta di elementi verosimili che rendano il racconto più piacevole dall'altra parte: "narrando tutta l'istoria come fu, ma ornandola con quelle cose verisimili che vi pareranno a proposito, più di leggero e con più sodisfacimento di noi altri farete" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 58). In coerenza con tale dichiarazione di poetica, l'episodio liviano, in sé assai ristretto, viene riscritto da Bandello in dettaglio e ampliato, con tanto di attenzione alla discussione sulla castità delle mogli, alla tormentante passione da cui è colto Tarquinio il Superbo, alla scena della fallita seduzione e al momento dello stupro. Il testo bandelliano espande l'episodio narrato dall'autore latino, mettendone in evidenza tutte le possibili sfumature, amplificandone tutti i dettagli. Frasi chiave quali "ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit" e "mentem peccare, non corpus" (Tito Livio I, 58, 1917: 99), che sono affermazioni centrali e di grande impatto del testo originale, si ritrovano ben quattro volte nel testo bandelliano: "Gli è ben vero che questo corpo mio solamente è violato, perciò che mai l'animo mio a commetter l'adulterio non ha consentito" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 63); "il peccato tanto è peccato quanto è volontario, e la mente sola è quella che pecca e non il corpo" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 64); "pensa l'animo tuo esser puro e mondo, il quale corromper o violar non si puote, se egli volontariamente nel peccato non consente" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 65); "l'invitta mente libera e casta in tuo arbitrio riservasti" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 66).

Estendendo il racconto liviano, Bandello concede massimo spazio ai due amplissimi discorsi della protagonista e di suo marito, i quali danno voce ai due punti di vista opposti espressi dagli ascoltatori nell'epistola dedicatoria. Ma è qui, nel corpo della novella, che interviene quella terza voce annunciata nell'epistola, altrettanto autorevole come quella di Tito Livio, influentissima inoltre all'interno della cultura cristiana: la voce di Agostino d'Ippona. Per costruire il modello della donna casta cristiana, nel *Civitas Dei*, con notevole abilità retorica e arguzia dell'argomentazione egli smantella il mito di Lucrezia quale donna pudica che si suicida per difendere il

proprio onore: invocando la presupposta natura incostante della donna, suscettibile di provare piacere anche quando resiste alle avances, e la vergogna provata per la perdita della reputazione, Agostino condanna il suicidio, considerandolo uccisione di chi è innocente (Augustine 1871: 28-30) e delineando così la prospettiva abbracciata dalla mentalità cristiana sulla morte volontaria.

Costruiti con maestria retorica, enfatici, ricchi di esclamazioni e domande retoriche, i due discorsi si fanno entrambi voce dell'ottica agostiniana. Collatino esorta Lucrezia a non ammazzarsi, invocando una serie di argomenti quali la sua castità ben nota a tutti, comprovata anche dall'inaspettata visita in cui si era manifestata a tutti la decenza della donna; il fatto che Lucrezia avrebbe potuto facilmente nascondere l'accaduto, che nessuno avrebbe mai sospettato; la ben nota crudeltà di Tarquinio, colpevole di tanti crimini e stupri; la tristezza dei figli rimasti senza madre e del marito senza moglie; la certezza della futura vendetta. Nelle sue parole converge anche la tesi agostiniana sul suicidio quale segno di colpa della donna consenziente e dunque non innocente: egli afferma che alcune donne cedono al piacere, il che non è il caso di Lucrezia, che il suicidio è una "non meritata pena" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 67) per chi non è colpevole e che, dunque, lei non sarà considerata innocente se si toglierà la vita.

La risposta di Lucrezia arriva subito: è decisa di morire per non essere macchiata d'infamia per sempre; esorta il marito e il padre a vendicarla, perché altrimenti le donne non saranno mai più sicure di fronte alle violenze; afferma l'importanza dell'onore, che ha sempre messo al centro del suo sistema di valori; esprime il suo orrore circa la possibilità di partorire un figlio nato dall'adulterio; non sopporta che il suo animo casto alberghi in un corpo macchiato; non accetta di diventare un cattivo esempio per le altre donne. Sulla scia di Agostino, Lucrezia aggiunge una sorprendente confessione: anche se la sua anima è sempre rimasta casta e pura, i suoi sensi si sono dilettrati, perché la donna è poco costante, e lei teme di non cominciare, con il tempo, a trovare piacere nell'adulterio. "Il mio peccato non deve in modo alcuno restar senza punizione" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 67), dichiara Lucrezia, aggiungendo di non temere la morte, bensì l'infamia, come appunto affermava il pensatore cristiano. Nella riscrittura bandelliana dell'episodio, la matrona romana punisce sé stessa per il piacere provato contro la sua volontà durante l'amplesso.

Di Lucrezia Bandello parla in termini assai vicini a quelli impiegati per Giulia: "il cui virile e generoso animo penso io che tanto lodar non si possa quanto merita" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 71). Come Giulia, per affermare il suo rifiuto di una futura condizione disonorante, anche Lucrezia impiega in riferimento a sé stessa il duro termine "bagascia" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 67), contrastante con il tono aulico dell'elaborata difesa del progettato suicidio. Nella riscrittura della vicenda della famosa Lucrezia, Bandello abbraccia l'ottica agostiniana, ormai responsabile di tutt'una tradizione ermeneutica; invece, nota la critica, a Giulia, protagonista di un episodio quasi identico, l'autore conserva un trattamento ben diverso, senza condannare il suo gesto e senza sospettarla di pensieri indecenti. Tale approccio diametralmente opposto

è tuttavia coerente con la poetica bandelliana, tutta incentrata sulla casualità (Bragantini 2015: 82-83). Ad ogni caso, non cessa mai di farsi sentire l'intervento nel racconto del predicatore moralista intento a condannare i disonesti piaceri fugaci che conducono alla perpetua miseria: "Partissi poi il feroce e trascurato giovine, e seco stesso de la disonestissima sua vittoria gloriandosi, in campo ad Ardea tutto ridente se ne ritornò, non pensando di quanta amarezza quel poco piacere gli doveva esser cagione" (Bandello II, 21, 1910, vol. III: 62-63).

3. La rielaborazione di un aneddoto tratto da una biografia vera e propria (Filippo Lippi, I, 58).

Nella novella I, 58, Bandello estrapola un brano dalla biografia dedicata da Giorgio Vasari al pittore fiorentino Filippo Lippi e lo inserisce in un contesto in cui si parla del rapporto privilegiato dell'artista con il potere. L'epistola dedicatoria presenta un Leonardo da Vinci tutto assorto nella creazione del *Cenacolo*, riverito e largamente stipendiato dal duca Ludovico Sforza, la cui generosità nei confronti dell'artista desta lo stupore di un cardinale recatosi al monastero di Santa Maria delle Grazie. La novella viene di conseguenza raccontata dall'artista stesso in risposta alla reazione del religioso "per dimostrare che gli eccellenti pittori sempre furono onorati" (Bandello I, 58, 1910, vol. II: 284).

A sostegno di tale tesi, il presunto narratore riporta due aneddoti raccontati da Plinio su Apelle, pittore greco tanto rispettato che si permetteva di sgridare Alessandro Macedone stesso per la sua ignoranza in materia di pittura e a cui questi cedette la propria concubina, di cui l'artista si era innamorato. Da questi momenti emblematici della vita del grande pittore antico la storia si muove nella contemporaneità per presentare un episodio significativo della vita di Filippo Lippi. Come Apelle, anche questi ha un rapporto privilegiato con Cosimo de' Medici, che ne accetta i capricci in nome della condizione eccezionale degli artisti: "i pari suoi, d'ingegni rari e sublimi, sono forme celestiali e non asini da vettura" (Bandello I, 58, 1910, vol. II: 286-287). Il nucleo della novella è costituito da una vicenda rappresentativa: catturato dai corsari e fatto schiavo, con l'arte della pittura Lippi fa stupire il suo padrone al punto che questi lo libera, facendogli ricchi doni. Tale epilogo di una storia che sarebbe potuta finire tragicamente viene invocato come prova irrefutabile della forza dell'arte. La ragione per cui Leonardo (e implicitamente Bandello) si accinge a raccontare è per dimostrare che gli artisti hanno uno statuto speciale non solo agli occhi dei personaggi altolocati, ma anche dei barbari stessi: "la virtù ancora appresso ai barbari è onorata" (Bandello I, 58, 1910, vol. II: 287).

Bandello riprende quasi alla lettera le informazioni presentate da Vasari sulla vita di Filippo Lippi: il suo talento fuori comune, manifestatosi sin dall'infanzia; la sua passione per le donne, che lo fa evadere con l'aiuto di un lenzuolo appeso alla finestra dalla stanza dove era stato chiuso da Cosimo de' Medici per finire un lavoro; l'amore per una certa Lucrezia, dal quale nasce un figlio; l'offerta fattagli dal papa di liberarlo dal voto per poter sposare la donna e rifiutata da Filippo, che non voleva rinunciare alla

sua libertà. Tuttavia, Bandello concentra in poche righe tali informazioni, scegliendo invece di concentrarsi su un unico episodio raccontato dal famoso biografo degli artisti per illustrare una sola tesi: quella della condizione eccezionale dell'artista in qualsiasi contesto, tra i grandi del mondo così come tra i barbari. Egli aggiunge altri due personaggi il cui percorso illustra la stessa idea: Leonardo da Vinci, il narratore apprezzato e remunerato con larghezza per il suo talento, e Apelle, a cui è lecito apostrofare Alessandro Magno con un brutale imperativo: "Alessandro, taci e non dir coteste fole, perché tu fai rider i miei garzoni che distemperano i colori" (Bandello I, 58, 1910, vol. II: 285). Così, un pittore antico, evocato per l'inevitabile ricorso all'autorità greco-latina e due pittori contemporanei si trovano accomunati dalla loro stessa condizione eccezionale conferitagli dall'arte.

Alla rielaborazione bandelliana del testo vasariano sono state già dedicate alcune pagine illuminanti (Mattiota 2012: 129-143 e soprattutto Cotensin 2013: 1-11). Gli interventi individuati dalla critica sulla biografia firmata da Vasari sono di quattro tipi: Bandello riassume il testo vasariano, ne riproduce termini o frasi, lo ricompone e infine lo amplifica. La visibile affinità lessicale con l'originale conduce Ismène Cotensin a parlarne addirittura in termini di plagio (Cotensin 2013: 3). Ovviamente, non si tratta di plagio nel senso attuale della parola, in quanto Bandello è semplicemente coerente con le pratiche di riscrittura e di manipolazione delle fonti tipiche della sua epoca nonché della sua poetica, e la studiosa ne è ben consapevole quando afferma che "Bandello manipule ses sources afin de livrer une clé de lecture qui correspond aux codes de la morale aristocratique du public auquel il s'adresse" (Cotensin 2013: 10).

L'episodio che più illustra la tesi dell'eccezionalità dell'artista, della sua dignità e della sua posizione privilegiata, quello della liberazione dalla schiavitù, viene commentato da Vasari con la seguente frase:

Veramente gloria di questa virtù grandissima avere forza con uno a cui è concesso per legge di poter condannare e punire, di far tutto il contrario, anzi d'indurlo a fargli carezze et a dargli libertà in cambio di supplicio e di morte (Vasari 1991, vol. I: 374).

In Bandello si legge una frase simile: "Certo gloria grandissima fu questa de l'arte, che un barbaro natural nostro nemico si movesse a premiar quelli che schiavi sempre tener poteva" (Bandello I, 58, 1910, vol. II: 287). Un'intera biografia viene dunque ridotta in questa maniera all'episodio memorabile e significativo, mentre allo stesso tempo la vicenda di Lippi viene messa in legame con la biografia di Apelle, nonché con quella di Da Vinci, presentate sempre attraverso momenti rilevanti della condizione dell'artista. Il modo in cui Bandello manipola le biografie degli artisti, concedendogli spazio nella sua raccolta, dimostra, a dirla con la stessa Cotensin, che "les frontières entre nouvelle et notice biographique se révèlent ainsi perméables, et Bandello expérimente l'ambiguïté d'un genre qui n'est pas clairement défini, mais qui offre de la sorte un vaste potentiel narratif" (Cotensin 2013: 11).

4. La disseminazione di dettagli biografici in più novelle (Gonnella, IV, 2, IV, 23, IV, 26).

Un'altra modalità di ricollegarsi in maniera personale e originale al genere biografico è spargere in più novelle dettagli biografici su un unico personaggio. Così, il percorso di vita di un protagonista si presenta come un mosaico da ricomporre non attraverso la lettura di un unico testo, ma di più testi, mettendo insieme le informazioni come altrettante tessere. Del famoso buffone Gonnella, figura associata alla corte estense e soprattutto al marchese Niccolò III d'Este, si possono ricostruire il ritratto nonché il tragitto esistenziale percorrendo tre delle quattro novelle a lui dedicate, di cui ciascuna aggiunge nuovi elementi. Le novelle ruotano intorno alle "piacevolezze" (Bandello IV, 23, 1910, vol. V: 256) di Gonnella; ciononostante, ciascuna beffa progettata dal buffone viene preceduta da alcune osservazioni che contribuiscono a tracciare una fisionomia dell'uomo Gonnella, al di là dell'incarico professionale esercitato presso gli Estensi. Così le precise e dettagliate informazioni sulla sua origine, sulla sua infanzia e sulla decisione di intraprendere il mestiere del buffone come una vera e propria scelta professionale opposta a quella paterna:

Fu il Gonnella per origine fiorentino, figliuolo di uno mastro Bernardo, che teneva una bottega ne la quale faceva guanti, borse e stringhe e simili altre cose di cuoio, e per essere uomo di lodata vita, era spesso eletto rettore dei laudesi di Santa Maria novella. E non avendo altro figliuolo che il Gonnella, lo mandava a la scola a imparare e il nodriva molto costumatamente. Era il fanciullo di bonissimo e perspicace ingegno, e imparava grammatica molto bene; ma era grandemente inclinato a fare de le beffe piacevoli a questi e quelli, di modo che per le sue piacevolezze era a tutti carissimo. E non li piacendo la stanza di Firenze, e meno l'arte esercitata da suo padre, essendo già di cerca venti anni, senza prender congedo dal padre se ne venne a Bologna; ma poco vi dimorò, ché, udendo la fama del marchese Nicolò, si deliberò farsi cortegiano di quello. E così si ridusse a Ferrara, ove seppe sí ben governare i casi suoi, che si acconciò per camerieri col marchese Nicolò con buono salario (Bandello IV, 23, 1910, vol. V: 256).

L'ingegnoso e sagace fiorentino Gonnella (non va dimenticato che fiorentina è la letteratura di beffa inventata da Boccaccio) si lascia alle spalle un modo di vivere legato a un tipo di civiltà mercantile e borghese a favore di un ambiente aristocratico; ma la moglie se la sceglie sempre dalla città natia:

Devete adunque sapere che il Gonnella, essendo di origine fiorentino, si partí a posta da Ferrara per andare a Firenze, con licenza del marchese Nicolò da Este, per prender moglie; ove prese una monna Checca Lappi, che era giovane assai bella e molto accostumata, e quella a Ferrara ne condusse in una sua casa vicina al palazzo (Bandello IV, 26, 1910, vol. V: 280).

Gonnella possiede abilità mimetiche straordinarie, che lo rendono particolarmente adatto a fare il buffone:

Ora devete sapere che esso Gonnella avea in sé molte parti che il rendevano mirabilmente meraviglioso; e tra l'altre, ogni volta che voleva, in uno batter di occhio sapeva così mastramente trasformar le fattezze del volto che uomo del mondo non ci era che lo conoscesse, e in quella trasformazione saria durato tutto uno giorno. Parlava poi ogni linguaggio di tutte le città di Italia sí naturalmente, come se in quelli luoghi fosse nasciuto e stato da fanciullo nodrito (Bandello IV, 2, 1910, vol. V: 92).

Egli si dimostra un vero e proprio professionista della beffa, che orchestra con intelligenza e arte e la quale si presenta come una manifestazione dell'intelligenza e dello spirito artistico del personaggio:

le buffonerie e piacevolezze che faceva non procedevano né da pazzia né da poco cervello, ma nascevano da la vivacità, acutezza e sublimità de l'ingegno che in lui era, perciò che il tutto faceva pensatamente; e come si deliberava fare alcuna galanteria, considerava la natura di quelli che beffar voleva e il piacer che ne poteva conseguire il signor marchese. E di molte che a diversi tempi fece, io ve ne vuo' dire una che a esso marchese da lui fu fatta. Era di natura sua molto pensoso esso Gonnella; per questo, come si trovava solo, sempre chimerizzava e si imaginava alcuna piacevolezza, e tra sé prima la ordiva tre o quattro volte avanti che le mani mettesse in pasta (Bandello IV, 23, 1910, vol. V: 257).

Il suo carattere e le sue qualità ("vivacità, acutezza e sublimità de l'ingegno"; "era di natura sua molto pensoso") occupano ancora spazio nella presentazione del personaggio. Dalle varie pagine dedicate al buffone Gonnella, intrecciata con il racconto delle sue più astute beffe emerge una vera e propria biografia del personaggio. Bandello segue il percorso del personaggio fino alla sua tragica scomparsa, legata sempre a quel tipo di *happening* spettacolare e illusorio che è la beffa: Gonnella muore per la paura causatagli da un'incauta controbeffa organizzata dal suo signore, il marchese Niccolò, il quale provoca involontariamente la morte del fedele buffone che gli aveva ingegnosamente restituito la salute (IV, 23).

5. L'utilizzo retorico di dettagli delle biografie di personaggi illustri.

Per illustrare un'idea o per sostenere una tesi, ogni tanto Bandello evoca, in prima persona o attraverso un narratore, episodi caratteristici della vita di personaggi illustri dell'antichità allo scopo di persuadere sia il lettore che i protagonisti. In coerenza con una poetica cinquecentesca che mette la prosa e implicitamente la novella su un piano inferiore rispetto alla poesia (Battaglia 1993: 305-308), Bandello presenta spesso la propria opera come un tipo di intrattenimento leggero, a cui si può dedicare anche chi è impegnato in questioni di massima importanza che riguardano il governo e

lo stato. Per illustrare tale idea, le dediche a figure importanti della sua epoca includono dettagli sugli svaghi a cui si davano personaggi famosi, filosofi o politici che fossero:

Scevola, che appo romani fu iureconsulto eccellentissimo, dopo che a le cose de la religione aveva messo fine ed ordinate le cerimonie e disputato de la ragion civile e giudicate quelle liti che ne le mani aveva, per rallegrare l'affaticata mente e rendersi più vivace e forte agli studii, s'essercitava nel giuoco de la palla, e spesso anco a tavole giocava, e con altri piacevoli e remissi giuochi passava quel poco di tempo che la vacanza de le cure gli concedeva, mostrandosi ne gli affari gravi ed importanti Scevola, e nei lassamenti de l'animo esser uomo. Che diremo di Socrate sapientissimo, al quale nessuna sorte di sapienza fu oscura, e fu uno dei costumati uomini dei suoi tempi? Aveva egli spesse fiate preso in costume, quando a casa dopo le disputazioni de la filosofia ritornava, con i suoi piccioli figliuoli far di quei giuochi che la fanciullesca età usare è consueta. Scipione Affricano, uomo a' suoi tempi senza paragone, di cui i preclarissimi fatti ne la milizia e la integrità de la vita i greci e latini in mille volumi hanno celebrato, punto non si sdegnava insieme con Lelio suo fidatissimo compagno sovra il lito di Caieta e de la città di Laurento diportarsi e andar cogliendo de le cocchiglie marine e de le picciole pietre tra la minuta arena (Bandello II, 41, 1910, vol. III: 404).

Così il padre de l'Academia, Socrate, dopo le continove disputazioni de le questioni difficillime e altissime, dopo la disciplina di tanti eccellenti discepoli che l'udivano, quando era a casa non riputava cosa de la vita sua integerrima indegna, con i piacevoli figliuoli trastullandosi, pigliare di quegli stessi piaceri che la fanciullesca età si piglia. E quello lodatissimo Scipione Affricano il maggiore, dopo i gravissimi pensieri del governo degli stati, non ischifava col suo Acate Lelio andarsi su per il lito del mare diportando e cogliendo i sassolini minuti e le cocchiglie marine (Bandello III, 19, 1910, vol. IV: 246).

In tale ottica, rivendicando il proprio valore di piacevole passatempo onesto, senza avanzare pretese di appartenenza alla letteratura alta, la novella, raccontata o ascoltata che sia, si propone come una pausa altrettanto utile come piacevole dai gravosi impegni che ciascuno deve affrontare giorno dopo giorno.

Dettagli relativi a biografie illustri vengono invocati anche in contesti dove assumono un valore retorico. La novella I, 18 celebra la virtù di una vergine, che in nome dell'onore sa resistere alla passione e all'implicita pressione di un uomo più autorevole di lei quale l'imperatore Ottone III, nonché all'autorità paterna. Innamorato sperdutamente di Gualdrada, una giovane nobildonna, Ottone III alla fine vi rinuncia per darle onoratamente un marito degno della sua condizione. Prendendo spunto dalla novella decameroniana X, 6, la novella di Bandello presenta tuttavia notevoli variazioni che non andranno discusse in questa sede. Il frammento che ci interessa è il momento in cui l'imperatore confessa al padre di lei i suoi amori, tracciando un parallelo tra sé e illustri personaggi innamorati:

Se guardarete le istorie divine, troverete Sansone il fortissimo, David il santissimo e Solomone il più savio di tutti esser stati meravigliosamente ad amore soggetti. Se leggerete le romane, le greche e l'altre istorie, quanti ne troverete voi che senza fine hanno amato? Cesare, che primo ci partorì l'imperio romano, a cui tutto il mondo cesse, fu di Cleopatra servo, la quale poco mancò che non facesse per amore Marco Antonio impazzire. Che fece Massinissa? Come in Puglia si diportò Annibale? Vi potrei dir di molti altri eccellentissimi uomini, duci, regi e imperatori, i quali a le fiamme amorose apersero il petto e l'amoroso vessillo seguitarono (Bandello I, 18, 1910, vol. I: 254).

I nomi evocati in un'efficace enumerazione servono all'imperatore per giustificare agli occhi del padre della ragazza, che egli vorrebbe corrompere per averla, la sua debolezza e incapacità di resistere al devastante assalto di Amor, davanti a cui cedono persino le più illustri figure della storia sia sacra che profana. Dalla vita dei personaggi evocati Bandello estrae un unico dettaglio che all'imperatore serve per costruire un eloquente e convincente discorso a favore della propria causa.

Lo stesso avviene anche nella novella II, 27, dove lo scrittore presenta la legenda della fondazione della casa dei marchesi di Carretto. Qui Bandello si concentra sull'esposizione dei pensieri dei personaggi che riflettono sulla forza dell'amore e sulla propria incapacità di opporvisi. Così Adelasia, la figlia dell'imperatore Ottone II, consapevole di trasgredire tutte le norme sociali:

Infinita sono quelle che dietro a' loro amatori volontariamente se ne sono ite. Volle Elena esser rapita e, abbandonando il marito, andar col suo Paris a Troia. Fedra ed Arianna di lor voglia Teseo seguitarono. Nessuno ci fu che sforzasse Medea a lasciar la patria e il padre e fuggirsene con Giasone. E se fu chi costoro sforzasse, egli certamente fu Amore, il quale nel vero me anco sforza a seguir il mio Aleramo ovunque andar vorrà (Bandello II, 27, 1910, vol. III: 160).

A suo turno, il nobile Aleramo, oggetto del desiderio di Adelasia e altrettanto acceso dalla passione, nutre pensieri simili:

Quanti imperadori, duci, marchesi e signori e quanti valorosi capitani sono stati servi d'amore? Giulio Cesare vinse tanti re, popoli, esserciti e capitani, e Cleopatra vinse lui. Augusto, innamorato di Livia, quella al marito tolse. Nerone fiero e crudelissimo sottomise le spalle ad amore. Marco, sí saggio, sí dotto e sí da bene, come fu trattato da Faustina? Marco Antonio in Egitto che fece egli per amor di Cleopatra? Ercole, che purgò il mondo di tanti mostri, per amore di Iole sostenne con la conocchia a' fianchi filare. Il forte Achille contra amore si trovò debolissimo. Ma che vo io raccontando costoro che amarono, se infiniti sono? E perché crediamo noi che i divini poeti, che il vero sotto fizioni sogliono nascondere, abbiano cantato gli amori di Giove, di Febo, di Marte e degli altri loro dèi, se non per darne ad intendere che il poter d'amore è potentissimo e la sua forza è inespugnabile? (Bandello II, 27, 1910, vol. III: 163).

A differenza di altri casi bandelliani di trasgressione delle regole e delle convenzioni in nome dell'amore, questa storia d'amore associata alle passioni di grandi eroi storici e mitologici è destinata a un destino glorioso. I due amanti scappano insieme e vivono a lungo da poveri carbonai, ma la nobiltà del sangue splende nella miseria e si riafferma con forza: il figlio maggiore di Adelasia e Aleramo diventa cavaliere dell'imperatore e alla fine la coppia ritorna alla corte. I suoi discendenti si imparentano con i Paleologi e con i Gonzaga, testimoniando la tesi di Bandello sull'eccellenza del sangue nobile.

L'affluire di dettagli biografici nella novella bandelliana, la costruzione di biografie esemplari, la riscrittura di episodi significativi della vita di personaggi illustri tratti da altri autori sono dunque elementi che si legano alla modalità di Bandello di porsi nei confronti della novella stessa, un genere caratterizzato da una notevole malleabilità, nel quale vengono aboliti non solo i confini tra dedica e novella, dedica e dedica, novella e novella, ma anche tra i generi. Interessato al racconto biografico per il suo valore esemplare, Bandello lo integra sotto varie forme nelle sue novelle per proporre al lettore percorsi di vita paradigmatici, coerenti con l'intenzionalità pedagogica della sua opera.

Bibliografia

Fonti

- Augustine, Aurelius. 1871. *The City of God*, vol. I. Translated by the Rev. Marcus Dods. Edinburgh: T. & T. Clark.
- Bandello, Matteo. 1910. *Le novelle*, vol. I-V. A cura di Gioachino Brognoligo. Bari: Laterza.
- Titus Livius. 1917. *Ab Vrbe condita liber I*. Edited with introduction, notes and vocabulary by C. E. Freeman. Oxford: Clarendon Press.
- Vasari, Giorgio. 1991. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, vol. I-II. Torino: Einaudi.

Studi e articoli

- Battaglia, Salvatore. 1993. *Capitoli per una storia della novellistica italiana dalle origini al Cinquecento*. Napoli: Liguori Editore.
- Bragantini, Renzo. 2015. *Violenza della storia, storie di violenza. Riscritture di Lucrezia nella narrativa del Cinquecento*, in Anna Esposito (a cura di), *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne* (Roma e Lazio, secc. XV-XVI). Roma nel Rinascimento: Roma, p. 73-84.
- Cotensin, Ismène. 2013. *De Vasari à Bandello. La nouvelle de Filippo Lippi (I, 58) et la représentation des artistes: forme célestiales e non asini da vettura*, in "La Rivista" n° 0, 22 décembre / «Ingegnose, soffistiche, astratte, capricciose». La nouvelle italienne au XVIe siècle. *ELCI | Équipe littérature et culture italiennes*, p. 1-11, <https://doi.org/10.58079/okfm>, consultato il 10 novembre 2024.
- Erspamer, Francesco. 1982. *Lectura Bandelli: microanalisi della novella di Giulia di Gazuolo*, in Ugo Ruzzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, atti del convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980. Tortona: Casa di Risparmio di Tortona, p. 545-558.
- Guglielminetti, Marziano. 1990. *Sulla novella italiana. Genesi e generi*. Lecce: Milella.
- Mattioda, Enrico. 2012. *Bandello e le arti figurative*, in Gian Mario Anselmi e Elisabetta Menetti (a cura di), *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*. Bologna: Il Mulino, p. 129-143.
- Menetti, Elisabetta. 2005. *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*. Roma: Carocci.

Stassi, Maria Gabriella. 1982. *Eroismo e tragedia nella novella di Giulia da Gazuolo*, in Ugo Ruzzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, atti del convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980. Tortona: Casa di Risparmio di Tortona, p. 199-209.

Webografia

Biografia, in Grande Dizionario della Lingua Italiana,
[https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI02/GDLI_02_ocr_244.pdf](https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI02/GDLI_02_ocr_244.pdf&parola=biografia)
&parola=biografia, consultato il 12 maggio 2024.

Jelena BADOVINAC | **La scultura nei modi di dire italiani
(Università di Novi Sad) e la loro traduzione in serbo**

Abstract: (Sculpture in Italian Idiomatic Expressions and Their Translation into Serbian) Being an integral part of every language, idiomatic expressions often represent a challenge for the translator. Many studies dedicated in recent years to the analysis and translation of idiomatic expressions are limited to the experience one has with mythology, religion, history, literature, the relationship with one's own body and the coexistence with plants and animals, as well as natural phenomena. Taking into consideration that between language and culture there is an inextricable connection, evident above all in phraseological units, this paper aims to trace the presence of the language of sculpture in the formation of Italian idiomatic expressions. To narrow down the vast sculpture terminology, the terms will be grouped into two categories – the materials and tools of sculpture – among which we will search for those existing in idiomatic expressions to then discuss the possibility of their transfer to Serbian. The aim of this paper will be to identify examples of three degrees of equivalence: total equivalence (lexical and semantic), semantic equivalence and absence of phraseological equivalence. Thanks to the in-depth analysis of the idioms, it will be possible to identify the equalities, similarities and differences between their constituent elements and their conception in the two languages, which will facilitate the translation process.

Keywords: *Italian language, idiomatic expressions, sculpture, translation, Serbian language.*

Riassunto: Dato che fanno parte integrante di ogni lingua, i modi di dire rappresentano spesso una sfida per il traduttore. Numerosi recenti studi dedicati all'analisi e alla traduzione dei modi di dire si limitano all'esperienza che si ha con la mitologia, la religione, la storia, la letteratura, il rapporto con il proprio corpo e la convivenza con le piante e gli animali, nonché con i fenomeni naturali. Prendendo in considerazione che tra la lingua e la cultura esiste una connessione inestricabile, evidente soprattutto nelle unità fraseologiche, nel presente contributo ci si propone di tracciare la presenza del linguaggio della scultura nella formazione dei modi di dire italiani. Con l'intento di restringere la vasta terminologia appartenente alla scultura, i termini saranno organizzati in due gruppi – i materiali e gli attrezzi della scultura – tra i quali si cercheranno quelli esistenti nei modi di dire, dopo di che si metterà in evidenza la possibilità della loro trasposizione in lingua serba. Lo scopo di questo lavoro è individuare esempi di tre gradi di equivalenza: equivalenza totale (lessicale e semantica), equivalenza semantica ed equivalenza assente. Grazie all'approfondita analisi delle espressioni idiomatiche sarà possibile individuare le uguaglianze, le somiglianze e le differenze tra i loro elementi costitutivi e la loro concezione nelle due lingue prese in esame, il che favorirà il processo traduttivo.

Parole-chiave: *lingua italiana, modi di dire, scultura, traduzione, lingua serba.*

Introduzione

Dato che viviamo nell'era digitale, che permette una diffusione rapida di informazioni e favorisce la comunicazione grazie ai vari traduttori automatici, molto spesso le sottili sfumature comunicative non si possono trasmettere tramite questi 'canali artificiali'. Ancora molto spesso per farci capire tra noi e facilitare la reciproca comprensione, scegliamo di coinvolgere la figura umana, il cui ruolo è di costruire un ponte fra culture diverse. Il traduttore deve conoscere perfettamente le regole linguistiche delle due lingue coinvolte nel processo traduttivo, ma è anche necessario che disponga delle conoscenze relative agli elementi culturali caratteristici di queste comunità linguistiche. Questo è ovvio soprattutto se si ha in mente la traduzione dei modi di dire, che abbondano di componenti culturali, e praticamente 'nascondono' le specificità di una comunità linguistica, risultando molto spesso difficili da tradurre. Sulla base delle analisi etimologiche effettuate nel campo della fraseologia, si osserva che il contributo più significativo alla formazione dei modi di dire viene dato dalla comunità in cui si vive. Dato che nella lingua e cultura italiana è possibile trovare un'infinità dei modi di dire, il nostro obiettivo sarà indagare quelli contenenti alcuni elementi della terminologia appartenente alla scultura, cercando di tradurli in serbo.

All'inizio del presente contributo sarà delineato il quadro teorico comprendente l'inscindibile rapporto tra lingua e cultura. Nello specifico si metterà a fuoco la fraseologia e il suo oggetto di studio. Poi saranno approfondite le teorie relative al processo traduttivo in generale, dopo di che si passerà alla definizione delle possibili opzioni traduttive dei modi di dire e le difficoltà che il traduttore può riscontrare nella loro resa. A seconda dei termini relativi alla scultura, l'analisi verrà divisa in due gruppi. Nel primo gruppo saranno presentate le espressioni idiomatiche contenenti un elemento relativo ai materiali di scultura e nel secondo quelli racchiudenti un elemento relativo agli attrezzi di scultura. Alla fine, si metteranno in evidenza tutti gli esempi definiti come equivalenti totali o equivalenti semantici, nonché quelli per cui non è stato possibile offrire un traduttore fraseologico, ma si è fatto uso della traduzione libera. Si concluderà con le riflessioni riguardanti la traducibilità delle unità fraseologiche italiane scelte in lingua serba.

La definizione della fraseologia e l'identificazione del suo oggetto di studio

Ramusino e Mollica ricordano di Bréal e Bally¹, precursori degli studi fraseologici, grazie ai quali questa disciplina viene sviluppata nella scuola russo-sovietica negli anni Quaranta del secolo scorso, per poi espandersi negli altri paesi europei (Ramusino, Mollica 2019, 146) con tanti lavori pubblicati². All'inizio veniva considerata una sottodisciplina della linguistica, ma adesso rappresenta "una branca di

¹ Charles Bally, *Traité de Stylistique Française* (1909); Michel Bréal, *Essai de sémantique* (1897).

² Tra gli scienziati più conosciuti: Harald Burger, Maurice Gross, Bruce Fraser, Anthony Cowie e Alberto Zuluaga.

studi dotata di una sua autonomia” (Fajardo 2023, 26). Nel vocabolario Treccani online viene definita come “l’insieme delle frasi (nel senso di locazioni o espressioni caratteristiche, idiomatiche) proprie di una determinata lingua o di una determinata sezione del lessico, relativa a una particolare attività umana”. Tuttavia, nei confronti della fraseologia si nota la presenza di diverse scuole di linguistica. Questo ci riporta alle osservazioni di Corpas le cui parole trasmette Fajardo, individuandone una concezione ristretta e una ampia (Fajardo 2023, 27). La principale differenza tra questi due approcci riguarda l’oggetto di studio, che può essere definito e analizzato da varie angolature. Nelle sue ricerche la fraseologia ristretta mette l’accento sulle combinazioni fisse composte da almeno due parole che funzionano come parti integranti di una frase. Dall’altro lato, quella ampia include anche le “espressioni che godono maggior autonomia come i proverbi e formule di routine” (Fajardo 2023, 27). Visto che queste ultime non saranno parte della nostra ricerca, questa volta ci schiereremo dalla parte della fraseologia ristretta che, dicendo in modo generico, studia la struttura, il senso e l’uso delle sequenze di parole (di solito di struttura fissa). La loro formazione avviene in accordo con i meccanismi e i procedimenti di una lingua, ma con un forte coinvolgimento degli individui che la parlano e il loro modo di percepire il circostante.

Prima di esaminare le peculiarità dell’oggetto di studio della fraseologia, bisogna sottolineare la presenza di un’evidente discrepanza relativa alla terminologia che viene usata in questo tipo di ricerche. L’assenza di conformità terminologica si manifesta in misura maggiore o minore anche in molte altre lingue¹ che qui non andremo ad approfondire, ma di cui vogliamo evidenziare l’esistenza. Anche se in italiano vengono utilizzate varie espressioni per designare l’oggetto di studio della fraseologia (per esempio: unità polirematica, unità fraseologica, fraseologismo), in questo articolo abbiamo deciso di optare per due termini come sinonimi: i modi di dire e le espressioni idiomatiche. I modi di dire rappresentano un fenomeno linguistico assai specifico per ogni lingua, facendo parte della comunicazione simbolica e metaforica e permettendo la verbalizzazione del modo in cui concepiamo la nostra realtà. Si tratta di combinazioni “non libere di parole dal significato complessivo e non corrispondente alla somma dei significati dei singoli costituenti” (Belgrano 2023, 233), nelle quali si verificano tre caratteristiche principali: polilessicalità, stabilità sintattica e lessicale (di solito non è possibile cambiare la loro struttura e neanche sostituire i singoli componenti lessicali) e idiomaticità. Tuttavia, queste caratteristiche possono variare a seconda di ogni unità fraseologica. Perciò è necessario enfatizzare l’esistenza dei casi i cui gli elementi possono essere modificati senza che il loro significato idiomatico venga alterato (per esempio: *mostrare i denti* = *mostrare le zanne*) e di quelli che possono avere sia un significato letterale, che un significato figurato (per esempio: *fare i primi passi* – a) imparare a camminare; b) iniziare carriera o un’attività). Inoltre, il grado di idiomaticità può differenziarsi, cioè può essere minore (*perdere le staffe* – perdere il controllo, agire sconsideratamente) o elevato (*scorrere buon sangue* – andare d’accordo, essere in

¹ Per esempio in inglese: *idiom, idiomatic expression, fixed expression*, ecc.; francese: *expression, locution, unité phraséologique, phrasém*, ecc; spagnolo: *fraseologismo, locucion fraseologica, frase hecha*, ecc.

buoni rapporti). Quanto alla loro struttura lessicale, Casadei classifica le locuzioni figurate secondo la natura dell'elemento risultante: verbali (*tirare le cuoia*), nominali (*patata bollente*), aggettivali (*all'acqua di rose*) e avverbiali (*alla bell'e meglio*) (Casadei 1995, 335). In questo contributo noi ci limiteremo ad analizzare solo le costruzioni verbali idiomatiche.

Tradurre: una sfida particolare

Nel processo traduttivo il traduttore si assume l'incarico di decodificare un messaggio dalla lingua di partenza per poi ricodificarlo nella lingua d'arrivo, solitamente la sua lingua madre. Pertanto, il traduttore viene considerato l'intermediario tra il mittente di un messaggio e il suo destinatario. Le teorie moderne ritengono che la traduzione sia un processo di comunicazione in cui è necessario dare un rilievo enfatico sul significato del messaggio stesso tenendo conto però del contesto e della struttura della lingua d'arrivo (Katić, Novakov 2018, 1). Si tratta di un'operazione complessa durante la quale "il traduttore incontra notevoli difficoltà non solo di tipo linguistico, ma anche di tipo extra-linguistico" (Verkade 2023, 212). Perciò, oltre a una perfetta padronanza linguistica e della grammatica, è indispensabile conoscere a fondo anche la storia, la cultura e le tradizioni che appartengono alle lingue coinvolte nel processo traduttivo. Anche se queste conoscenze facilitano la traduzione, non sono le uniche di cui deve disporre il traduttore. Qui si deve aggiungere una vasta gamma di competenze – tecniche, informatiche, settoriali, organizzative, ecc. – senza che si dimentichi l'importanza della sua capacità di decidere quale opzione traduttiva scegliere in un determinato contesto, soprattutto quando si trova davanti a un dubbio (per esempio: se offrire una traduzione letterale o libera; se orientarsi alla lingua di partenza o lingua di arrivo; se dare peso al contenuto o alla forma, ecc.). Dunque, si giunge alla conclusione che tradurre sottintende un atto individuale, ma allo stesso tempo fortemente responsabile. Riflettendo sul significato delle parole ed espressioni in altre lingue e la loro traduzione, Levi aggiunge che "chi esercita il mestiere di traduttore o d'interprete dovrebbe essere onorato, in quanto si adopera per limitare i danni della maledizione di Babele" (Levi 2016, 886).

Quando si tratta di traduzione delle espressioni multiparola "già precostruite, e immagazzinate in quanto tali nel lessico mentale, cioè quella sorta di dizionario interiorizzato da ciascuno di noi e contenente le conoscenze lessicali, morfologiche e grammaticali della lingua [...]" (Ramusino, Mollica 2019, 145) il compito del traduttore diventa ancora più impegnativo. Nonostante ciò questo tipo di combinazioni di parole "sono da sempre fonte di grande interesse da parte di chi si occupa di lingua e di traduzione in generale" (Belgrano 2023, 228). Dato che in questo contributo andremo ad analizzare la traduzione dei modi di dire dall'italiano al serbo, occorre sottolineare sostanziali differenze connotative tra le due lingue, condizionate da diversi fattori (economici, storici, sociali, ecc.). Per questo motivo gli stessi oggetti, persone, avvenimenti o situazioni evocano diverse associazioni in queste lingue, mentre i tratti evidenziati in italiano possono essere completamente sconosciuti in serbo. Se

prendiamo come esempio l'espressione idiomatica *cascare/essere come il cacio sui maccheroni*¹, che allude a una cosa buona che capita al momento giusto, si capisce subito che nella lingua serba questi alimenti non hanno la stessa connotazione come in italiano e che bisogna cercare un modo di dire dello stesso significato, ma che non sarà composto dagli stessi lessemi. Poi occorre avere in mente che molto spesso si possono incontrare combinazioni di parole che il traduttore non riesce a riconoscere come modi di dire. Ciò può succedere nel caso di desemantizzazione di una o più parti che li compongono, il che vuol dire che il loro significato originario cambierà. Lo notiamo nell'espressione idiomatica *andare col cavallo di San Francesco* che potrebbe portare il traduttore sulla strada sbagliata. Questo modo di dire significa "andare a piedi" e il cavallo, come uno dei costituenti, si riferisce al bastone con cui San Francesco si aiutava per camminare. Anche l'elevata idiomaticità può essere motivo di una sbagliata comprensione e, di seguito, di una traduzione non adatta. Il repertorio fraseologico italiano abbonda di tali espressioni idiomatiche per la qual cosa occorre essere particolarmente attenti nel trasferirle in un'altra lingua. Per esempio, non conoscendo l'origine del modo di dire *far vedere i sorci verdi a qn.*², il traduttore potrebbe trovarsi in difficoltà a tradurlo. Dunque, nel caso in cui una combinazione di parole non evochi alcuna immagine conosciuta, il traduttore deve avvalersi dei dizionari generali e fraseologici disponibili, oppure, se necessario, allargare la propria ricerca usando altre fonti (motori di ricerca o parlanti madrelingua).

Visto che la competenza del traduttore nell'uso attivo delle espressioni idiomatiche di una lingua straniera non corrisponde a quella di un madrelingua, è fondamentale che il traduttore lavori nella sua lingua d'uso abituale (Baker 1992, 65). In questa maniera è più probabile che in lingua d'arrivo venga proposta una traduzione adeguata. Secondo Baker le difficoltà che emergono nella traduzione riguardano:

-la capacità del traduttore di riconoscere e interpretare correttamente un modo di dire;

-i vari aspetti del significato che un modo di dire può trasmettere (Baker 1992, 65).

Dunque, la sua idoneità linguistica e culturale nelle due lingue coinvolte e la precisa analisi del contesto dovrebbero aiutare il traduttore ad arrivare a una giusta interpretazione del modo di dire affrontato. Benché il modo di traduzione delle espressioni idiomatiche dipenda da molti fattori (come, per esempio, il significato delle unità lessicali specifiche che costituiscono un modo di dire, oppure l'appropriatezza o l'inadeguatezza dell'uso delle forme idiomatiche in un dato registro della lingua d'arrivo), Baker propone alcune strategie da prendere in considerazione nel transfer dei modi di dire:

¹ L'equivalente fraseologico serbo: *doći kao kec na jedanaest* (traduzione letterale: *venire come un asso in undici*).

² Etimologicamente si collega con il simbolo di tre topi verdi sulla carlinga degli aerei della Regia Aeronautica durante il periodo fascista e significa *umiliare, sconfiggere qn.*

- a) usare un'espressione idiomatica dello stesso significato e della stessa forma (l'espressione idiomatica scelta trasmette più o meno lo stesso significato ed è composta dagli stessi elementi lessicali);
- b) usare un'espressione idiomatica dello stesso significato, ma di forma diversa (l'espressione idiomatica scelta trasmette più o meno lo stesso significato, ma i suoi costituenti non coincidono);
- c) interpretare un'espressione idiomatica parafrasandola (nel caso in cui non sia possibile trovare un equivalente idiomatico);
- d) omettere l'espressione idiomatica in questione (il che può essere dovuto al fatto che non si trova un'espressione equivalente nella lingua d'arrivo, oppure se non si riesce a ridurla a parafrasi) (Baker 1992, 71–78).

Dal punto di vista generale si potrebbe dire che nel transfer dei modi di dire dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo si hanno davanti due opzioni di base: traduzione fraseologica e traduzione non fraseologica. Nella traduzione di queste combinazioni di parole non libere si identifica la presenza di equivalenza interlinguistica. Per quanto riguarda il suo aspetto qualitativo, vengono individuati alcuni gradi di equivalenza:

- a) equivalenti pieni o assoluti (coincidenza tra due modi di dire nel significato, nella struttura lessico-sintattica e nell'immagine di base);
- b) equivalenti parziali (significato identico o quasi tra due modi di dire, senza completa coincidenza nella struttura lessico-sintattica o nell'immagine di base);
- c) equivalenti paralleli fraseologici (diversa immagine di base e struttura lessico-sintattica, ma con un significato simile);
- d) non equivalenti (assenza di corrispondenti idiomatichi) (Dobrovol'skij, Piirainen, Soloduchov, Arent'eva in Badolati, Floridi 2023, 120).

Prendendo in considerazione quanto sopra detto e il fatto che in questo contributo le espressioni idiomatiche saranno presentate ed analizzate come unità singole indipendenti da alcun testo/contesto, qui proponiamo un approccio più semplice. L'equivalenza dei modi di dire in due lingue messe a confronto sarà valutata su tre piani:

1. equivalenza totale (lessicale e semantica);
2. equivalenza semantica;
3. equivalenza assente.

Analisi traduttiva dei modi di dire selezionati

Nello studio dei modi di dire italiani, per i quali cercheremo di offrire un'adeguata traduzione in lingua serba, verrà applicato il metodo dell'analisi contrastiva interlinguistica. Le unità fraseologiche che andremo a trattare saranno estratte sia da dizionari generali monolingui e bilingui, che da vari dizionari fraseologici.

La presente ricerca si avvale degli esempi dei modi di dire contenenti alcuni termini che si riferiscono al linguaggio della scultura. Sul territorio italiano la scultura,

insieme alle altre arti figurative, ha da sempre svolto un ruolo significativo nella vita sociale ed economica. Il vasto patrimonio artistico, presente anche oggi, conferma come la scultura abbia influenzato notevolmente il modo in cui si viveva e si comprendeva il mondo in questo territorio. Come abbiamo già menzionato, le espressioni idiomatiche saranno raccolte in due gruppi a seconda della terminologia usata: i materiali e gli attrezzi della scultura. Qui, però, bisogna evidenziare la presenza di polisemia che si verificherà in alcuni termini. Benché la proprietà di una parola di avere diversi contenuti semantici non sarà esaminata più nel dettaglio, abbiamo intenzione di scoprire quello usato nel modo di dire studiato. A tal fine, nella seguente analisi i lessemi polisemici verranno citati con i loro vari significati. Dal punto di vista strutturale, qui prenderemo in esame solo le costruzioni verbali, cioè le espressioni idiomatiche composte da un verbo e un complemento. Mettendo a confronto i modi di dire italiani con il loro traduttore serbo, ogni esempio scelto a sua volta sarà definito come:

1. equivalente totale (ET)
2. equivalenti semantico (ES)
3. equivalente nullo (EN).

Il rapporto tra il modo di dire di partenza e la sua resa traduttiva sarà messo in luce con le due forme di significato: letterale e figurato. Inoltre, per mostrare meglio le differenze tra le due versioni, nei casi di equivalenti semantici e nulli verrà fatta la traduzione del significato figurato serbo.

Tabella 1. Espressioni idiomatiche contenenti un termine relativo ai materiali della scultura

Lessema	Equivalenza
argento – elemento chimico, metallo monovalente	
1) <i>avere l'argento vivo addosso</i> – lett. <i>imati živo srebro na sebi</i> , fig. <i>biti nemiran</i> ESSERE INQUIETO	EN
argilla – roccia di sedimentazione marina o lacustre che, assorbendo acqua, diventa plasmabile e si usa per ceramiche, porcellane ecc.	
2) <i>essere un colosso dai piedi d'argilla</i> – lett. <i>biti gorostas sa glinenim stopalima</i> , fig. <i>činiti se grandioznim</i> SEMBRARE GRANDIOSO	EN
avorio – materiale che si ricava dalle zanne e denti di alcuni animali (elefanti, trichechi, ippopotami)	
3) <i>chiudersi in una torre d'avorio</i> – lett. <i>zatvoriti se u kulu od slonovače</i> , fig. <i>osamiti se</i> ISOLARSI	EN
bronzo – lega metallica di rame e stagno	
4) <i>avere la (una bella) faccia di bronzo</i> – lett. <i>imati (lepo) lice od bronz</i> , fig. <i>imati obraz kao đon</i> AVERE LA GUANCIA COME UNA SUOLA	ES

cera – sostanza molle pastosa, composta da esteri di acidi grassi e alcoli, di origine vegetale o animale	
5) <i>essere di cera</i> – lett. <i>biti od voska</i> , fig. <i>biti vrlo osetljiv</i> ESSERE MOLTO DELICATO	EN
6) <i>parere di cera</i> – lett. <i>činiti se od voska</i> , fig. <i>biti veoma bled</i> ESSERE MOLTO PALLIDO	EN
ferro – elemento chimico, metallo bianco-argenteo, lucente, molto duttile, presente anche negli organismi animali e vegetali	
7) <i>avere una memoria di ferro</i> – lett. <i>imati gvozdenu memoriju</i> , fig. <i>imati odlično pamćenje</i> AVERE UNA BUONA MEMORIA	EN
8) <i>avere il polso di ferro</i> – lett. <i>imati čelični (ručni) zglob</i> , fig. <i>biti čvrste ruke</i> ESSERE DI MANO SOLIDA	ES
9) <i>essere in una botte di ferro</i> – lett. <i>biti u gvozdenoj bačvi</i> , fig. <i>biti savršeno bezbedan</i> ESSERE PERFETTAMENTE PROTETTO	EN
10) <i>mettere a ferro e a fuoco</i> – lett. <i>staviti na hladno oružje i vatru</i> , fig. <i>pobiti ognjem i mačem</i> UCCIDERE CON IL FUOCO E CON LA SPADA	ES
11) <i>toccare ferro</i> – lett. <i>dodirnuti gvožđe</i> , fig. <i>kucnuti u drvo</i> BATTERE SUL LEGNO	ES
gesso – 1) minerale monoclinico con struttura varia; 2) materiale legante e per manufatti	
12) <i>essere come una statua di gesso</i> – lett. <i>biti kao gipsana statua</i> , fig. <i>biti kao drvena Maria</i> ESSERE COME MARIA DI LEGNO	ES
legno – insieme di tessuti vegetali che costituiscono il tronco, i rami e le radici di alberi e arbusti	
13) <i>essere un pezzo di legno</i> – lett. <i>biti komad drveta</i> , fig. <i>biti neosetljiv</i> ESSERE INSENSIBILE	EN
14) <i>essere una testa di legno</i> – lett. <i>biti glava od drveta</i> , fig. <i>biti tikvan</i> ESSERE UNA ZUCCA ¹	ES
oro – elemento chimico, metallo nobile di colore giallo lucente	
15) <i>avere un carattere d'oro</i> – lett. <i>imati karakter od zlata</i> , fig. <i>biti zlatan</i> ESSERE D'ORO	ES

¹ In tutte e due le lingue si vede un legame metonimico tra la testa e la zucca per somiglianza di forma. In italiano la zucca si può usare per sostituire il sostantivo *testa*, ma in un tono scherzoso (*grattarsi la zucca*) o spregiativo (*non avere sale in zucca*), mentre in serbo ha solamente una connotazione negativa e descrive una persona stupida, limitata, o ignorante.

16) <i>essere un uomo d'oro</i> – lett. <i>biti čovek od zlata</i> , fig. <i>biti zlato od čoveka</i> ¹	ET
17) <i>nuotare nell'oro</i> – lett. <i>plivati u zlatu</i> , fig. <i>valjati se u zlatu</i> ROTOLARE NELL'ORO	ES
18) <i>prendere per oro colato</i> – lett. <i>uzeti za liveno zlato</i> , fig. <i>uzeti zdravo za gotovo</i> PRENDERE SANO PER FINITO	ES
marmo – 1) una roccia calcarea di vari colori, 2) un'opera d'arte che si ottiene lavorando questa roccia	
19) <i>avere cuore di marmo</i> – lett. <i>imati srce od mermera</i> , fig. <i>imati srce od kamena</i> AVERE UN CUORE DI PIETRA	ES
20) <i>essere duro come (il) marmo</i> – lett. <i>biti tvrd kao mermer</i> , fig. <i>biti tvrd kao kamen</i> ESSERE DURO COME LA PIETRA	ES
21) <i>essere freddo come il marmo</i> – lett. <i>biti hladan kao mermer</i> , fig. <i>biti hladan kao led</i> ESSERE FREDDO COME IL GHIACCIO	ES
22) <i>scolpire su marmo</i> – lett. <i>izvajati na mermeru</i> , fig. <i>urezati u pamćenju</i> INCIDERE NELLA MEMORIA	ES
osso – ciascuno degli elementi, duri, resistenti di colore biancastro, formati di un particolare tessuto connettivo differenziato, che costituiscono l'apparato scheletrico dell'uomo e degli altri vertebrati	
23) <i>avere un osso in gola</i> – lett. <i>imati kost u grlu</i> , fig. <i>biti kost u grlu</i> ESSERE UN OSSO IN GOLA	ES
24) <i>buttare l'osso</i> – lett. <i>baciti kost</i> , fig. <i>baciti mamac</i> BUTTARE L'ESCA	ES
25) <i>essere un osso duro</i> – lett. <i>biti tvrda kost</i> , fig. <i>biti tvrd orah</i> ESSERE UNA NOCE DURA	ES
26) <i>fare l'osso a qcs.</i> – lett. <i>napraviti kost na nešto</i> , fig. <i>oguglati</i> ABITUARCISI	EN
27) <i>ridurre all'osso</i> – lett. <i>svesti na kost</i> , fig. <i>štedeti do krajnjih granica</i> RISPARMIARE ENTRO LIMITI MINIMI	EN
28) <i>rimetterci l'osso del collo</i> – lett. <i>namestiti kost od vrata</i> , fig. <i>nastradati u finansijskom smislu</i> SUBIRE UN GRAVE DANNO ECONOMICO	EN
pietra – massa di roccia compatta e solida, di varia composizione chimica	

¹ La forma letterale e quella figurata sono uguali, solo che nella versione serba si nota l'ordine di parole invertito (*essere oro d'uomo*).

29) <i>avere un cuore di pietra</i> – lett. e fig. <i>imati srce od kamena</i>	ET
30) <i>cavare sangue da una pietra</i> – lett. <i>vaditi krv iz kamena</i> , fig. <i>cediti suvu drenjinu</i> STRIZZARE LE CARNIOLE SECCHIE	ES
31) <i>essere duro come la pietra</i> – lett. e fig. <i>biti tvrd kao kamen</i>	ET
32) <i>metterci una pietra sopra</i> – lett. <i>staviti kamen preko (nečega)</i> , fig. <i>baciti u zaborav</i> GETTARE NELL’OBLIO	ES
33) <i>sentirsi una pietra sul cuore</i> – lett. <i>osećati kamen na srcu</i> , fig. <i>ležati kao kamen na srcu</i> GIACERE COME UNA PIETRA SUL CUORE	ES
34) <i>non lasciare pietra su pietra</i> – lett. e fig. <i>ne ostaviti kamen na kamenu</i>	ET
35) <i>scagliare la prima pietra</i> – lett. e fig. <i>baciti prvi kamen</i>	ET

Tabella 2. Espressioni idiomatiche contenenti un termine relativo agli attrezzi della scultura

Lessema	Equivalenza
arnese – 1) attrezzo, strumento di lavoro; 2) abito; 3) aggeggio; 4) condizioni economiche, fisiche	
36) <i>essere bene/male in arnese</i> – lett. <i>biti u dobroj/lošoj ekonomskoj situaciji</i> , fig. <i>dobro/loše stajati ekonomski</i> ESSERE IN BUONE/CATTIVE CONDIZIONI ECONOMICHE	EN
37) <i>rimettersi in arnese</i> – lett. <i>dovesti se u ekonomsku situaciju</i> , fig. <i>dovesti se u dobru ekonomsku situaciju</i> RITORNARE NELLE BUONI CONDIZIONI ECONOMICHE	EN
cesello – strumento che serve a scolpire finemente su metallo	
38) <i>lavorare di cesello</i> – lett. <i>obrađivati dletom</i> , fig. <i>raditi neki umetnički posao vodeći računa o najsitnijim detaljima</i> RIFINIRE UN’OPERA CON ESTREMA CURA DEI PARTICOLARI	EN
coltello – strumento da taglio, usato come utensile e come arma, formato da una lama d’acciaio innestata in un manico	
39) <i>affondare/ girare il coltello nella piaga</i> – lett. <i>zabiti/ okrenuti nož u ranu</i> , fig. <i>sipati so na ranu</i> VERSARE IL SALE SULLA FERITA	ES

40) <i>avere/ tenere il coltello dalla parte del manico</i> – lett. <i>imati/ držati nož sa strane gde je drška</i> , fig. <i>biti u boljoj poziciji</i> (u odnosu na protivnika) ESSERE NELLA CONDIZIONE PIÙ FAVOREVOLE (RISPETTO ALLA CONTROPARTE)	EN
41) <i>mettere il coltello alla gola a qn.</i> – lett. e fig. <i>staviti nož pod grlo</i>	ET
42) <i>prendere il coltello per la lama</i> – lett. <i>uzeti nož za oštricu</i> , fig. <i>naškoditi sam sebi</i> AGIRE A PROPRIO SVANTAGGIO	EN
lima – utensile per la lavorazione dei metalli e di altri materiali, destinato a levigare, appianare asperità, pulire, ecc.	
43) <i>essere una lima sorda</i> – lett. <i>biti gluva turpija</i> , fig. <i>kovati zaveru</i> COMPIOTTARE DI NASCOSTO	ES
martello – utensile che serve per battere, costituito da un blocchetto d'acciaio in cui viene infilato il manico, generalmente di legno duro	
44) <i>essere tra l'incudine e il martello</i> – lett. <i>biti između nakovnja i čekića</i> , fig. <i>biti između čekića i nakovnja</i> ¹	ET
45) <i>non reggere al martello</i> – lett. <i>ne izdržati pod čekićem</i> , fig. <i>ne biti, postojan</i> NON ESSERE SOSTENIBILE	EN
punta – 1) ferita, colpo inferto con un'arma bianca acuminata; 2) parte terminale, estremità di qualcosa, più o meno aguzza; 3) oggetto, arnese terminante in una punta o a forma di punta 4) oggetti o rappresentazioni grafiche che hanno forma di punta (si riferisce anche a una piccola quantità che può essere presa con la punta di un coltello o in un cucchiaino)	
46) <i>avere sulla punta delle dita</i> – lett. <i>imati nešto na vrhovima prstiju</i> , fig. <i>držati nešto u malom prstu</i> TENERE QCS. NEL MIGNOLO	ES
47) <i>avere sulla punta della lingua</i> – lett. e fig. <i>imati nešto na vrh jezika</i>	ET
48) <i>mettersi/ mettercisi di punta</i> – lett. <i>staviti se na vrh</i> , fig. <i>započeti nešto sa velikim zalaganjem i odlučnošću kako bi se posao završio po svaku cenu</i> METTERSI A FARE QCS. CON GRANDE IMPEGNO E DETERMINAZIONE, DECISI A PORTARLA A TERMINE A TUTTI I COSTI	EN

¹ La forma letterale e figurata sono uguali, solo che nella versione serba si nota l'ordine di parole invertito (*essere tra il martello e l'incudine*).

49) <i>prendere di punta</i> – lett. <i>uzeti sa vrha</i> , fig. <i>strogo, agresivno se držati prema nekome</i> AVERE UN ATTEGGIAMENTO RIGIDO, AGRESSIVO	EN
stecca – 1) asticella lunga e sottile, per lo più di legno; 2) elemento sottile e allungato (come denominazione di arnesi e oggetti particolari tra i quali anche spatola di legno adoperata per dipingere, stuccare, modellare); 3) confezione di sigarette contenente dieci pacchetti	
50) <i>battere la stecca</i> – lett. <i>udariti/ ostaviti/ dodati štap</i> , fig. <i>pucnuti prstima kao znak ismevanja prema nekome</i> SCHIOCCARE LE DITA, COME GESTO DI SCHERNO NEI CONFRONTI DI QN.	EN

Nella presente ricerca abbiamo individuato 11 lessemi con i quali si definiscono i materiali della scultura e 8 lessemi con i quali si possono nominare gli attrezzi della scultura. In totale abbiamo rintracciato 50 esempi dei modi di dire contenenti uno di questi lessemi. Misurando l'equivalenza su tre piani, notiamo che prevalgono i casi di equivalenti nulli e semantici (22 ES e 20 EN), mentre la presenza di equivalenti totali è scarsa.

Tra gli 8 modi di dire che corrispondono agli equivalenti totali, in soli due esempi identifichiamo la stessa etimologia, cioè solamente le espressioni idiomatiche 34 e 35 derivano dalla Bibbia. Supponiamo che le altre (16, 29, 31, 41, 44 e 47) appartengano al gruppo di quelle che generalmente sono state “formate simultaneamente e indipendentemente in più lingue diverse, a causa delle esperienze umane universali presenti in diverse comunità linguistiche” (Luketin Alfrević, Matković 2021, 121–122).

I modi di dire denominati equivalenti semantici indicano che gli stessi concetti sono espressi diversamente in due lingue, ma sempre tramite un meccanismo fraseologico. Esaminando i diversi gradi delle variazioni lessicali e sintattiche, gli esempi di equivalenza semantica si possono raggruppare in questa maniera:

-le espressioni idiomatiche dalle quali si nota uguale o simile sfondo di motivazione in due lingue (4, 8, 10, 15, 17, 19, 23, 33 e 46);

-le espressioni idiomatiche contenenti solamente un elemento diverso (il verbo o il sostantivo – 20, 21, 24 e 25);

-le espressioni idiomatiche nelle quali tutti gli elementi sono differenti, cioè quelle con una struttura lessicale e sintattica completamente diversa (11, 12, 14, 18, 22, 30, 32, 39 e 43).

Per il resto dei modi dire non è stato possibile trovare traducenti fraseologici, bensì riformulandoli si è arrivati all'insieme delle parole che corrispondono al loro significato. Con alcuni modi di dire di questo gruppo bisogna essere particolarmente attenti, come con l'esempio 13, che potrebbe confondere il traduttore. In serbo troviamo un'espressione idiomatica simile a questa, ma solo dal punto lessicale: *biti balvan* (lett. ESSERE UN TRONCO) che però descrive una persona stupida.

Quanto ai lessemi polisemici presenti in questa analisi, si osserva che il *gesso* e il *marmo* sono stati usati nelle espressioni idiomatiche elencate come materiali. In altri casi di polisemia invece non si riscontra l'uso dei significati legati al campo della scultura (il lessema *arnese* come condizioni economiche; il lessema *punta* come parte terminale, estremità di qualcosa, più o meno aguzza; il lessema *stecca* come asticella lunga e sottile di legno).

Conclusioni

Parlando dei modi di dire, nel presente contributo abbiamo cercato di illustrare in che modo è possibile tradurli dall'italiano al serbo. Per la nostra analisi abbiamo scelto le espressioni idiomatiche contenenti uno dei lessemi che fanno parte del linguaggio della scultura. In particolare, sono stati messi a fuoco i materiali e gli attrezzi della scultura.

Dal punto di vista dell'equivalenza si osserva una predominanza di equivalenti semantici (44 %), che vengono seguiti da equivalenti nulli (40 %), mentre solo una piccola parte del corpus appartiene agli equivalenti totali (16 %). L'analisi esposta suggerisce che la visione del mondo degli italiani si differenzia da quella serba, il che si rispecchia chiaramente nei modi di dire presi in esame. È il motivo per cui il traduttore deve prendere in considerazione sia elementi linguistici, sia quelli culturali caratteristici per ognuna delle due comunità linguistiche, prima di iniziare a trasferirli dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo. Di grande aiuto possono essere le competenze lessicali e fraseologiche che un traduttore possiede; perciò, è fondamentale approfondire continuamente le proprie conoscenze relative non solo al corpus fraseologico italiano, ma anche a quello serbo.

Si può constatare che quest'analisi, oltre ad averci permesso di comprendere la prevalenza dei diversi meccanismi di percepire il mondo nelle due culture, ci lascia possibilità di proseguire con alcune nuove ricerche nel campo della fraseologia contrastiva che possano permettere un'ulteriore comprensione dei due *Weltanschauung* differenti.

Bibliografia

- Badolati, Maria, Teresa, Floridi, Federica. 2023. Il concetto di equivalenza interlinguistica nella fraseologia: due casi di studio in russo e in italiano. *Nuovi studi di fraseologia e paremiologia*. 119–142.
- Baker, Mona. 1992. *In Other Words: a Coursebook on Translation*. London: Routledge.
- Casadei, Federica. 1995b. Per una definizione di "espressione idiomatica" e una tipologia dell'idiomatico in italiano. *Lingua e Stile*, 30 (2). 335–358.
- Belgrano, Maria. 2023. *Una "lava" di fraseologismi: piano d'analisi delle espressioni idiomatiche nel romanzo L'amica geniale di Elena Ferrante e nella traduzione tedesca*. *Nuovi Studi di fraseologia e paremiologia*. 226–242.
- Fajardo, Luisa, Messina. 2023. *Sviluppi degli studi fraseologici e dispersione terminologica*. *Nuovi Studi di fraseologia e paremiologia*. 25–47.

- Katić, Marina, Novakov, Predrag. 2018. *Prevođenje naučno-tehničke terminologije sa engleskog na srpski uz pomoć odgovarajućih prevodnih postupaka*. XXIV Skup Trendovi razvoja: „Digitalizacija visokog obrazovanja”.
- Levi, Primo. 2016. *Opere complete*. Torino: Einaudi.
- Luketin Alfirević, Antonia, Matković, Katarina. (2021). *Sulla percezione del diverso nella fraseologia italiana e croata*. Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, 14, 119–131.
- Ramusino, Paola, Cotta, Mollica, Fabio. 2019. *Fraseologia in prospettiva multilingue: il continuum lessico-sintassi*. In: F. Casadei, G. Basile (edit.) (2019). *Lessico ed educazione linguistica*. Roma: Carocci editore. p.145–182.
- Verkade, Suze, Anja. 2023. Le espressioni idiomatiche in *Wiplala*: un’analisi contrastiva tra nederlandese, italiano e inglese. *Nuovi Studi di fraseologia e paremiologia*. 211–226.

Dizionari:

- Golović, Branko. 2010. *Frazeološki srpsko-italijansko-francuski rečnik*. Beograd: Albatros plus.
- Klajn, Ivan. 1996. *Italijansko-srpski rečnik*. Beograd: Nolit.
- Lapucci, Carlo. 1984. *Modi di dire della lingua italiana* (2. izd.). Firenze: Valmartina.
- Matešić, Josip. 1982. *Frazeološki rečnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: IRO „Školska knjiga”.
- Otašević, Đorđe. 2012. *Frazeološki rečnik srpskog jezika*. Novi Sad: Prometej.
- Radicchi, Sandra. 1985. *In Italia. Modi di dire ed espressioni idiomatiche*. Roma: Bonacci editore.
- RSJ. 2011. *Rečnik srpskog jezika*. Novi Sad, Matica srpska.
- Sorge, Paola. 2001. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana-Origine e significato delle frasi idiomatiche e delle forme proverbiali rare e comuni*. Roma: Newton&Compotn editori.

Sitografia:

- Dizionario Corriere della sera: <https://www.corriere.it/>
- Dizionario italiano de Mauro: <https://dizionario.internazionale.it/>
- Dizionario Di Repubblica: <https://dizionari.repubblica.it/italiano.html>
- Vocabolario Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Boglárka BAKAI
(Università degli Studi di Szeged)

**“Io credo che i libri non abbiano
bisogno degli autori,
una volta che siano stati scritti.” –
Il motivo dell’(auto)biografismo
e dell’autore nel mondo letterario
di Elena Ferrante¹**

Abstract: (“I Believe That Books, Once They Are Written, Have No Need of Their Authors.” – The Motive of the (Auto)biographism and the Author in Elena Ferrante’s Literary World) Ferrante’s work diaries are a particularly valuable record of her literary work: *Frantumaglia*, *Incidental Inventions* and *In the Margins*. Among them, perhaps *Frantumaglia* stands out: the book contains correspondence, stories, essays, reflections and interviews by critics and journalists; conversations with directors of films based on her novels, suggestions and words of praise; her dilemmas, fears and desires. The present contribution focuses on Ferrante’s literary credo, which emerges from her work diaries and on how this can be integrated into literary theory concerning the author’s role. Ferrante believes that even if the author is an essential and vital component of the work, the author’s identity is not in any way a requirement for the work’s comprehension and it is independent of the latter’s outcome. The thesis aims to demonstrate that *Frantumaglia*, *Incidental Inventions* and *In the Margins* constitute the figure of Elena Ferrante who is nothing more than a narrative identity through which the real author actually wants to convey her poetics.

Keywords: Elena Ferrante, author-theory, (auto)biographism, Frantumaglia.

Riassunto: I diari di lavoro di Ferrante sono una testimonianza particolarmente preziosa del suo mondo poetico: *La Frantumaglia*, *Invenzione occasionale* e *I margini e il dettato*. Tra questi, forse, quello più importante è *La Frantumaglia*: il libro contiene lettere, racconti, saggi, riflessioni e interviste a critici e giornalisti; conversazioni con registi di film tratti dai suoi romanzi, suggerimenti e parole di elogio; i suoi dilemmi, i suoi desideri e le sue paure. Il presente contributo si concentra sul credo letterario di Ferrante, che emerge dai suoi diari di lavoro, e su come questo possa essere integrato nella teoria letteraria che riguarda il ruolo dell’autore. Ferrante ritiene che, anche se l’autore è una componente essenziale e vitale del libro, la sua identità non è in alcun modo un requisito per la comprensione dell’opera ed è indipendente dal successo di quest’ultima. La tesi vuole dimostrare che *La Frantumaglia*, *Invenzione occasionale* e *I margini e il dettato* costituiscono la figura di Elena Ferrante che non è altro che un’identità narrativa attraverso cui la vera autrice vuole trasmettere la sua poetica.

Parole-chiave: Elena Ferrante, teoria dell’autore, (auto)biografismo, Frantumaglia.

1 „Supported by the EKÖP-24-3-SZTE-66 University research fellowship programme of the Ministry for Culture and Innovation from the source of the National Research, Development and Innovation Fund.”

Introduzione

Elena Ferrante è un'autrice italiana che ha pubblicato i suoi libri con uno pseudonimo, lasciando che la sua vera identità rimanesse avvolta nel mistero per più di venticinque anni. Molti critici hanno sostenuto che sapere chi era veramente l'autrice fosse davvero importante per interpretare le sue opere, dato che esse danno l'impressione di essere autobiografiche. Presumibilmente, questo è stato il motivo per cui una serie di teorie sono apparse prima nei forum dei lettori e sui giornali italiani e anglosassoni (ad esempio sulle pagine de *La Stampa*, *L'Unità*, *Il Corriere della sera*, *La Repubblica*, *The Guardian* e *The New York Times*), ma poi anche numerose ricerche comparative sono state svolte e diversi articoli scientifici sono stati scritti nel tentativo di scoprire chi potesse essere realmente Ferrante.

L'ipotesi centrale del presente articolo è che i romanzi di Elena Ferrante, ma soprattutto i suoi diari di lavoro, la rappresentino come un *autore fittizio*, un'*identità narrativa*, attraverso la quale la vera autrice esprime la propria poetica. Ferrante sostiene, infatti, che sebbene l'autore sia una componente essenziale e vitale di un libro, la sua identità personale non è necessaria per comprenderlo né condiziona il suo successo. L'analisi si sviluppa in due parti: inizialmente vengono presentate alcune ricerche sull'identità dell'autrice, seguite da un esame del pensiero letterario di Elena Ferrante, così come emerge dai suoi diari di lavoro (*La Frantumaglia*, *Invenzione occasionale* e *I margini e il dettato*), – con particolare attenzione a *La frantumaglia* – e sulla possibilità di integrarlo nelle teorie letterarie riguardanti il ruolo dell'autore.

“Ferrante-fever”: Chi è Elena Ferrante?

La misteriosità di Elena Ferrante aumentava sicuramente l'interesse dei lettori nei confronti dei suoi libri, ma anche i critici erano curiosi della sua vera identità e volevano sapere chi si celava sotto il velo dello pseudonimo. Tale informazione – per qualche motivo – era per loro imprescindibile per l'interpretazione delle opere, anche se quest'ultima non poteva essere condizionata dall'esito della questione. Sono nati numerosi articoli e ancora più numerose ipotesi intorno alla figura reale della scrittrice e molti, tra gli studiosi, anche tra quelli più rinomati, hanno esposto la loro opinione e i loro risultati di ricerca a questo riguardo.

È molto interessante il fatto che alcuni critici fossero giunti relativamente presto vicino alla verità grazie ai loro tentativi di ricostruire l'identità della scrittrice attraverso l'acuta analisi dei suoi vari romanzi ed il confronto di questi con la produzione letteraria coeva di altri autori. Il primo a fare una tale analisi comparativa è stato Luigi Galella che, nel 2005, ha preso ad esaminare *L'amore molesto* (Ferrante 1992) di Elena Ferrante e *Via Gemito* (Starnone 2000) di Domenico Starnone (Gallela 2005). Galella ha scoperto molte somiglianze tematiche e lessicali tra i due libri e, dopo un anno, nel 2006, ancora sotto l'effetto incitante della scoperta, ha pubblicato un articolo su *L'Unità*, in collaborazione con il fisico Vittorio Loreto, dimostrando le dette somiglianze con algoritmi matematici, ed affermando che gli autori dei due romanzi

erano identici e cioè che Elena Ferrante fosse, in verità, Domenico Starnone (Galella 2006). Secondo lui, *Via Gemito* (Starnone 2000) di Starnone e *L'amore molesto* (Ferrante 1992) di Ferrante sono frutto della stessa mano, poiché condividono la stessa storia familiare, reinterpretata attraverso le prospettive diverse di un figlio e di una figlia. Coincidono le figure dei genitori: il padre pittore e la madre sarta, vittima delle aggressioni dell'uomo, descritte con gli stessi orribili dettagli. Ricorrono anche particolari ambientali e la casa di famiglia è quasi identica, con stanze disposte in modo simile e oggetti, come l'argenteria e la cassetta dei colori del padre, che appaiono uguali.

Arjuna Tuzzi e Michele A. Cortelazzo, editori del volume "*Drawing Elena Ferrante's Profile. Workshop Proceedings*" (Tuzzi e Cortelazzo 2017), ed autori dell'articolo "*It takes many hands to draw Elena Ferrante's profile*" (Tuzzi e Cortelazzo 2017, 9-30) sono giunti allo stesso risultato. Tuzzi e Cortelazzo hanno analizzato 150 libri di 40 scrittori napoletani dal punto di vista linguistico e stilistico. Lo scopo della ricerca non era solo la scoperta dell'identità di Elena Ferrante, ma anche l'uso dei metodi di ricerca *qualitativi* e *quantitativi*. Il corpus è stato compilato ad hoc, raccogliendo romanzi scritti in italiano (escluse le traduzioni) tra il 1987 e il 2016. L'obiettivo era anche quello di selezionare romanzi ambientati a Napoli che raccontassero destini femminili, che fossero diventati *bestseller* e che fossero di autori riconosciuti dalla critica e considerati, in qualche modo, sospetti, presumibilmente Ferrante¹. Nel corpus sono state inserite solo quattro eccezioni per confermare la sub-incorporazione di tre autori: Michele Prisco, Dacia Maraini e Marta Morazzoni. Il programma utilizzato da Tuzzi e Cortelazzo ha preso in esame misure ripetute su testi di lunghezza quasi identica. Il confronto dei segmenti di testo è stato ripetuto più volte e la cosiddetta distanza testuale è stata determinata in base alle somiglianze e alle differenze riscontrate. Alla fine del processo iterativo, si otteneva una matrice quadrata di 150 x 150 celle che rifletteva le distanze tra ogni coppia di romanzi confrontati. È stato utilizzato un algoritmo di clustering gerarchico agglomerativo per identificare un cluster distinto composto da tutti i romanzi di Ferrante e da quasi tutti quelli di Starnone (tranne i suoi primi tre romanzi: *Ex cattedra* (Starnone 1987), *Il salto con le aste* (Starnone 1989), *Fuori registro* (Starnone 1991)). È ragionevole concludere che le opere di un autore sono più strettamente correlate tra loro, come nel caso dei romanzi di Ferrante, in particolare della tetralogia *L'amica geniale* (Ferrante 2011, 2012, 2013, 2014). Tuttavia, il primo romanzo di Ferrante, *L'amore molesto* (Ferrante 1992), presenta delle somiglianze non con gli altri romanzi della stessa autrice, ma con

¹ Gli autori presi in esame nella ricerca di Tuzzi e Cortelazzo sono: Elena Ferrante, Eraldo Affinati, Niccolò Ammaniti, Andrea Bajani, Marco Balzano, Alessandro Baricco, Stefano Benni, Enrico Brizzi, Gianrico Carofiglio, Mauro Covacich, Erri De Luca, Diego De Silva, Giorgio Faletti, Marcello Fois, Paolo Giordano, Nicola Lagioia, Dacia Maraini, Margareth Mazzantini, Melania Mazzucco, Rossella Milone, Giuseppe Montesano, Marta Morazzoni, Michela Murgia, Edoardo Nesi, Paolo Nori, Valeria Parrella, Francesco Piccolo, Tommaso Pincio, Michele Prisco, Christian Raimo, Fabrizia Ramondino, Ermanno Rea, Tiziano Scarpa, Clara Sereni, Domenico Starnone, Susanna Tamaro, Chiara Valerio, Giorgio Vasta, Sandro Veronesi, e Simona Vinci. (Tuzzi e Cortelazzo 2017, 16).

Eccesso di zelo di Starnone (Starnone 1993). Tuzzi e Cortelazzo hanno osservato che, se le somiglianze intertestuali tra i romanzi vengono esaminate sulla base delle sole parole funzione, senza le parole che veicolano il contenuto (ad esempio, sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi), i due romanzi sopra menzionati di Ferrante e di Starnone sono i più simili tra loro, nonostante i luoghi e la narrazione siano identici anche in tutti gli altri. I risultati hanno dimostrato che tra i nuovi libri di Domenico Starnone e le opere di Elena Ferrante c'erano tante somiglianze. La conclusione di Tuzzi e Cortelazzo è: "*Elena Ferrante resembles Domenico Starnone even more than Starnone himself*" (Tuzzi e Cortelazzo 2017, 17).

I risultati della ricerca di Luigi Galella sono stati confermati dal programma sviluppato da Tuzzi e Cortelazzo. In altre parole, dei 150 romanzi presi in esame, solo *L'amore molesto* (Ferrante 1992) e *Via Gemito* (Starnone 2000) contengono le espressioni "collo filettato" e "foglio di compensato", che ricorrono nella stessa situazione in entrambi i romanzi: quando i padri dei due protagonisti dipingono. Tra le molte altre parafrasi lessicali, forse la più interessante è quella del termine napoletano "argentiera", che significa credenza "d'argento", un tipo di credenza da cucina in cui era conservata l'argenteria. Il termine "argentiera" è usato anche in *L'amore molesto* (Ferrante 1992), *Storia del nuovo cognome* (Ferrante 2012) e *Storia della bambina perduta* (Ferrante 2014) di Ferrante, nonché nei romanzi *Via Gemito* (Starnone 2000) e *Scherzetto* (Starnone 2016) di Starnone. Sebbene questo tipo di arredamento fosse molto diffuso a Napoli, soltanto Ferrante e Starnone usano la parola *argentiera*, mentre nei 145 romanzi degli altri 38 autori napoletani presi in esame non viene menzionata nemmeno una volta. Per quanto riguarda, invece, il risultato finale della ricerca, Domenico Starnone, per negare qualsiasi relazione con Ferrante, si riferisce alla questione delle letterature regionali. Per *La Stampa* ha detto che:

"Volenti o nolenti, dobbiamo ammettere che in Italia esistono le letterature regionali. Senza fare discorsi leghisti, gli scrittori "padani" hanno tratti in comune tra loro, così come a Napoli io e la Ferrante. [...] Nell'Italia degli anni cinquanta, descritta nel mio libro e in quello della Ferrante che avete messo a confronto, c'erano guantaie e sartine dovunque. E a Napoli i "pittori" erano più numerosi dei funghi. Io e la Ferrante veniamo dalla stessa area lessicale, siamo napoletani. Il mobile che entrambi chiamiamo "argentiera" era diffusissimo in tutte le famiglie, e portava quel nome anche se, magari, di argenti non ne aveva ospitati mai." (Galella 2005)

E poi, sulle pagine de *Il Mattino*, alle sue precedenti riflessioni sulla letteratura regionale, ha aggiunto che: "Se da un lato chi scrive compie sempre un percorso letterario individuale, dall'altro non si riesce mai a cancellare tutta la dimensione di appartenenza regionale che riaffiora nel linguaggio." (Galella 2005)

Differente è il risultato di Marco Santagata, il famoso critico letterario che, nel 2016, ha pubblicato un articolo sulla colonna "La lettura" de *Il corriere della sera* (Santagata 2016), in cui, per sollevare il mistero di Elena Ferrante, è partito dall'analisi delle caratteristiche delle due protagoniste dell'*Amica geniale* (Ferrante 2011, 2012,

2013, 2014), ma ha analizzato anche degli indizi linguistici, lacune e omissioni nei testi dei romanzi. La teoria dello studioso si basa, soprattutto, sulla carriera della protagonista, Elena Greco, nel secondo volume della tetralogia, ne *La storia del nuovo cognome* (Ferrante 2012). Alla fine dell'articolo, partendo dalle informazioni ricavate dal testo dei romanzi, ha dedotto che la scrittrice doveva essere una donna napoletana che, presumibilmente, frequentava la Scuola Normale Superiore negli anni sessanta. Sulla base di questi dati *intratestuali*, Santagata ha preso l'annuario degli studenti della Scuola Normale Superiore di Pisa degli anni '60 e ha guardato quali nomi potevano rispondere ai requisiti della sua ricerca, in base ai quali ha identificato la figura di Elena Ferrante con la storica italiana, Marcella Marmo, che è napoletana e ha studiato a Pisa dal 1964 al 1966. In un'intervista con la Marmo, lei ha reagito al risultato di Santagata in questo modo: "Io, Elena Ferrante? Sono troppo timida." e poi aggiunge "Come posso essere uno scrittore così importante?" (Bufi e Rastelli 2016)

Similmente a Marco Santagata, anche Annamaria Guadagni è partita dalla tetralogia *L'amica geniale* (Ferrante 2011, 2012, 2013, 2014), riassumendo i risultati delle sue ricerche nel libro intitolato *La leggenda di Elena Ferrante* (Guadagni 2021). Ella ha svolto un lavoro di indagine, visitando luoghi e istituzioni che hanno avuto un ruolo importante nella vita delle protagoniste dell'*Amica geniale*, ma soprattutto di Elena. Ad esempio, è andata a Napoli, nel rione Luzzatti (che, molto probabilmente, ha ispirato il rione di Elena e Lila), alla biblioteca del rione stesso (che è un posto importante nel romanzo, perché, pur non potendo continuare gli studi, Lila prende in prestito quanti più libri possibile, per imparare tanto da poter stare al passo con Elena), al Liceo Classico Giuseppe Garibaldi, frequentato da Elena. Fa ricerche sulla storia della Scuola Normale Superiore, cerca documenti, archivi e giornali sull'istituzione e sulle studentesse che la frequentavano negli anni cinquanta-sessanta. Ma, a differenza delle altre ricerche, quella di Guadagni non si focalizza soltanto o soprattutto sul nominare persone che potrebbero celarsi dietro il nome Ferrante, ma anche sul rivelare e condividere con i lettori informazioni interessanti che possono dare un quadro più chiaro della leggenda di Ferrante e del suo mondo letterario.

Dobbiamo subito ricordare i risultati di Luigi Galella, secondo cui Elena Ferrante è, in realtà, Domenico Starnone, che non è solo uno scrittore, giornalista e scenarista italiano contemporaneo, ma anche il marito di Anita Raja, la notissima traduttrice di alcune opere letterarie, soprattutto di lingua tedesca. E questo fatto diventa particolarmente importante alla luce di alcune ulteriori investigazioni intorno all'identità di Ferrante: nel 2016, infatti, il giornalista italiano Claudio Gatti ha scoperto, negli estratti conto della casa editrice E/O, che la traduttrice Anita Raja riceveva dall'editore uno stipendio in media più alto rispetto agli altri traduttori. Su questa base, Gatti pensava di poter dimostrare che Elena Ferrante non era altro che Anita Raja. La sua scoperta diventa ancora più eccitante alla luce del fatto che Starnone, precedentemente indicato come Ferrante, è in realtà il marito di Raja. Dopo la pubblicazione dell'articolo scandaloso (Gatti 2016), Anita Raja ha ammesso, sulla sua

pagina Twitter, di essere Ferrante e, sulla stessa piattaforma, ha condiviso le sue riflessioni sulla rivelazione della sua identità, che ritiene volgare e pericolosa:

“Confermo. Sono Elena Ferrante. Ma questo, credo, non cambia nulla nel rapporto che i lettori hanno con i libri di Ferrante”. [...] Trovo volgare e pericoloso il modo in cui si è scelto di pretendere di svelare un'identità violando la privacy e le regole. Ma pazientiamo. [...] Ripeto: non parlerò mai di Elena Ferrante, né risponderò a suo nome, né dirò nulla sui suoi libri. Grazie. Anita Raja”. (Sala 2016)

Anita Raja, figlia di un giudice napoletano e di un'insegnante, è nata a Napoli nel 1953, dove si è laureata in lettere. Ha svolto il ruolo di direttrice della Biblioteca Europea di Roma, dove attualmente lavora come traduttrice per la casa editrice E/O. Un fatto ormai largamente accettato nella critica ferrantiana è che Elena Ferrante sia lo pseudonimo usato da Anita Raja, moglie di Domenico Starnone. Nonostante ciò, molti continuano a credere che Ferrante sia, in realtà, Starnone o il frutto delle attività letterarie congiunte di Starnone e Raja.

Secondo Annamaria Guadagni, ad esempio, Anita Raja non ha una biografia simile a quella di Elena Ferrante - mi riferisco a quella “biografia”, tra virgolette, che si può leggere nei suoi diari di lavoro - poiché non è figlia di una sarta, non ha avuto una madre che parlava in dialetto napoletano e non ha lasciato Napoli:

“La biografia di Anita non calzava l'abito di Elena, almeno non quello che l'autrice aveva cucito parlando di sé: non è figlia di una sarta, non ha avuto una madre che parlava prevalentemente in dialetto, non è scappata da Napoli per guadagnarsi da vivere e per affrancarsi da un luogo originario amato e odiato, molesto e vitale. Questi vestiti - l'infanzia in un rione popolare napoletano, il padre geloso, la madre sarta - sembrano usciti da un altro baule biografico, quello di Domenico Starnone e, dunque, evocano un mondo creativo condiviso, dove ha preso forma un alias che ormai vive felicemente di vita propria.” (Guadagni 2021, 261)

Questi elementi – l'infanzia in un rione popolare napoletano, il padre geloso, la madre sarta – sembrano appartenere alla biografia di Domenico Starnone. In conseguenza di ciò, Guadagni suggerisce che si tratti di una collaborazione creativa, in cui è nato un alter ego che ora ha vita propria:

“Probabilmente Elena Ferrante ha una madre e un padre e, come ha scritto Rachel Donadio, è ormai impossibile decifrarne il DNA: che-cosa-è-di-chi. Solo i mastri di questa bottega potranno dire – se mai vorranno – come è nata; ma rimetterla dentro un corpo vivo, maschile o femminile che sia, risulta davvero molto complicato. Perché Elena è una finzione vivente e il suo corpo è fatto di carta: questa non è la storia di un'anonima signora che, scrivendo romanzi d'ispirazione autobiografica sotto falso nome, è diventata un personaggio da romanzo; è tutto il contrario, è l'avventura di una figura d'invenzione, di un personaggio che, grazie alla forza della sua voce, ha preso un posto nel mondo trasformandosi in una persona e, col tempo,

persino in una sorta di oracolo letterario che risponde alle domande del profondo del suo antro.” (Guadagni 2021, 99)

Elena Ferrante come identità narrativa

Secondo questo “alias” (che si chiama Elena Ferrante), il compito dell'autore è niente di più e niente di meno che comunicare con i lettori attraverso i suoi libri. Lo dimostrano i suoi diari di lavoro, pubblicati insieme ai suoi romanzi, intitolati *La frantumaglia*¹ (Ferrante 2016), *L'invenzione occasionale*² (Ferrante 2019) e *I margini e il dettato*³ (Ferrante 2021).

Ne *La Frantumaglia* (Ferrante 2016) Ferrante ci dà una risposta chiara al motivo dell'oscurità della sua identità. Secondo lei, l'autore esiste soltanto nell'atto della scrittura: “Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no.” (Ferrante 2016, 355). L'esistenza autonoma ed indipendente dall'autore dell'opera è una formazione naturale: “Amo molto quei misteriosissimi volumi d'epoca antica e moderna che non hanno un autore certo ma hanno avuto e hanno una loro vita intensa.” (Ferrante 2016, 12). Lei è convinta che, nonostante l'autore sia necessario e, anzi, sia elemento indispensabile dell'opera, il destino del libro si separa, si libera da lui, così l'identificazione dell'autore non è la condizione per l'interpretabilità e l'interpretazione della stessa opera. Anzi, lo scrittore potrebbe diventare facilmente un fattore che blocca la comprensione dei ricchi significati del testo. Ri-proclamando “la

¹ Ferrante ha definito *La Frantumaglia* “l'epilogo di compagnia” dei suoi romanzi *L'amore molesto* (Ferrante 1992) e *I giorni dell'abbandono* (Ferrante 2002) (Ferrante 2016, 163). La prima edizione dell'opera è stata pubblicata nel 2003, in seguito sono state pubblicate altre due edizioni ampliate del libro, la prima nel 2007 e la più recente nel 2016. Queste ultime due edizioni includono la corrispondenza degli anni successivi al 2003 e interviste con l'autore sui suoi romanzi successivi, ma anche dilemmi, paure e desideri della scrittrice espressi ai direttori della casa editrice E/O.

² È un'opera di piccole dimensioni basata su un tema molto interessante: cinquantuno parole, cinquantuno capitoli. Ferrante riflette su una singola parola per ogni capitolo, illuminando, di fatto, la propria poetica e i momenti salienti della sua vita. I brevi testi sono arricchiti dalle illustrazioni di Andrea Ucini.

Il libro, secondo Tiziana De Rogatis, è, in realtà, una collezione di frammenti poetici e autobiografici. Nella prefazione del diario di lavoro, quest'ultima scrive che “*L'invenzione occasionale* è composta da cinquantuno frammenti eterogenei di esperienze e di poetica, di intuizioni e di autobiografia. I titoli dei brevi testi modellano una mappa in movimento, definita, di volta in volta, dall'occhio del lettore. Attraversando soglie e frontiere diverse, rovesciando le stesse pertinenze di alto e basso, ogni tessera apre varchi tra contesti lontani, devia dal solco per meglio segnare la traccia.” (De Rogatis 2019)

³ Il terzo diario di lavoro di Ferrante comprende tre capitoli di riflessione sulla lettura e sulla scrittura (*La pena e la penna; Acquamarina; Storie, io*), mentre il capitolo finale è un saggio su Dante Alighieri (*La costola di Dante*). Come nei precedenti diari di lavoro, Ferrante esplora la complessità del lavoro creativo, riflettendo sulla propria esperienza di scrittrice e sul proprio ruolo di autore. Attraverso un turbinio di pensieri e aneddoti personali, si apre uno squarcio sul processo creativo dell'autore. Come suggerisce il titolo del libro, questa volta l'attenzione si concentra sul rapporto tra il margine e l'atto della scrittura. Secondo Ilaria Moretti, il libro di Ferrante è, infatti, una continuazione della riflessione ermeneutica avviata ne *La Frantumaglia* e culminata nelle riflessioni sui limiti dell'ispirazione narrativa e artistica (Moretti 2022).

morte dell'autore", la sua idea è molto simile a quella di Barthes (Barthes 1967). Il testo letterario è spesso considerato come la rappresentazione diretta dei sentimenti più intimi e della psicologia dell'autore, rendendo quest'ultimo il "proprietario" del significato dell'opera. In base a questo punto di vista, per decifrare un testo è necessario ricostruire il significato voluto dall'autore. Roland Barthes, tuttavia, ritiene che un tale approccio sia necessariamente riduttivo e che l'indipendenza del testo letterario e la sua capacità di comunicare significati vadano oltre le intenzioni originali dell'autore (Barthes 1967). Similmente a Barthes, anche Ferrante sostiene che la letteratura ha uno scopo proprio e, quindi, comunica una certa autonomia e ha un valore tutto suo. Come ella stessa dice:

“Ciò che scelgo di mettere fuori di me non può e non deve diventare una calamita che mi risucchia tutta. Un individuo ha il diritto di tenere separata, se vuole, la sua persona, persino la sua immagine, dagli effetti pubblici del suo operato. Ma non è solo questo. Non credo che l'autore abbia da aggiungere mai alcunché di decisivo alla sua opera: considero il testo un organismo autosufficiente, che ha in sé, nella sua fattura, tutte le domande e tutte le risposte. E poi i libri veri sono scritti solo per essere letti. L'attivismo promozionale degli autori tende invece sempre più a cancellare le opere e la necessità di leggerle. In molti casi il nome di chi ha scritto, la sua immagine, le sue opinioni ci sono ben più noti dei suoi testi, e ciò vale non solo per i contemporanei ma disgraziatamente, ormai, anche per i classici.” (Ferrante 2016, 79)

È stato dello stesso parere Italo Calvino che, nel 1964, ha esplicitato la sua opinione sulla biografia nella *Lettera a Germana Pescio Bottino*: l'autore è irrilevante per le opere (Calvino 1964). Egli scrive:

“Dati Biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere (Quando contano, naturalmente). Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. Ma non Le dirò mai la verità, di questo può star sicura.” (Calvino (1964) 2022, 476-477)

Calvino afferma che, sull'argomento, condivide l'idea di Benedetto Croce, secondo cui il valore di un autore risiede nelle sue opere piuttosto che nella sua biografia personale, sottolineando che l'espressione creativa trovata nelle opere stesse è ciò che ha un vero significato (Croce 1902). Ne *La Frantumaglia*, Ferrante scrive del pensiero calviniano sui dati biografici e dichiara di condividere pienamente il punto di vista di Calvino “sull'importanza” della biografia dal punto di vista dell'interpretazione delle opere:

“[...] mi è sempre piaciuto e almeno parzialmente l'ho fatto mio. Potrei dirle che sono bella e atletica come una star, o che sono inchiodata fin dall'adolescenza su una sedia a rotelle, o che sono una donna intimidita anche dalla propria ombra, o che

adoro le begonie, o che scrivo solo tra le due e le cinque del mattino, e altre frottole. Il problema è che, a differenza di Calvino, detesto rispondere a una domanda con un rosario di bugie.” (Ferrante 2016, 80)

Nel suo diario di lavoro, Ferrante menziona anche Umberto Eco, che sostiene che il ruolo dell'autore è quello di creare un testo che guidi il lettore verso determinate interpretazioni (Eco 1979). L'autore modello è, nel testo, un'entità implicita che incarna le varie scelte e strutture che l'autore reale ha inserito nella narrazione per guidare l'interpretazione. Questo costrutto non riguarda la biografia o le intenzioni dell'autore reale.

Un altro esempio, per Ferrante, è l'idea di Marcel Proust: l'opposizione di Proust al biografismo positivista è radicata nella sua fede nell'autonomia e nel potere trasformativo dell'arte (Proust 1954). Egli sostiene che la letteratura non dovrebbe essere ridotta ai particolari della vita di un autore, ma apprezzata per la sua capacità di catturare le complessità dell'esperienza umana. Concentrandosi sulla vita interiore e sulla realtà soggettiva, Proust sostiene che la vera comprensione letteraria richiede di guardare oltre i fatti biografici, alle verità più profonde trasmesse attraverso il processo artistico.

Ferrante rivela di ispirarsi ad eventi reali, ma di attingere alle immagini fantasiose che le si affollano nella mente mentre scrive. In altre parole, nei suoi romanzi ci troviamo di fronte a situazioni che sono scaturite dalla realtà, ma che Ferrante ricrea come se non fossero mai accadute. A suo avviso, l'autore deve prendere le distanze dalla sua opera, poiché quest'ultima può essere solo ciò che è stata pensata: *fiction*. Allontana l'autore dal romanzo a tal punto da dare a quest'ultimo una volontà propria, definendolo come un organismo narrativo. Tra l'organismo narrativo e l'autore si crea una sorta di patto narrativo: è grazie ai personaggi che l'autore è in grado di tradurre in parole quel qualcosa di muto e informe, di dare vita all'essere muto che è solo suo; tuttavia, egli è anche usato come strumento dal testo e dai personaggi, poiché il suo compito di autore non è altro che quello di creare una realtà fittizia in cui i suoi personaggi possano esistere in modo autosufficiente. I suoi personaggi scelgono le loro storie, facendo scelte inalterabili.

Conclusioni

Secondo Claudia Gargano, per Ferrante, scrivere è principalmente un modo per conoscersi meglio e autodefinirsi. Più che una professione, è un modo di stare al mondo e di orientarsi nel costante fluire degli eventi. Scrivere risponde alla necessità assoluta di esplorare l'essenza delle cose attraverso un continuo esercizio di analisi, che si autoalimenta e si nutre di se stesso (Gargano 2019, 104). Secondo Ferrante, un libro, una storia dice tutto del suo autore: il sesso, lo stile di vita, la classe sociale e la voce:

“Non sono io che tengo nascosta la mia attività, è la mia attività che mi nasconde. Leggo, rifletto, faccio appunti, macino scrittura di altri, ne produco di mia e tutto

questo per un tempo sempre più lungo della mia giornata. Il leggere e lo scrivere sono attività da stanza chiusa, che ti levano letteralmente dallo sguardo degli altri. Il rischio maggiore è che levino anche gli altri dal tuo sguardo.” (Ferrante 2016, 170)

Quindi, secondo lei, l'autore si trova nelle sue opere ma, similmente ai suoi romanzi, i diari di lavoro occupano un posto molto importante, dato che si concentrano su pensieri e strategie legate al suo mondo letterario.

Essi hanno una struttura narrativa, una narratrice (Ferrante stessa) che, passo dopo passo, svela sempre più informazioni su di sé, sulla sua strategia narrativa. Possiamo, addirittura, osservare come si cristallizza la sua poetica, come si evolve la sua opinione sul suo ruolo di autore, e come ha sviluppato il concetto della doppia scrittura: la scrittura aggregante e quella disaggregante. È come leggere un *bildungsroman* che si nutre di frammenti narrativi, mentre sviluppa una poetica:

“[...] con questa sezione noi daremo ai lettori una sorta di storia interna delle ragioni di Elena, di come esse hanno faticato a prendere forma, di come sono cambiate nel tempo. Cosa vera. [...] Alla fin fine, il progetto de *La Frantumaglia* è stato sempre dare a tutti i suoi lettori, da *L'Amore molesto* fino a oggi, fino a *L'Amica geniale*, una scrittura che, senza troppi veli, servendosi di frammenti vari, appunti, precisazioni, anche contraddizioni, affiancasse le opere narrative come può fare un libro che accompagni altri libri.” (Ferrante 2016, 222-223)

Ferrante diventa sé della narrativa, oppure, più precisamente – con il termine che Adriana Cavarero ha proposto nel suo libro *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* – sé narrabile (Cavarero 1997, 48). Se partiamo dall'idea che Ferrante voglia comunicare con i suoi lettori solo attraverso i suoi libri, definendosi un autore fittizio che esiste solo nell'atto di scrivere, possiamo forse pensare che i diari di lavoro siano, in realtà, le impronte della sua autobiografia.

Secondo Domenica Perrone, parlare di autobiografismo per un'autrice anonima è certamente una contraddizione (Perrone 2019). Senza conoscerne l'identità, manca il termine di confronto necessario per riconoscere gli elementi attinti da un vissuto o da una biografia. Tuttavia, questa apparente aporia può trovare sostegno in alcuni dati e particolari significativi. Come la stessa scrittrice ha dichiarato a proposito della figura dell'artista sconosciuto, in un intervento su *The Guardian* - che troviamo anche ne *L'Invenzione occasionale* con il titolo *L'unico vero nome* (Ferrante 2021, 31-32) - a chiunque si nasconda dietro il nome Elena Ferrante riconosciamo soprattutto “la sua immaginazione e abilità”. In questo nome troviamo scritta per intero, come lei suggerisce:

“un'altra storia, la sua storia di artista, che è storia di scelte estetiche, di adesioni e violazioni, di intelligenza compositiva, di grammatica e sintassi dell'immagine, di sentimenti che si fanno forma. Nello spazio dell'opera d'arte, biografia, autobiografia hanno una verità del tutto diversa da quella che attribuiamo a un curriculum vitae, a una dichiarazione dei redditi. In quello spazio c'è, ci deve essere,

una libertà di invenzione che può permettersi di violare tutti i patti di verità della vita comune.” (Ferrante 2021, 32)

In relazione a ciò, Guadagni sostiene che Ferrante non si proietta nei suoi personaggi, ma è una di loro. È immersa nel romanzo, e non si tratta della solita *autofiction* alla moda. Qui l'autrice non entra nel romanzo, ma piuttosto ne esce, parlando in pubblico come se fosse il prolungamento delle sue voci narranti (Guadagni 2021, 261-262). A mio parere, Ferrante non è uno dei personaggi dell'autrice dietro di lei, bensì un'identità narrativa, un “autore narrativo” che esiste nello spazio tra finzione e realtà e che, come lei stessa afferma, cerca di prendere le distanze dal mondo dei personaggi che crea. Ferrante è un'autrice che guarda alle sue storie da fuori, dai margini, e che può diventare una protagonista soltanto nei suoi diari di lavoro. Tenendo presente tutto questo, credo che si possa affermare che i diari di lavoro di Ferrante svolgono il ruolo di autobiografia nel suo mondo letterario.

Bibliografia

- Barthes, Roland. (1967) 1988. *La morte dell'autore*, in Id., “Il brusio della lingua. Saggi critici IV”, Torino: Einaudi.
- Bufi, Fulvio e Rastelli, Alessia. 2016. *Interview at home with Marcella Marmo, named as the author of «My Brilliant Friend»: «It's not me». Recollections of a fellow student at the Scuola Normale in Pisa*, in „La lettura – Corriere della Sera”, 13 marzo 2016. <https://www.corriere.it/la-lettura/elena-ferrante/notizie/elena-ferrante-identity-pisa-naples-c5c3ba74-e93a-11e5-af8a-2fda60e0b7ae.shtml> ultima data di consultazione il 11 novembre 2024.
- Calvino, Italo. 2022. *Lettera a Germana Pescio Bottino* (9 giugno 1964), in “I libri degli altri. Lettere 1947-1981.” a cura di Giovanni Tesio. Milano: Mondadori. pp. 476-477.
- Cavarero, Adriana. 1997. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti, Filosofia della narrazione*. Milano: Elementi Feltrinelli.
- Croce, Benedetto. (1902) 1990. *L'estetica*. Milano: Adelphi.
- De Rogatis, Tiziana. 2019. *Prefazione de L'invenzione occasionale*. Roma: Edizioni E/O.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: La Nave di Teseo Editore.
- Ferrante, Elena. 1992. *L'amore molesto*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2002. *I giorni dell'abbandono*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2011. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2012. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2013. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2014. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2016. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2018. *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2019. *La vita bugiarda degli adulti*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2019. *L'invenzione occasionale*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2021. *I margini e il dettato*. Roma: Edizioni E/O.
- Ferrante, Elena. 2018. Elena Ferrante: *Ever since adolescence, I've liked the term ,unknown 'artist*, in „Guardian”, 7 aprile 2018 <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/apr/07/elena-ferrante-ever-since-adolescence-i-have-liked-the-term-unknown> ultima data di consultazione il 20 maggio 2021.

- Galella, Luigi. 2005. *Ferrante-Starnone. Un amore molesto in via Gemito*, in „La Stampa”, Torino, 16 gennaio 2005, 27.
- Galella, Luigi. 2006. *Ferrante è Starnone. Parola di computer*, in „L’Unità”, Roma, 23 novembre 2006.
- Gargano, Claudia. 2019. *La giusta distanza*, in „Incontro con Elena Ferrante”, a cura di Donatella La Monaca e Domenico Perrone. Palermo University Press: Palermo.
- Gatti, Claudio. 2016. *Elena Ferrante: An Answer?*. in “The New York Review of Books”, https://www.nybooks.com/online/2016/10/02/elena-ferrante-answer/?srsltid=AfmBOoq6PZkdRrjGzeYCOwrH7JR9W2_K1M50O2yRBspKkpHAMosIcwkg ultima data di consultazione il 20 maggio 2021.
- Guadagni, Annamaria. 2021. *La leggenda di Elena Ferrante*. Milano: Garzanti.
- Moretti, Ilaria. 2022. *Elena Ferrante, I margini e il dettato* (2021). „La clé des langues” <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/bibliotheque/elena-ferrante-i-margini-e-il-dettato-2021> [ultima consultazione: 18 aprile 2024].
- Perrone, Domenico. 2019. *Alla ricerca della “irrintracciabile” Elena Ferrante*, in „Incontro con Elena Ferrante”. a cura di Donatella La Monaca e Domenico Perrone, Palermo University Press: Palermo.
- Proust, Marcel. 1954. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Editions de Fallois.
- Sala, Ilaria Maria. 2016. (*Updated: Fake, says publisher*) “Anita Raja” says she is Elena Ferrante and asks to be left alone. in “Quartz”, <https://qz.com/801069/in-six-tweets-translator-anita-raja-confirms-she-is-author-elena-ferrante-and-asks-to-be-left-alone> ultima data di consultazione il 6 novembre 2024.
- Santagata, Marco. 2016. *Elena Ferrante è...*, in „La lettura – Corriere della Sera”, Milano, 13 marzo 2016.
- Starnone, Domenico. 1987. *Ex cattedra*. Roma: Il Manifesto.
- Starnone, Domenico. 1989. *Il salto con le aste*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1991. *Fuori registro*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1993. *Eccesso di zelo*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2000. *Via Gemito*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2016. *Scherzetto*. Torino: Einaudi.
- Tuzzi, Arjuna. e Cortelazzo, Michele A. 2017. *Drawing Elena Ferrante’s Profile. Workshop Proceedings*, Padova: Padova University Press.

Dana BARANGEA
(Università di Bucarest)

**L'esperienza del manicomio
nell'opera di Alda Merini:
tra autobiografia, testimonianza
e autoriflessione**

Abstract: (The Experience of the Mental Asylum in the Literary Works of Alda Merini: between Autobiography, Testimony and Self-reflection) The literary works of Alda Merini, one of the most acclaimed and fascinating Italian poets of the twentieth century, are inextricably linked to her unconventional and troubled life. Among the events that profoundly marked her existence and her writing, the experience of hospitalization in a mental asylum left indelible traces both in her poetry and in her prose writings, above all in the poetic masterpiece *The Holy Land* (1984) and in the autobiographical prose *The Other Truth. Diary of an Other* (1986). The collection of poems *The Holy Land* evokes the descent into the hell of the Paolo Pini mental hospital in Milan. Here the poetic voice has a confessional tone, sometimes vulnerable and tender, sometimes sardonic and harsh. The soliloquy is imbued with autobiographical references intertwined with religious themes, but also with strong images which testify about the suffering and anguish of other patients inhabiting the same place of damnation. At the same time, *The Other Truth. Diary of an Other* is a diary-form narrative of this traumatic period in Alda Merini's life, where she retraces with great lucidity the horrors endured and reflects on themes such as the body, the self-awareness and depersonalization of the mentally ill, the failed motherhood, the identity of the patient inside and outside the mental hospital or the blossoming of poetry in a place completely hostile to life. Our study aims to examine the complex ways in which Alda Merini recounts in verse and prose her experience in the mental hospital. Thus, we will focus on the most relevant passages of the literary works indicated above, where the autobiographical vein acquires an important value of testimony and self-reflection.

Keywords: *autobiography, mental asylum, self-reflection, testimony, The Holy Land.*

Riassunto: L'opera di Alda Merini, una delle poetesse più acclamate e affascinanti del Novecento italiano, è legata inestricabilmente alla sua vita insolita e travagliata. Tra gli eventi che segnarono profondamente la sua esistenza e la sua scrittura, l'esperienza di ricovero in manicomio lasciò tracce indelebili sia nella sua poesia che nei suoi scritti in prosa, innanzitutto nel capolavoro poetico *La Terra Santa* (1984) e nella prosa autobiografica *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986). La raccolta *La Terra Santa* evoca la discesa agli inferi dell'ospedale psichiatrico milanese Paolo Pini. Qui la voce poetica ha una tonalità confessiva, a volte dolce e vulnerabile, a volte schietta e spietata. Il soliloquio è intriso di riferimenti autobiografici sovrapposti a tematiche religiose, ma anche di forti immagini che testimoniano i patimenti e le angosce di altri degenti che condividono quello spazio percepito come luogo di dannazione. *L'altra verità. Diario di una diversa* è invece la narrazione in prosa di quel periodo traumatico della vita di Alda Merini, dove la poetessa ripercorre con grande lucidità gli orrori subiti e riflette al contempo su temi come il corpo, la coscienza di sé del malato di mente e la depersonalizzazione, la maternità mancata, l'identità del malato dentro e fuori dal manicomio, lo sbocciare della poesia in uno spazio del tutto ostile alla vita. Il presente studio si pone dunque l'obiettivo di esaminare la maniera in cui Alda Merini racconta in versi e in prosa la sua esperienza manicomiale. Ci soffermeremo sui passi più rilevanti della sua opera, dove la vena autobiografica acquisisce un importante valore di testimonianza e autoriflessione.

Parole-chiave: *autobiografia, manicomio, testimonianza, autoriflessione, La Terra Santa.*

“Nulla è così feroce come la solitudine del manicomio.” (Merini 2010, 776) si legge nella prosa autobiografica di Alda Merini *L'altra verità. Diario di una diversa*, la più lucida e approfondita confessione sull'esperienza vissuta dalla poetessa nell'ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano. Spazio di isolamento fisico e mentale, di annientamento della femminilità e della dignità umana, di “vuoto d'amore”¹ e di strazio provocato dall'allontanamento dalle figlie piccole, il manicomio segnò profondamente sia la vita che l'opera letteraria di Alda Merini. Dopo l'odissea dei ricoveri che si susseguirono per quattordici anni e dopo quasi un ventennio di pausa editoriale, l'unico modo per poter convivere con le ferite di quel male così radicato nelle fibre del proprio essere fu la rivincita attraverso la scrittura. Peraltro bisogna aggiungere che i riferimenti alla propria biografia, l'autonarrazione e l'autoconfessione sono approcci intrinseci all'intera produzione letteraria meriniana. Per la poetessa dei Navigli, il rapporto tra vita e scrittura è inscindibile, dato che gran parte della sua produzione lirica e in prosa scaturisce da episodi e figure della sua biografia².

Il presente studio si propone di analizzare la maniera in cui l'esperienza del manicomio viene narrata ed esorcizzata negli scritti di Alda Merini. Considerando la sua vasta ed irruente produzione letteraria, ci soffermeremo sulle due opere che pongono al centro la memoria dell'internamento manicomiale: il capolavoro poetico *La Terra Santa* e la testimonianza in prosa *Diario di una diversa*. Il primo libro, pubblicato nel 1984 da due editori contemporaneamente – Scheiwiller e Lacaita –, è un soliloquio in versi fatto di parole dense e scarne che descrivono l'isolamento del malato di mente, la sua precarietà, la sua bellezza e al tempo stesso la sua mostruosità. Il secondo, uscito nel 1986 presso l'editore Scheiwiller, oltre ad essere di grande rilevanza dal punto di vista biografico, ha un inestimabile valore di documento, testimoniando la sofferenza di tanti malati di mente senza nome e senza voce. Qui la Merini ripercorre con grande lucidità gli orrori subiti e riflette al contempo sulla propria malattia e sulla condizione del malato dentro e fuori dal manicomio.

Inoltre, metteremo in risalto i modi particolari in cui avviene l'autonarrazione nella poesia e nella prosa, alcune corrispondenze di immagini e motivi nelle due opere menzionate, nonché i risvolti riflessivi e autoriflessivi innescati dall'acuta dimensione esperienziale.

¹ *Vuoto d'amore* è il titolo dell'antologia di poesie di Alda Merini, a cura di Maria Corti, pubblicata dall'editore Einaudi nel 1991.

² Per fare solo qualche esempio, le prose autobiografiche *Reato di vita. Autobiografia e poesia* (1994), e *La pazza della porta accanto* (1995) condividono con il lettore una costellazione di esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza – rielaborate in una scrittura confessiva e introspettiva – aiutandolo a capire, almeno in parte, la sensibilità della poetessa, nonché i vari contesti che alimentarono i suoi crolli mentali. In altre raccolte, come *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (1980), *Le satire della Ripa* (1983), *Vuoto d'amore* (1991), *Ballate non pagate* (1995), e *Superba è la notte* (2000) i protagonisti dei versi sono persone incontrate lungo il Naviglio, persone del mondo letterario con cui la poetessa aveva stretto amicizia, lo scrittore Michele Pierri che Merini sposò negli anni '80 o le quattro figlie della poetessa alle quali vengono dedicate varie poesie.

Partiamo dalla poesia e dal significato del titolo della raccolta *La Terra Santa*, il quale riporta ad un elemento costante della poetica meriniana: l'analogia tra temi religiosi e dati autobiografici, spesso in maniera rovesciata e con sfumature ironiche. Il manicomio, che fino alla legge Basaglia¹ era uno spazio di contenzione dove i degenti erano sottoposti a pratiche odiose e violenti, qui viene paragonato ad un luogo sacro, come se la poetessa volesse sottolinearne in maniera ironica il peso dissacrante.

In molte poesie della raccolta *La Terra Santa*, l'elemento religioso, e in particolare quello biblico, è molto presente nelle scelte lessicali adoperate e la sua funzione principale è quella di creare un rapporto contrastivo con l'ostilità della realtà vissuta e raccontata. Il manicomio non è neppure lontanamente un luogo di guarigione e cura, non è la Terra Promessa, bensì una condizione annientante, un posto dove l'esistenza è negata, come in un inferno, un luogo dimenticato da tutti, persino da Dio:

„Ma nella Terra Promessa / dove germinano i pomi d'oro / e l'albero della conoscenza/ Dio non è mai disceso né ti ha mai maledetto.” (Merini 2010, 217).

„Ho conosciuto Gerico, / ho avuto anch'io la mia Palestina, / le mura del manicomio/ erano le mura di Gerico/ e una pozza di acqua infettata/ ci ha battezzati tutti. [...] Fummo lavati e sepolti, / odoravamo di incenso. / E dopo, quando amavamo/ ci facevano gli elettrochoc/ perché, dicevano, un pazzo/ non può amare nessuno.” (Merini 2010, 230).

„il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi/ le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta.” (Merini 2010, 204).

“Allora abbiamo ascoltato sermoni/ abbiamo moltiplicato i pesci,/ laggiù vicino al Giordano,/ ma il Cristo non c'era:/ dal mondo ci aveva divelti / come erbaccia obbrobriosa.” (Merini 2010, 209).

Come mostrano i versi riportati sopra, i riferimenti religiosi collegati all'esperienza del manicomio creano un forte effetto contrastivo. Lo spazio manicomiale viene assimilato ai luoghi sacri della Bibbia, ma assume, per contrasto, il significato di mancanza di ogni presenza provvidenziale e di qualunque segno di umanità. Qui i malati sono nient'altro che *erbaccia obbrobriosa*, una specie di sotto-umanità a cui viene rifiutata l'appartenenza al mondo. Il manicomio, con le sue norme assurde e umilianti, viene paragonato in maniera ossimorica al *monte Sinai maledetto*, oppure alla riva del Giordano dove si attende il salvatore che non arriva mai. Il bagno comune di forza a cui i degenti erano sottoposti viene descritto, ironicamente, con l'impiego del verbo *battezzare*, come per rinforzare il senso degradante e dissacrante

¹ Nel 1978 veniva approvata la legge 180, conosciuta anche come la *legge Basaglia*, dal nome dello psichiatra e neurologo che la ispirò, la quale prevedeva la chiusura dei manicomi e la riforma della psichiatria, ridefinendo la concezione di malattia mentale e introducendo nuove politiche per la cura e l'inclusione sociale dei pazienti.

di tale pratica. Altre strutture come *fummo lavati e sepolti, odoravamo di incenso* costruiscono l'immagine di un rito macabro di abluzione e sepoltura.

Particolarmente suggestiva è la ricorrenza degli indicatori spaziali *laggiù* e *lì dentro*, come anche del sostantivo *inferno* e dei verbi *spiondare*, *scendere* e *discendere*, che creano l'immagine di un luogo chiuso e sotterraneo, infernale e senza scampo, dove non arriva nessuno che porti "la manna", dove non scende nessuna presenza divina, né umana:

„a noi nessuno parlava/ se non con calci e pugni,/ a noi nessuno dava la manna./
da noi nulla fioriva / se non la smorta pietà / di chi ci stava vicino/ e il veto antico
ancestrale/ dei paludati d'inferno./ Lì dentro nessuno/ orava piangendo/ sulla barba
del vecchio Profeta/ e Mosè non spiondò mai/ nel nostro inferno leggiadro/con le
sue leggi di pietra.”(Merini 2010, 227).

“Lì dentro eravamo ebrei/ e i farisei erano in alto” (Merini 2010, 230).

“Laggiù dove morivano i dannati/ nell'inferno decadente e folle/ nel manicomio
infinito/ dove le membra intorpidite/ si avvoltolavano nei lini/ come in un sudario
semita/ laggiù dove le ombre del trapasso/ ti lambivano i piedi nudi/ usciti di sotto
le lenzuola” (Merini 2010, 224).

La frequenza dei rimandi religiosi e il modo in cui vengono inseriti nel tessuto della scrittura mostrano che l'elemento religioso non è un semplice tema dell'opera meriniana, bensì un vettore semantico che dirige il lettore, aiutandolo a capire la gravità del dolore eviscerato. In più, i riferimenti a eventi biblici fondamentali rafforzano il valore testimoniale dei versi, creando un effetto di aumento della realtà denunciata. Attraverso l'analogia tra i degenti e il popolo ebraico, entrambi i soggetti attendendo la salvezza, la sofferenza del malato di mente assume un significato collettivo. Alda Merini non limita dunque il suo discorso poetico all'evocazione delle proprie pene, ma si fa portavoce del dramma di tutti gli altri compagni di sofferenza, di quei dannati anonimi che coabitano lo stesso spazio di segregazione.¹ (Merini 2024, 5). Pertanto, la sua scrittura mira a denunciare la violenza che gravava su tutti, i trattamenti degradanti e le leggi contorte che governavano quel posto sordo ad ogni dolore umano.

Se nel capolavoro *La Terra Santa* la sovrapposizione di elementi religiosi e autobiografici è una dominante che garantisce la coesione tematica ed espressiva dell'intera raccolta, nel *Diario* questo aspetto assume una funzione piuttosto secondaria. Vi si trovano però alcuni passi che spiegano con più precisione l'analogia tra il manicomio e la Terra Santa, ciò che la poesia non fa:

¹Il termine “segregazione” viene usato da Ambrogio Borsani, uno dei curatori più dedicati e scrupolosi dell'opera meriniana, nell'introduzione all'antologia italo-romena Alda Merini, *Il suono dell'ombra / Sunetul umbrei*, traduzione e cura di Dana Barangea, per riferirsi al lungo e travagliato ricovero della poetessa in manicomio.

“Il manicomio non finisce più. È una lunga pesante catena che ti porti fuori, che tieni legata ai piedi. Non riuscirai a disfartene mai. [...] Altro che Terra Santa! Quella era certamente una terra maledetta da Dio.” (Merini 2010, 762).

Inoltre, nella prosa viene espressa con meno ambiguità anche la percezione di un'autentica dimensione del sacro. Da un lato quindi il manicomio si rivela essere il contrario di ogni manifestazione divina, un peso che il malato porta con sé anche fuori, nel mondo. D'altro canto, l'evocazione del sacro non va interpretata sempre in chiave contrastiva con la i fatti narrati. Spesse volte il soggetto lirico (nella poesia) e la voce narrante (nella prosa) avverte una paradossale dimensione mistica che si apre alla mente del malato lacerata dal trauma, da medicinali e elettroshock. Alienato perfino dalla propria ragione e dal proprio corpo, il malato si mostra in tutta la sua nudità, vulnerabilità e purezza di essere umano, superando la precarietà della sua condizione:

“E, purtroppo, quella, io l'ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi. Sì, la Terra Santa. E noi vi eravamo immersi, in quelle latrine puzzolenti, dalle albe (ma non vedevamo mai un'alba) al tramonto più cieco. Dio!, quanto spasimare sotto gli effetti dei Serenase, dei Largactil, farmaci potentissimi, che ti invischiavano il corpo e l'anima. E le strozzature dello spirito erano orrende, e la carneficina del tuo core era esecranda. Ma fu egualmente la Terra Santa perché ci portò alla visione di un io disincarnato, un io che lasciò laggiù le sue ossa, in quella palude secca e selvaggia che si chiama manicomio” (Merini 2010, 768).

Questo paradossale senso di sublimazione e purificazione dell'anima in un ambiente fortemente ostile alla vita emerge anche in poesia, dove si parla del raggiungimento di una condizione angelica o ascetica, oppure di slanci mistici ed esperienze visionarie:

“noi siamo restati/ angeli uguali a quelli/ che in un giorno d'aurora/ hanno messo le ali” (Merini 2010, 216).

“laggiù tu vedevi Iddio/ non so, tra le traslucide idee/ della tua grande follia. / Iddio ti compariva/ e il tuo corpo andava in briciole” (Merini 2010, 224-225).

“Noi tutti, branco di asceti/ eravamo come gli uccelli/ e ogni tanto una rete/ oscura ci imprigionava/ ma andavamo verso la messe,/ la messe di nostro Signore/ e Cristo il Salvatore.” (Merini 2010, 230).

“eppure eravamo turbe, / turbe golose assetate/ di bianchi pensieri.” (Merini 2010, 227).

“perché anche la malattia ha un senso (...) / anche la malattia è matrice di vita./ Ecco, sto qui in ginocchio/ aspettando che un angelo mi sfiori/ leggermente con grazia.” (Merini 2010, 229).

Come nella poesia mistica di San Giovanni della Croce, dove la notte oscura¹ è necessaria per il distacco dalle cose temporali, per la liberazione dell'anima e la successiva rinascita spirituale, anche la scrittura della poetessa milanese rivela una propensione per il sublime, emergente proprio dall'oscurità degli abissi manicomiali. In più, la malattia e gli anni bui del ricovero al Paolo Pini hanno ulteriormente dato spazio alla rinascita della Merini come poetessa e all'insorgere di una poesia forte e originale.

Negli scritti di Alda Merini il manicomio viene dunque descritto in maniera duale: come luogo dissacrante e al contempo come condizione che fa emergere la presenza del sacro e un'acuta percezione del sé.

Anche l'atto di scrivere poesia, assimilato al dono della profezia, viene collegato al sacro, per lo più se dettato dalla follia, laddove l'altare del poeta è vuoto e l'essere poeta assume il peso di un martirio:

“Le più belle poesie/ si scrivono sopra le pietre/ coi ginocchi piagati/ e le menti aguzzate dal mistero./ Le più belle poesie si scrivono/ davanti a un altare vuoto,/ accerchiati da agenti/ della divina follia./ Così, pazzo criminale qual sei/ tu detti versi all'umanità,/ i versi della riscossa/ e le bibliche profezie/ e sei fratello a Giona.” (Merini 2010, 217).

Sia *La Terra Santa* che *Diario di una diversa* si possono leggere anche come percorsi riflessivi e autoriflessivi che arricchiscono il loro valore di testimonianza. Entrambi i libri furono scritti a distanza di anni dall'ultima dimissione della poetessa dal manicomio milanese, il che consente una scrittura più lucida e distaccata. Il critico letterario Maria Corti, occupandosi della selezione e cura dei testi meriniani incentrati sui luoghi della follia, fa un'accurata descrizione dei processi mentali e creativi che condussero alla realizzazione delle due opere:

“In altre parole, vi è prima una realtà tragica vissuta in modo allucinato e in cui lei è vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo della memoria e viene proiettata in una visione poetica in cui è lei con la penna in mano a vincere.” (Corti 1991, V).

Oltre ad essere un efficace strumento terapeutico, l'autonarrarsi diventa il mezzo adeguato per affrontare temi stringenti come il corpo, la follia o l'isolamento del malato di mente dentro e fuori dal manicomio. Come si vedrà nei passi che verranno citati di seguito, se la lirica intensifica l'attenzione del lettore e dà voce al dolore usando parole

¹ *La notte oscura dell'anima* è un'opera in versi di San Giovanni della Croce, composta durante i nove mesi trascorsi nel carcere del convento di Toledo.

poche ed essenziali che ne colgono l'immediatezza e il grido, il *Diario* sviluppa i temi sopra menzionati sciogliendo i nodi semantici della poesia attraverso la funzione narrativa ed esplicativa. Tale funzione permette approfondimenti, riflessioni e digressioni, nonché l'inserimento di microstorie nate dalle esperienze personali dell'autrice e di testimonianze anonime che lei raccoglie da altri pazienti. Da queste testimonianze il lettore viene a conoscenza, ad esempio, di storie di donne ospedalizzate – i cui nomi non sono divulgati nel racconto – che venivano maltrattate per i loro deliri, che avevano tentato il suicidio o che erano ragazze madri a cui furono portati via i figli. Non meno laceranti sono i passi dove la Merini racconta la propria maternità mancata e il parto traumatico avvenuto dopo un mese al neurodeliri – reparto dove venivano isolati i malati in preda a crisi violente. Vi sono righe in cui viene esibito il dolore straziante di una madre privata dalla possibilità di allattare e accudire la più piccola delle quattro figlie, nata tra *le mura* del manicomio, mentre le altre furono anch'esse affidate a "mani più sante" (Merini 2010, 245):

"Ma mi presero subito e mi mandarono al neurodeliri, cella ancora più rigorosa dell'ospedale psichiatrico, dove c'erano pochi metri quadrati per muoversi e nessun dialogo, nemmeno col dottore. Al neurodeliri rimasi ancora un mese, ch  veramente non era giunto il momento del parto. [...] Ma finalmente venne alla luce e io volevo prenderla tra le braccia e baciarmela e poterle dimostrare la mia gratitudine di essere ancora viva dopo tante peripezie ma me la levarono subito di torno e mi riportarono alla neuro. Lasciandomi l , sporca, con tutto il bisogno delle cure del caso. Per parecchio tempo della bambina non seppi pi  nulla, finch  un giorno, col seno colmo di latte e una vera tempesta nella mente, non mi alzai come una tigre dal letto ed entrai di botto dal primario e l'apostrofai cos : <O tu mi dai mia figlia o io ti ammazzo>." (Merini 2010, 733).

Gi  dal passo citato sopra emerge uno dei temi pi  assillanti delle confessioni di Alda Merini: il corpo. Nella poesia, come nel *Diario*, la depersonalizzazione e l'umiliazione della persona vengono percepite non solo come privazione cognitiva e affettiva, ma prima di tutto come oggettivazione e degradazione del corpo. Spesse volte la dimensione corporea viene percepita come forma di alterit . Al corpo, inteso come "ludibrio grigio" (Merini 2010, 235), vengono negate anche le funzioni pi  basilari come il ritmo sonno-veglia, la sessualit , la possibilit  di lavarsi o di nutrire e accudire un figlio, diventando cos  un mero oggetto, un essere esangue privo di istinti, di cognizione e di volont . La poetessa fa numerosi riferimenti alle sofferenze del corpo, alle prassi violente e degradanti e ai mezzi coercitivi ai quali erano sottoposti i malati:

"nel manicomio infinito,/ dove le membra intorpidite/ si avvolgevano nei lini/
come in un sudario semita,/ laggi  dove le ombre del trapasso/ ti lambivano i piedi

nudi/ usciti di sotto le lenzuola,/ e le fascette torride/ ti solcavano i polsi e anche le mani,/ e odoravi di feci” (Merini 2010, 224)¹.

“Mi hai reso qualcosa d’ottuso, / una foresta pietrificata, / una che non può piangere/ per le maternità disfatte. / (...) perché io ero una ninfa/ innamorata e gentile/ e avevo dei morbidi cuccioli.” (Merini 2010, 233).

“e quel bimbo mi fu tolto dal grembo/ e affidato a mani più sante” (Merini 2010, 245).

“sulle panche di sole/ e di crudissimo legno/ siedono gli ammalati, / non hanno nulla da dire, / odorano anch’essi di legno, / non hanno ossa né vita, / stan lì con le mani/ inchiodate nel grembo/ a guardare fissi la terra.” (Merini 2010, 236).

“fummo lavati e sepolti, / odoravamo di incenso. / E dopo, quando amavamo/ ci facevano gli elettrochoc/ perché, dicevano, un pazzo/ non può amare nessuno.” (Merini 2010, 230).

Il bagno comune a cui allude il verso *fummo lavati e sepolti* era un mezzo coercitivo a cui si ricorreva abitualmente nei manicomi prima dei cambiamenti apportati dalla legge Basaglia. Era anche una delle pratiche più umilianti e abiette a cui venivano sottoposti i malati, motivo per cui viene descritta più volte anche nel *Diario*, come se la memoria se ne volesse disfare, senza però riuscirci:

“Venivamo tutti allineati davanti a un lavello comune, denudati e lavati da pesanti infermiere che ci facevano poi asciugare in un lenzuolo eguale per capienza a un sudario, e per giunta lercio e puzzolente. Alle più vecchie facevano tremare le flaccide carni e così, nude come erano, facevano veramente ribrezzo. [...] Le più vecchie cadevano a terra per il modo maldestro con cui venivano trattate. Alcune scivolavano, altre battevano pesantemente la testa. Io, ogni mattina, davanti a quel lavello e all’odore terribile del luogo, svenivo e venivo ripresa con male parole e buttata sotto l’acqua diaccia.” (Merini 2010, 721).

Sia la poesia che la prosa dispiegano immagini e situazioni dove il corpo è raffigurato come luogo di manifestazione del potere di quelle persone che

¹ Questa pratica viene descritta più approfonditamente nel *Diario*, di cui ritagliamo un breve frammento: “D’altra parte, di giorno non facevamo nulla e, se la sera si era tentati di rimanere alzati un po’, subito venivamo redarguiti aspramente e mandati a letto con le fascette. Che cosa erano le fascette? Nient’altro che delle corde di grossa canapa, dentro le quali ci infilavano i piedi e le mani perché non potessimo scendere dai lettucci. Urlare sì, potevamo; nessuno ce lo impediva, tanto che qualche volta un malato a furia di urlare finiva col ricadere esangue sul proprio letto. Ricordo di una paziente che rimase immersa nelle proprie feci urlando a squarciagola per giorni e giorni finché non venne slegata e rimandata in libertà.” (Merini 2010, 710)

dovrebbero appunto curare invece di recare danno, come infermieri, medici, caposala, preti, guardie. Ne riportiamo sotto qualche esempio:

“Il dottore agguerrito nella notte/ viene con passi felpati alla tua sorte,/ e sogghignando guarda i volti tristi/ degli ammalati, quindi ti ammannisce/ una pesante dose sedativa/ per colmare il tuo sonno e dentro il braccio/ attacca una flebo che sommuova/ il tuo sangue irruente di poeta.” (Merini 2010, 210).

“La Capa, poi, era un vero mostro di scelleratezza. Dotata di eccezionale bellezza, il che non le toglieva nulla dell’inferno dal quale proveniva, si divertiva un mondo a vedere soffrire i pazienti sotto l’effetto delle più forti terapie” (Merini 2010, 717).

“Avevamo un medico di guardia che pareva uscito dalle file delle SS. [...] Quest’uomo crudelissimo, quando uno di noi stava male, cominciava a propinargli medicinali, in misura, in quantità degne di un cavallo. Apparteneva ovviamente alla vecchia psichiatria dove i malati venivano legati con aggessi di ferro ai polsi e alle caviglie. [...] Ma anche i medicinali avevano lo stesso effetto di offendere e di abbrutire il malato.” (Merini 2010, 747).

Un altro tema di riflessione attorno al quale è intessuto il *Diario* è la follia. Se la poesia canta o vanta la pazzia, senza indagarla, nella prosa l’autrice prova a capire i meccanismi della sua malattia, nonché quella realtà estranea, inverosimile e paradossale in cui era calata. Paradossale perché, nonostante lo sconvolgimento e la vergogna del ricovero, emergeva in lei anche la sensazione di essersi liberata dall’altra realtà, quella della vita quotidiana, con le figlie da accudire, le bollette da pagare e le esigenze di un marito poco sensibile alla necessità della moglie di dedicarsi alla poesia (Borsani 2010, XXVIII).

Con l’aiuto del medico Enzo Gabrici¹, l’unico che seppe curarla, mostrando verso di lei un atteggiamento umano e comprensivo, e incoraggiandola a riprendere a scrivere, Alda Merini si familiarizza con i concetti della psicanalisi. Nel *Diario* vi sono pagine in cui la poetessa riflette in maniera sorvegliata sulle cause del suo disturbo mentale, cercando di decifrarlo con gli strumenti forniti dalla psicanalisi. Tuttavia, riteniamo più autentiche e convincenti le sue riflessioni e considerazioni meno dotte, ma più intuitive, interrogative o di spessore poetico, in cui si intravede la sua sensibilissima – e a volte contraddittoria – percezione dei fatti, sia interiori che esterni:

“Quindi, sono molto perplessa nel definire la mia malattia una cosa che venne da sé, ma sono più propensa a dire che, semmai, venne causata, modificata e aggravata

¹ Enzo Gabrici, che l’autrice chiama “dottor G.” nei volumi autobiografici *L’altra verità. Diario di una diversa* e *Lettere al dottor G.*, è il nome del neuropsichiatra che curò Alda Merini durante gli anni di internamento nell’ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano. Il dottor G. fu uno dei pochi medici che aveva capito le esigenze della poetessa, trattandola con rispetto e gentilezza e mettendole a disposizione una macchina da scrivere affinché lei potesse scrivere i suoi testi.

dalla inadeguata e deleteria assistenza del manicomio. [...] Il dottor G. sostiene che io per lungo periodo persi il contatto con la realtà. Ma mi viene, anzi mi è sempre venuto un dubbio in proposito. Chi può stabilire che cosa è la realtà? Perché noi chiamiamo realtà ciò che vediamo, sentiamo, odiamo. Non siamo dunque noi la sola autentica realtà possibile? È da noi che partono le cose. E allora io andai solo un po' più in alto nel regno della metafisica. È questo che voleva intendere il dottor G.?

Non so.

So che è vero che ho un buco nero nella memoria. Ma so anche che quel buco nero fu l'inizio della mia guarigione, perché nessuno, non udendo e non provando più nulla, osò più farmi del male." (Merini 2010, 777-779).

"Credo che contro la pazzia niente e nulla possano valere. Oggi sto male. Ho lontanissima la percezione degli altri, come se mi giungessero da un'altra dimensione. In questo stato, nulla potrebbe entrare nel mio cerchio magico. Niente e nessuno. Eppure, è proprio adesso che ho bisogno d'aiuto.

[...] L'uomo è socialmente cattivo, un cattivo soggetto. E quando trova una tortora, qualcuno che parla troppo piano, qualcuno che piange, gli butta addosso le proprie colpe, e, così, nascono i pazzi. Perché la pazzia, amici miei, non esiste. Esiste soltanto nei riflessi onirici del sonno e in quel terrore che abbiamo tutti, inveterato, di perdere la nostra ragione." (Merini 2010, 780).

Come risulta dai passi riportati sopra, la posizione di Alda Merini riguardo alla follia non è priva di ambiguità. Se, da un lato, possibilmente per via della fiducia nel suo medico curante, la poetessa è disposta ad accettare la sua malattia, dall'altro sembra convinta che la pazzia sia piuttosto una condizione indotta dalla società, e non una malattia di per sé. Il secondo dei due aspetti è messo in risalto da Stefano Radaelli (2012, 96), il quale ritiene che, per Alda Merini, la pazzia viene definita meramente nella sua dimensione sociale. Invece, come abbiamo avuto modo di vedere, le opinioni della Merini in proposito non sono affatto prive di contraddizioni. In effetti, nello stesso *Diario*, la poetessa ammette che la malattia mentale non va semplicemente negata, ma "ricondotta alla sua vera base, che è un disturbo dell'emotività". (Merini 2010, 778).

Un ultimo aspetto su cui vogliamo soffermarci è la percezione del manicomio come luogo di separazione dal mondo. Secondo la Merini, la condizione del malato di mente è quella di un detenuto, di una persona dannata a vivere relegata ai margini. Il lessico adoperato nella raccolta *La Terra Santa* illustra una propensione per vocaboli ed espressioni mirate a illustrare l'opposizione dentro – fuori (Rea 2005, 82). Parole chiave come *laggiù, lì dentro, sbarre, mura, barriere, fuori, lontano, in alto* – riscontrate nei versi citati nel presente studio – creano l'immagine di un luogo isolato, impenetrabile e soffocante, con leggi impossibili da infrangere, opposto alla realtà esterna, considerata normale e sana.

Il binomio dentro – fuori viene messo in risalto anche nel *Diario*. Qui la scrittrice fa emergere l'idea che il *dentro* rappresenti in realtà una condizione permanente che il malato si porta addosso anche fuori:

„Qui, fuori dalla Terra Santa, come nel manicomio, tu non sai dove andare. Il manicomio non finisce più. È una lunga pesante catena che ti porti fuori, che tieni legata ai piedi. Non riuscirai a disfartene mai. E così continuo a girare per Milano, con quella sorta di peso ai piedi e dentro l'anima.” (Merini 2010, 761-762).

Essere usciti dal manicomio non restituisce quindi effettivamente la libertà, ma significa essere esclusi e stigmatizzati ancora una volta. Tale esperienza personale di esclusione spiega l'interesse della poetessa, nelle raccolte poetiche scritte a partire dagli anni '80, per gli emarginati della società che nessuno vede e ascolta: perché era lei stessa *una diversa*, scacciata dal mondo dei vivi, portandosi addosso lo stigma della follia.

Al posto di osservazioni conclusive forse ridondanti, preferiamo lasciar parlare ancora una volta Alda Merini, le cui parole svelano le motivazioni dietro le confessioni autobiografiche del *Diario* – motivazioni valide, crediamo, anche per quanto concerne *La Terra Santa*:

“Si tratta di una storia che potrebbe essere inventata ed è invece un atto d'amore e di spietate constatazioni dei fatti. Il *Diario* è un'opera lirica in prosa ma è anche una esegesi, una implorazione e la completa distruzione di ogni filosofia e di ogni atto concettuale.

È stato scritto con il linguaggio semplice di chi nel manicomio ha scordato tutto e non vuole né vuole più ricordare. Rimane la velata e struggente nostalgia del manicomio come tempio di una aberrante religione. I fatti sono simbolici – e così i protagonisti, ma l'autrice ancora vive e vorrebbe che questo crimine cadesse dalle carni di chi come lei ha patito e continua a patire il più efferato degli Inferni” (Merini 2010, 787).

Bibliografia

Testi

- Merini, Alda. 1991. *Vuoto d'amore*. A cura e con introduzione di Maria Corti. Torino: Einaudi.
Merini, Alda. 2010. *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*. A cura e con prefazione di Ambrogio Borsani. Milano: Mondadori.
Merini, Alda. 2024. *Il suono dell'ombra / Sunetul umbrei*. Traducere, cronologie, note și îngrijirea ediției de Dana Barangea. Cu o prefață de Ambrogio Borsani. București: Humanitas.

Studi

- Borsani, Ambrogio. 2010. *Il buio illuminato di Alda Merini*, in Alda Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, Milano: Mondadori, p. IX- LXVIII.

- Borsani, Ambrogio. 2024. *Poezie pe furtună. Neînțelegerea, segregarea și învierea Aldei Merini*, in Alda Merini, *Il suono dell'ombra / Sunetul umbrei*, București: Humanitas, p. 5-19.
- Corti, Maria. 1991. *Introduzione*, in Alda Merini, *Vuoto d'amore*. Torino: Einaudi, p. V-X.
- Rea, Marilena. 2005. *Laggiù dove morivano i dannati di Alda Merini*, in "Per leggere", a. V, n. 9, autunno, p. 81-90.
- Redaelli, Stefano. 2012. *Tre punti di vista sulla follia: Tobino, Merini, Samonà*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", n. 39, marzo, p. 89-105.

Daniela BOMBARA
(Università di Witwatersrand,
Johannesburg)

**Scrittori allo specchio e biofiction:
il Leopardi gotico di Michele Mari,
Letteria Montoro eroina
risorgimentale e protofemminista
per Nadia Terranova.**

Abstract: (Writers in the Mirror and Biofiction: Michele Mari's Gothic Leopardi, Letteria Montoro as a Risorgimento Heroine According to Nadia Terranova) Recent scholarship on the biographical genre has underscored the rising prominence of biofiction, a form that blends biography and fictional narrative. This hybridization emerges both thematically, through departures from documentary fidelity and the inclusion of fictional characters, and formally (Castellana, 2015). Literary *biofiction* constitutes a distinct subgenre in which two authors engage in a dialogic relationship: the biographical subject is reimagined by the narrator, who reconstructs personal events and works within a fictionalized framework. This study explores two recent novels that, despite differing significantly in structure and approach to biographical data, share the common objective of reinterpreting the lives of writers and reshaping both their canonical image and the cultural milieu in which they lived. *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (1990) by Michele Mari portrays a Gothic vision of Giacomo Leopardi, haunted by the moon and potentially a werewolf. The novel intricately weaves authentic elements of the poet's life and literary output, accentuating the imaginative, often unsettling, power central to his ideology (Natoli, 2018). The second example, *Trema la notte* (2022) by Nadia Terranova, is set in the aftermath of the 1908 Messina earthquake. The protagonist, Barbara, draws inspiration from Letteria Montoro, a defiant novelist who infused her personal struggles into her fictional heroine, Maria Landini. This triangulation—Barbara, Montoro, and Maria—reconfigures the nineteenth-century novel, bridging its narrative and thematic concerns with the sensibilities of contemporary readers.

Keywords: *Biofiction, Giacomo Leopardi, Michele Mari, Letteria Montoro, Nadia Terranova.*

Riassunto: Negli studi recenti sul genere biografico, un ruolo di particolare rilievo è assunto dalla biofiction, che combina biografia e narrazione di finzione. Tale ibridazione si manifesta sia sul piano tematico, con deroghe alla fedeltà documentaria e l'introduzione di personaggi inventati, sia su quello formale (Castellana, 2015). La biofiction letteraria rappresenta un sottogenere specifico, in cui due autori si confrontano: l'uno, il biografato, viene reinterpretato dall'altro, il narratore, attraverso un processo di rielaborazione delle vicende personali e delle opere in un contesto finzionale. In questo studio si analizzano due recenti romanzi, opere molto diverse come struttura e forme di intervento sui dati biografici effettivi, accomunate però dalla volontà di ridiscutere, attraverso la rielaborazione dell'esistenza di scrittori/scrittrici, l'immagine *vulgata* degli stessi, nonché dell'epoca in cui hanno operato. *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (1990) di Michele Mari presenta un Giacomo Leopardi gotico, ossessionato dalla luna e probabilmente l'antropo. Il romanzo intreccia elementi autentici della vita del poeta e aspetti della sua produzione, enfatizzando la forza immaginativa, spesso perturbante, della sua ideologia (Natoli, 2018). Il secondo esempio è *Trema la notte* (2022) di Nadia Terranova, ambientato nella Messina post-terremoto del 1908. La protagonista, Barbara, è ispirata dalla figura di Letteria Montoro, romanziera ribelle che ha trasferito il proprio vissuto nell'eroina Maria Landini, protagonista dell'omonimo romanzo. Questa triangolazione – Barbara, Montoro e Maria – ridefinisce il romanzo ottocentesco, avvicinandolo agli interessi contemporanei.

Parole-chiave: *Biofiction*, Giacomo Leopardi, Michele Mari, Letteria Montoro, Nadia Terranova.

Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes
(Céline 2012, 69).

Introduzione

“La fioritura del genere biografico a cui si assiste negli ultimi anni in Italia pone un interrogativo non solo sulla sua opportunità, ma anche sulle ragioni di questo fenomeno” (Cassina/Traniello 1999, 287). Con questa affermazione interlocutoria si apriva, più di venti anni fa, una silloge di saggi curata da Cristina Cassina e Francesco Traniello: *La biografia: un genere storiografico in trasformazione*. L’‘ossessione biografica’ ha assunto oggi una configurazione multimediale e sfaccettata, comprendendo diverse formulazioni e varianti, sfrangiandosi in una miriade di sottogeneri. Recentemente Marco Mongelli, prendendo le mosse dall’interesse che non solo le forme letterarie, ma anche cinematografiche, teatrali, visuali – fumetto, fotografia – mostrano per le narrazioni di vite vissute, segno della notevole attrazione che esercitano sul pubblico di ogni genere i dati personali e il percorso esperienziale di individui effettivamente esistiti, talvolta famosi, distingue all’interno del genere biografico la *biofiction*, come “pratica narrativa che ibrida due generi di natura discorsiva diversa: la biografia e il racconto di finzione” (2019, 105).

Il termine è stato introdotto nel 1991 dal critico francese Alain Buisine, seguito l’anno successivo da Daniel Oster, che parla a sua volta di “fiction biographique” (1992, 403-404): l’espressione, tendenzialmente ossimorica, indica un’ibridazione tensiva fra modi di rappresentazione opposti e campi testuali antinomici, interessando lo spazio narrativo fra reale e finzionale, quindi gli autentici dati esistenziali e la loro rielaborazione creativa/narrativa (Cfr. Monluçon / Salha 2007; Dion 2007, 279-300). L’esistenza di una interazione conflittuale fra reale e immaginario è certo imprescindibile per qualificare il genere: non parliamo di *biofiction* per narrazioni interamente ‘inventate’, che non hanno relazione alcuna con il mondo effettivo. Secondo Castellana (2015, 67-97), il discorso biografico può essere mescolato e integrato con la *fiction* su due livelli: tematico, tramite deroghe alla fedeltà documentaria, e/o presenza di fatti o personaggi parzialmente o totalmente inventati; formale, mediante adozioni di dispositivi tipicamente finzionali quali la psiconarrazione, per consentire al lettore di esplorare l’interiorità del personaggio, o

determinati dispositivi testuali – ad esempio la focalizzazione interna o l'indiretto libero –, che operano in direzione dell'approfondimento psicologico¹.

All'interno del genere si può verificare la finzionalizzazione della biografia di una persona reale, ed è il caso dei romanzi che saranno analizzati in questa sede²; oppure la biografizzazione di un personaggio di finzione, come avviene nell'opera che può essere considerata capostipite di questa particolare forma narrativa, *Vies imaginaires* (1896) di Marcel Schwob³.

Tralasciando le forme brevi, usualmente raccolte di profili concentrati nello spazio di poche pagine –fra gli esempi più noti *La sinagoga degli iconoclasti* (1972) di Juan Wilcock – ci si occuperà solo di forme lunghe, a cui appartengono i due romanzi oggetto del presente articolo, *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (1990) di Michele Mari e *Trema la notte* (2022) di Nadia Terranova⁴.

Nel caso del romanzo di finzione biografica si riscontrano due organizzazioni testuali fondamentali: la prima caratterizzata da una centralità della biografia, per cui il discorso narrativo interessa unicamente, o soprattutto, il protagonista, di cui è raccontata l'esistenza; la seconda può essere definita *meta-biofiction*, in quanto la narrazione di vita costituisce solo un elemento della diegesi, quindi "la traccia biografica diventa [...] il subplot di una costruzione narrativa complessa che coinvolge altre entità" (Castellana 2015, 89); inoltre si focalizza non la "persona (storica) del biografato ma [la] ricerca che il biografo (fittizio) compie nel tentativo di ricostruirne la figura e di spiegarne le contraddizioni" (Castellana 2019, 76).

Di *fiction* metabiografica si può a pieno titolo parlare per l'opera di Mari, in cui un narratore/testimone – Carlo, il fratello di Giacomo Leopardi – cerca di conoscere

¹ Già Dorrit Cohn (2000) aveva individuato come carattere distintivo della *fiction* la possibilità di entrare nelle menti dei personaggi, prospettiva negata al racconto storico; per Castellana si tratta dell'"elemento di finzionalità più sicuro" (2019, 29) all'interno di una narrazione.

² Fra le opere recentissime in quest'ambito ricordiamo Gianluca Barbera, *Se il diavolo* (2023) su un mefistofelico Georges Simenon, che ha stretto un patto faustiano per garantirsi una invidiabile prolificità di scrittura; *Ludmilla e il corvo* (2023) di Gennaro Serio, che parte da un episodio della vita di Franz Kafka per costruire un intreccio di personaggi teso a rintracciare l'ultima opera kafkiana perduta. Rientrano nel sottogenere, pur presentando un minor grado di finzionalità, le biografie romanzate di Marina Marazza, *Io sono la strega* (2020), sulla vita di Caterina da Broni, e *La moglie di Dante* (2021), che focalizza l'esistenza "in ombra" di Gemma Donati. Al riguardo è utile consultare, per quanto incentrato sulla produzione francese, Viart 2001.

³ In tempi recenti si possono menzionare *Vite di uomini non illustri* (1993) di Giuseppe Pontiggia, *Vite brevi di idioti* (1994) e *Storia naturale dei giganti* (2007), entrambi di Ermanno Cavazzoni. Sulla biografia di personaggi immaginari si veda Puech 2013, 27-48. Alexandre Genef include le due varianti nell'ambito della "Fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)" (2004: 305).

⁴ Si tratta di due opere molto diverse, la prima incentrata esclusivamente sulla fantasiosa ricostruzione biografica di un autore notissimo della letteratura italiana, la seconda ispirata al percorso di vita di una scrittrice ignota, che si intreccia inoltre ad altre narrazioni; in entrambi i casi, però, ed è questa la ragione del confronto, la rielaborazione finzionale del percorso biografico ha un valore eversivo (si veda al riguardo Vannucci 2011, alla nota 6), mettendo in discussione l'immagine *vulgata* dell'intellettuale, uomo o donna che sia, e della sua epoca.

dei fatti inquietanti che sembrano da addebitarsi al futuro poeta; in parte per il romanzo di Terranova, che mette in campo diversi personaggi, non tutti legati al vissuto biografico richiamato nel testo. La giovane protagonista, Barbara, conserva un frammento della lapide di una misconosciuta e coraggiosa autrice, Letteria Montoro, a cui ripensa nel suo doloroso percorso esistenziale. Non c'è dubbio che i dati biografici ed esperienziali della scrittrice costituiscano un termine di riferimento costante per Barbara, e il racconto delle sue vicissitudini si intrecci con le vicende di Letteria, ma il focus dell'opera è certamente il *Bildungsroman* della protagonista – a cui si aggiunge, fra l'altro, la parallela esperienza di formazione dell'altro personaggio principale, Nicola; narrazione solo debolmente connessa alla biografia di Montoro.

In entrambi i casi la rielaborazione creativa del vissuto biografico 'altro' è funzionale a una più piena e autentica comprensione del personaggio nel racconto, come anche del suo corrispondente nel mondo reale, inducendo al tempo stesso i protagonisti a ripensare la propria personalità: Carlo, indagando sulle strane, oscure abitudini del fratello, e su misteriosi omicidi a lui connessi, scopre una sua naturalità/ferinità; la protagonista di *Trema la notte* segue le tracce di Montoro, anzi utilizza i dati della sua biografia come guida per la propria azione, e addirittura sistema di riferimento valoriale. Letteria, e l'eroina del suo unico romanzo edito, Maria Landini, che Barbara ha letto con passione, diventano infatti simboli di una femminilità combattiva e trionfante, trasformando quasi l'oscura autrice in una paladina dei diritti delle donne.

Se l'obiettivo centrale della *biofiction* è “decostruire e ricostruire un'identità con l'ambizione di riuscire a dirne di più e meglio” (Mongelli 2019, 109), andando oltre la piatta realtà di superficie e il mero dato storico¹, la 'riscrittura' del biografato comporta anche una riflessione critica sulla realtà in cui questi si inserisce, dando luogo alla riformulazione del sistema di valori tradizionalmente connesso a tale figura storica o culturale². Nei casi considerati l'atipico scrittore recanatese inventato da Mari mostra

¹ La *biofiction* utilizza i dati finzionali in funzione ermeneutica, colmando il non detto del biografismo obiettivo, esplorando in profondità i tasselli esistenziali del biografato: si intende infatti “ricostruire la vita e l'immagine di una persona su una base non solo documentaria. Questa immagine può fondarsi su dettagli e aneddoti bizzarri, su comportamenti e caratteristiche ritenuti rivelatori e sui quali proporre un ritratto vivo, certo letterario ma in ogni caso fondato storicamente” (Mongelli 2019, 113).

² Secondo Valentina Vannucci, “il conflitto originato dalla convenzionale distinzione tra fiction e non-fiction è dunque intrinsecamente politico, riflettendo la tensione tra una «autorità» designata a stabilizzare le identità storiche, e una «divergenza» che invece interroga le *sanctioned identities* esteticamente e polemicamente. Riscrivere (o profanare?) le identità storiche, in un modo che è stato variamente definito ironico, violento, rigenerativo, significa allora riflettere sulle strutture d'autorità che definiscono la tradizione (i presunti contesti del significato), individuare la distribuzione delle extra-discorsività da parte delle configurazioni del potere, impedire il 'rapimento' e il 'seppellimento' del soggetto in un'identità fissa, sancita e immutabile. Se in senso foucaultiano e barthesiano il riconoscimento biografico è sempre un'attività di soggiogazione, di violenza commessa con il pretesto dell'interpretazione, le *biofiction* si inseriscono in quelle pieghe (o, meglio, lacune) che la storia canonica – una narrazione ideologica, frammentata e discontinua – ha trascurato, oppresso, presentato come fuori dal 'discorso', seppur necessariamente vincolate alle sue leggi retoriche e sintattiche” (2011, 129).

una sorprendente tangenza al ‘gotico’ di matrice nordeuropea, strumento di un’ermeneutica delle pulsioni inconscie; la misconosciuta autrice messinese di Terranova evidenzia il protagonismo femminile di età risorgimentale, intenso e carico di consapevolezza persino nell’attardata Sicilia ottocentesca.

Si sottolinea in tal modo l’insufficienza di un approccio meramente storico a dati e personaggi del passato, che sfuggono a una definizione univoca, risultando suscettibili a diverse interpretazioni: la *biofiction* problematizza i dati del reale, mostrandone la sostanziale inattingibilità¹.

Castellana opera all’interno del genere una distinzione che può tornare utile per la presente analisi, indicando come *omobiofiction* le opere con una voce narrante in prima persona – *eterobiofiction* le restanti –, individuando altresì all’interno del primo gruppo le *allobiofiction* o *biofiction* testimoniali come opere in cui il narratore è un personaggio interno alla vicenda che garantisce con le sue parole la veridicità dei fatti narrati. I romanzi considerati in questo articolo possono essere definite *biofiction* testimoniali, in cui il testimone è vicino, almeno spiritualmente, al personaggio oggetto di narrazione biografica, per cui può conoscerne particolari segreti, ignoti ad altri, ma in genere non accede alla sua interiorità: questo è importante in romanzi a struttura indiziaria, come l’opera di Mari, in cui il fratello di Giacomo teme che l’ossessione del futuro poeta per la luna ne riveli una preoccupante bestialità e violenza, nonché una natura perturbante e metamorfica.

[c]hi racconta (Carlo Leopardi) fornisce inconsapevolmente al lettore tutti gli elementi per decodificare gli strani accadimenti che si verificano a Recanati come una storia dell’orrore, ma è incapace di dedurre la conclusione, date le premesse, più ovvia (ma solo per il lettore che attivi le competenze previste dal codice narrativo del genere horror), e cioè che il fratello Giacomo (qui chiamato col suo secondo nome “Tardegardo”) è un licanthropo (Castellana 2015, 84).

Certamente il Leopardi di Mari non è affine al Recanatese; allo stesso modo, come vedremo, la Montoro scrittrice citata nel romanzo di Terranova è ben diversa dalla figura reale. La *biofiction* si situa quindi sempre a una distanza variabile dalla realtà che rappresenta, introducendovi, in misura diversa e variabile, gli elementi finzionali. Sempre secondo Castellana, la *biofiction* usa personaggi o circostanze fittizie in funzione completiva, per “colmare le inevitabili lacune documentarie presenti in ogni biografia, supplire mediante l’immaginazione a quanto è taciuto dalle fonti”

¹ “lo scopo non è quello di dire la verità (una verità storica, psicologica o artistica) sul biografato, ma di dimostrare l’impossibilità di definire i contorni di una personalità e di tracciare in modo netto la parabola di un destino” (Castellana 2015, 90) Le strutture narrative e le funzioni della *biofiction* possono quindi incrociare le istanze del postmodernismo: “one might define *biofiction* as a postmodern biographical genre where fiction overwhelms the fact in a metafictional, revisionary, and revelatory way, often employing anachronism, pastiche [...], irony, playfulness, and other typically postmodern narrative techniques to question our understanding of history, heritage, and memory, and to offer a discussion of contemporary cultural and political milieu” (Braid 2024, 319).

(2015, 85), agganciando dunque strettamente la componente immaginaria ai dati effettivi. È ancora possibile utilizzare le circostanze biografiche ‘inventate’ in funzione sostitutiva: in questo caso la narrazione risulta essere “in alternativa alla biografia reale, ponendosi in contrasto con il documento, contraddicendolo e talvolta parodizzandolo platealmente, creando insomma un mondo possibile alternativo al mondo reale ma collegato ad esso” (2015, 86)¹.

I romanzi di Mari e Terranova si collocano, a mio parere, in una zona mediana tra funzione completiva e sostitutiva, acquisendo una valenza riscritturale che, mediante l’inserimento di tessere esistenziali fittizie, risemantizza aspetti biografici, ma anche ideologici o della poetica del biografato. Si consideri che gli elementi finzionali ‘aggiunti’ al discorso biografico non potrebbero certamente essere inglobati a esso, quindi non lo completano. Sappiamo tutti, ad esempio, che Leopardi non era un licanthropo; Letteria Montoro scrive in Sicilia a metà Ottocento, dunque è del tutto improbabile che si battesse per i diritti delle donne. Ma il Leopardi gotico tratteggiato da Mari presenta qualche affinità con il poeta reale, di cui la critica ha evidenziato l’affinità alle poetiche del Romanticismo nordico; di conseguenza, non ne sopprime e sostituisce interamente la figura. Montoro come femminista *ante litteram* non è mai esistita nella realtà, ma assumerla in questa veste nel mondo finzionale di *Trema la notte* ci fa comprendere la (potenziale) valenza innovativa della sua opera, rispetto alla società patriarcale del tempo, e di riflesso delle molte scrittrici sommerse dell’epoca. Le due opere si discostano in effetti dai dati biografici autentici per ‘leggerli’ da un’angolazione inedita.

Fra l’altro, la *biofiction* di scrittori comporta un valore aggiunto, mettendo in campo ulteriori significati e valenze riscritturali: si determina infatti un rispecchiamento fra autore/narratore e autore/biografato a livello, come si è accennato, sia ideologico che di visione del mondo, nonché linguistico².

Leopardi licanthropo: terrore e imbestiamento alla ricerca della pienezza vitale originaria

Bisogna premettere che su Leopardi biografato insiste una vasta produzione: si va da opere di impianto solidamente scientifico, quali *All’apparire del vero* (2002) di Rolando Damiani, alla biografia romanzata di Renato Minore, *Leopardi: l’infanzia, la città, gli amori* (1987), un ritratto interiore del personaggio che ne sottolinea la crescente dolorosa inquietudine, fino a volumi ad altissimo tasso finzionale quali *Il signor figlio* (2007) di Alessandro Zaccuri³. Idealmente, l’opera di Mari si colloca in

¹ È questo il caso di un’altra *biofiction* leopardiana, *Il signor figlio*, di Alessandro Zaccuri (2007), in cui Giacomo Leopardi non è morto a Napoli ma si è recato a Londra in incognito, dove incontra il padre di Kipling; la vicenda è sognata da Cécile, madre del compositore Oliver Messiaen.

² Sull’argomento, ma non necessariamente focalizzato sul racconto biografico, si veda Corabi e Gizzi, 2006. Fra le ricerche dedicate a uno specifico autore, si segnalano due lavori critici su D’Annunzio, scrittore dall’evidente dimensione mediatica, di conseguenza reso frequentemente oggetto di narrazione per l’attrattiva che esercita il personaggio sull’immaginario collettivo: Curreri 2008 e Zollino 2014. Si consulti anche Dion/Fortier 2010.

³ Si veda la nota 8.

una zona mediana fra il racconto biografico di impianto tradizionale (Minore) e il suo totale stravolgimento (Zaccuri): “originale riscrittura, in cui l’invenzione narrativa è modellata sugli spunti offerti dalla vita e dalle opere leopardiane” (Natoli 2018, 354), anche riprendendo il linguaggio ottocentesco del modello. In tal modo si crea quella relazione tensiva fra realtà e immaginazione che, come accennato, è una componente essenziale della *biofiction*.

Le prime battute del romanzo impongono sulla scena un ansioso e affettuoso fratello Carlo – chiamato Orazio, il suo secondo nome – preoccupato dallo strano comportamento del protagonista quattordicenne: “Tardegardo m’inquieta” (Mari 2016, pos. 61)¹. Fra pecore sgozzate, cani che abbaiano furiosamente la notte, uomini mandati in cerca della bestia e misteriosamente scomparsi, si snoda una vicenda raccontata in forma diaristica, dal 9 febbraio al 9 maggio 1813. La licanthropia di Giacomo/Tardegardo, sempre più evidente nello svolgersi degli eventi, sembra ereditata da un antenato, Sigismondo/Raimondo, di cui Orazio scopre l’esistenza, ma è scatenata altresì dall’attrazione per l’astro notturno: il romanzo è infatti incentrato su “un giovane Leopardi morbosamente soggetto al fascino lunare” e il tema licanthropico, unito alla fascinazione per l’astro, “è in linea con l’ossessione per le superstizioni e per le credenze degli antichi che per tutto il romanzo caratterizza Tardegardo, e che Leopardi coltivò fin dalla giovinezza” (Natoli 2018, 355, 357)².

L’invenzione audace mostra allora aspetti meno evidenti dell’autentica poetica leopardiana, sempre secondo Natoli:

Lo svelamento della licanthropia del giovane, di cui anche il protagonista stesso assume coscienza con il progredire della narrazione, prosegue di pari passo al prevalere in Tardegardo della forza dell’immaginazione sulla ragione, in linea con le reali fasi di elaborazione del pensiero leopardiano. Il poeta/personaggio acquisisce coscienza della maggiore felicità degli antichi, capaci di vivere in sintonia con la natura proprio grazie alla forza delle illusioni, lasciandosi trasportare da quei terrori notturni che si apprestava a confutare, scorgendo infine proprio nell’assopimento dell’intelletto la vita autentica (Natoli 2018, 358).

¹ L’inversione fra il primo e il secondo nome avviene sia per il fratello che per lo stesso poeta, appellato Tardegardo, con lieve variante dell’effettivo secondo nome di Giacomo, Taldegardo. Il loro cognome non è mai pronunciato, come anche per gli altri membri della famiglia, ma la natura, gli atteggiamenti e la configurazione attanziale dei personaggi palesa il contesto leopardiano. “The characters of the novel [...] function as emblematic historical tokens rather than as biographical profiles, providing apparent veracity while in fact serving as fantastic accretions that distance the reader from any immediate “solution” to the mystery of the reappearing werewolf. Their role is to draw attention to the changeability of these “pieces” that in turn furnish apparent “veracity” to the rewritten historical text. Playing on this narrative dislocation, some of the names of the characters in the novel are inverted. Leopardi’s younger brother, Carlo Orazio, becomes Orazio Carlo, while the poet, Giacomo Taldegardo, becomes the fictional Tardegardo Giacomo” (Sansalvatore 2017, 85).

² Il motivo lunare è ancora una costante della critica leopardiana, anche declinato in direzione del soprannaturale, come avviene nell’opera di Mari. Si veda al riguardo almeno Sandrini 2014.

Il passaggio finale alla poesia dell'adolescente Tardegardo è la risultante, sul piano della scrittura, della sua licanthropizzazione. Come avverte il futuro autore: "il lupo uscirà dalla selva" (Mari 2016, pos. 1294)¹. Il testo mescola tasselli del reale e del fantastico per narrativizzare una tappa cruciale del percorso intellettuale leopardiano, il superamento del razionalismo illuminista. Afferma infatti Tardegardo: "Ascoltami Orazio, l'uomo è la propria paura; se potrà attraversarla, se potrà viaggiare dentro di essa come in un paese straniero, allora quella paura sarà più bella, ed ei potrà riguardarla come una favola, o una animata pittura" (Mari 2016, pos. 600-2).

Il Leopardi gotico di Mari, tangente a un soprannaturale di cui si accoglie pienamente la valenza ermeneutica, evidenzia il peculiare romanticismo, europeo e non italiano, dello scrittore, salda acquisizione della critica recente. Se i romantici italiani duplicano il reale deformandolo, ma non lo interpretano – 'una statua di cenci con la parrucca', così lo scrittore ne definisce la poetica nello *Zibaldone* – Leopardi sceglie un approccio non realistico, vicino a una dimensione 'altra', puramente immaginativa, che problematizza la realtà di superficie indagando l'interiorità, anzi le zone oscure dell'io; lo scrittore ritrova così quelle sensazioni primigenie, il "timor in senso vichiano", e il terrore dei moderni – quest'ultimo, secondo Fabio Camilletti (2014, 231-245; 241), affine al perturbante freudiano – in grado di scompaginare la ragione evitando il moderatismo degli scrittori peninsulari, i cui spaventati oltremondani restano sempre nell'alveo del controllo razionale².

Nel romanzo di Mari il lato oscuro dell'uomo, che si esprime nel giovane licanthropo, richiama una sua condizione 'animalesca' primigenia che è segno di forza, vitalità, creatività.

In un appunto del futuro poeta, il fratello individua un saluto alla Luna che è alternativamente Artemide e Persefone "contaminata da Dite" (Mari 2016, pos. 124); Luna Trivia, dietro cui si intravede l'immagine della deità ctonia Hecate, a cui, afferma Tardegardo, "Di cagne è 'l sacrificio che si compie ne' trivii ad Hecate inferna da ciò detta Trivia" (pos. 407). Il pianeta ctonio di Tardegardo riattiva un sostrato mitologico che, anche nella produzione del 'vero' poeta, indica la connessione a energie antiche che, per quanto angosciose e talvolta terrorizzanti, fanno parte a buon diritto dell'esistenza umana: "the tensions between past and present, and between rationalism and the underlying presence of myth, engender a set of ambiguous signifiers that obliquely make the image of 'Ecateinferna' resonate behind the nocturnal landscape" (Camilletti 2012, 66).

Nella riscoperta di una comune identità ferina, paurosa e violenta, vicina a una naturalità dimenticata, a cui ci si giunge grazie alla sensazione potente, e rivelatrice,

¹ "Come in un puzzle, a partire da questa inattesissima agnizione licanthropica, ogni frammento dell'opera, ogni tessera della biografia, ogni luogo comune della leggenda di Leopardi vanno miracolosamente a posto [...]. A tutto quel che si sa o si crede di sapere intorno a Leopardi, la sua vita, la sua opera, Mari aggiunge poi un certo numero di elementi fittizi, che collaborano alla definizione di un quadro clinico-sintomatologico di evidenza schiacciante (e sono, dunque, altrettanti *topoi* licanthropici)" (Lazzarin 2010, 341, 342).

² Sul sentimento della paura nelle prose leopardiane si veda Bombara 2016, 371- 374, 385.

della paura, Tardegardo e Orazio si incontrano in un romanzo che è anche una storia di doppi – il titolo *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* indica al tempo stesso il futuro poeta che guarda la luna nel noto testo poetico da cui è tratto il verso del titolo, e Orazio/ Carlo che guarda preoccupato Tardegardo/Giacomo¹ – e la biografia fantasticizzata diventa *exemplum*, ossia modello da seguire, in cui ritrovare se stessi, rispondendo a una antichissima funzione del racconto di vita²:

Rimembri come giocavamo? Quaj versi, quali informi grugniti emettevamo mentre ci azzuffavamo con le unghie e co' denti, e più il giuoco sapea di bestiale più noi godevamo? Ed anco il giuoco del nascondersi, non era la caccia del lupo al cerbiatto, e l'union de' due palpiti opposti? Non fummo mai così vivi com'allor che ci uccidemmo e morimmo, resuscitando per morire ed uccidere ancora. Solo allora, fratellino mio, solo allora eravamo in armonia con la legge della Natura, e con il mistero della sua arcana energia. Ascoltami Orazio, io son venuto recentemente scoprendo cose tremende e insieme maliose, ed in esse come in un sogno m'aggio" (Mari 2016, pos. 1197- 1201).

L'uomo trasformato è colui che prova rimpianto del suo essere primitivo, autentico, carico della pienezza vitale delle origini: "Vedrai che le leggende dell'uomo son piene di mostri mezzo uomini e mezzo animali, d'animali che furono uomini, d'uomini che furo animali. Sai tu donde questo procede? Non d'altro, Orazio mio, che da nostalgia" (Mari 2016, pos. 1206-7)³. Nella conclusione, il giovane Leopardi *noir*

¹ Secondo Sara Senesi la duplicità è anche interna all'essere, fra razionalità e istinto, umanità e animalità: "La ragione, la filosofia, la scienza e la storia non hanno dato risposte soddisfacenti all'enigma dell'inconoscibilità dell'io, e allora Giacomo capisce che la poesia è l'unica strada che permetta alle due parti che compongono il lupo e l'uomo, l'Es e l'Io, la parte animale e quella razionale, di poter convivere. La poesia è discorso logico razionale, ma è anche espressione dell'inconscio, e può scongiurare il rischio che la cultura e la censura uccidano l'animale che è in ogni uomo, annullando quella componente irrazionale dell'animo che emerge con inquietudine proprio nel momento più complicato della vita umana, l'infanzia" (Senesi 2020, 125).

² Dalle *Vite parallele* (fine I secolo-primo quarto del II secolo d. C.) di Plutarco, opera fondante del genere, in cui i biografati "rappresentano un patrimonio di comportamenti esemplari, che, opportunamente evocato dallo storico, costituisce una guida anche per l'oggi" (Zago 2016, 206) all'età medievale e rinascimentale, in cui il discorso biografico intende "presentare il protagonista come modello di condotta cristiana o di virtù civili" (212), alla divaricazione in età romantica fra "biografie di tipo pedagogico (o biografie elogio) e biografie di tipo storico (o biografie romantiche)" – le prime atte a presentare le vite "come guide per l'azione o come esempi da imitare" (213), le seconde a "chiarire soprattutto il rapporto fra il personaggio e il suo tempo" (214) –, sino alle più recenti posizioni degli *Annales* che spostano l'attenzione "ai poveri e agli sconosciuti piuttosto che ai ricchi e ai potenti" (217), il carattere di esemplarità del genere biografico rimane significativo, sia pure nella sua necessaria e inevitabile evoluzione storica e culturale.

³ Osserva Senesi come nelle opere di Mari sia centrale il tema dell'infanzia: "L'infanzia è per Mari la metafora di una regressione impossibile, un momento delicato in cui l'esigenza di felicità e la necessità di sottostare alle regole del mondo, cioè quel 'disagio della civiltà' di cui parla Freud, si scontrano: il principio di piacere e il principio di realtà creano così la nevrosi tipica dell'uomo moderno". (Senesi 2020, 126), ma certamente si avverte ben più di un'eco leopardiana in questa esaltazione delle prime età della vita. Nello *Zibaldone* infatti lo scrittore afferma: "l'uomo si ricorda perpetuamente, e più vivamente che mai, delle impressioni della infanzia, ancorchè abbia perduto la memoria per le cose viciniss, e presenti. E le più

svela la ‘sua’ verità: “E se la nostra autentica vita fosse quella notturna, quando l’intelletto svapora e quaj cervi elefanti orsi anguille serpenti noi siamo riacciolti nel vastissimo abbraccio di Madre Natura?” (Mari 2016, pos. 1278-9).

La *biofiction* di Mari presenta dunque tutte le funzioni del genere: approfondisce i dati esistenziali del biografato, esposti da un’angolazione inedita, ripensa la relazione fra il poeta e il contesto culturale in cui si trova ad agire, problematizza la ‘realtà’ della tradizione letteraria, infine propone come esemplare e universale il percorso leopardiano di riscoperta perturbante della propria *facies* ‘bestiale’, forse violenta e tendenzialmente incontrollabile ma viva e connessa al Tutto.

Le ‘vite esemplari’ di Letteria e Maria

Nella meta-biografia di Terranova la protagonista effettiva è Barbara, assidua lettrice di un romanzo della misconosciuta Letteria Montoro, *Maria Landini*, nella cui eroina, che si oppone coraggiosamente a un matrimonio di convenienza, la giovane si riconosce, perché condannata a un analogo destino. Barbara, afferma la voce narrante, è “una ragazza che aveva imparato il coraggio dai libri e, specchiandosi nelle donne raccontate dalle donne, aveva scelto di somigliare a certe eroine ribelli che si sottraevano ai destini scritti per loro” (Terranova 2022, 19). Il romanzo di Montoro, *livre de chevet* della protagonista, racconta infatti una storia che trova risonanza nel suo animo: Maria abbandona la propria casa e i parenti in una notte tempestosa per evitare il matrimonio con un personaggio ricco, potente e malvagio, il barone Summacola; nella sua fuga rocambolesca viene aiutata dalla famiglia di Roberto Altieri, danneggiata dallo stesso barone. La giovane affronta molteplici pericoli e insidie di ogni genere, fra briganti, natura ostile, trappole tese dai nobili corrotti, ma infine trionfa sui nemici, coronando altresì il proprio sogno d’amore con il figlio di Altieri, Edoardo. In parallelo si svolge la vicenda di Barbara, sradicata dal suo contesto familiare e costretta a un’estrema povertà dalla tragica esperienza del terremoto del 1908, con il suo portato di morti, sofferenza e violenza: la ragazza subirà persino uno stupro. La protagonista si avvicina così gradatamente al percorso biografico del personaggio Maria, ma anche della scrittrice Letteria – che nel suo unico romanzo aveva trasfuso la propria esperienza di ribelle in nome di ideali libertari –; le poche tracce di un’esistenza straordinaria sono incise su una lapide, che Barbara legge nel cimitero della città e di cui conserverà un frammento, come ricordo e guida all’azione.

Tra le macerie del suo sepolcro distrutto, un’immagine di Letteria Montoro sporgeva: non ebbi bisogno di leggere il nome per riconoscere la donna che era stata così importante per me, cancellata come sempre sono cancellate le storie delle donne. [...] Mi misi alla ricerca delle parole superstiti, seduta a frugare tra i pezzi dell’epigrafe: «... oblio non graverà sulle sue ceneri...» «... sacrificò cristianamente

antiche reminiscenze sono in noi le più vive e le più durevoli (Leopardi 1997, 797). Allo stesso modo l’infanzia dell’umanità appare più positiva perché maggiormente vitale: sempre nello *Zibaldone* si sostiene la felicità dei popoli primitivi, che non conoscono la noia (202), che provano sentimenti immediati e intensi (275-277).

la vita...» Eccolo, infine: «... donna di spiriti liberali...» Strinsi il prezioso sintagma e lo intascai come se mi fosse dovuto [...] Il marmo dove erano scritte quelle parole era mio, ed era giusto così. Baciai la foto, scheggiata ma limpida, e dopo un attimo di esitazione intascai pure quella.

- Bella donna, vostra madre – disse solo allora Jutta.

E io non la smentii e risposi che sì, lo era (Terranova 2022, 84-85).

L'aspirazione all'indipendenza e insieme il pessimismo pugnace di Montoro – “Mi ripetevo l'incipit di Maria Landini: «Solo la potenza del dolore, amaro alimento dell'intera mia vita, spinse quasi mio malgrado la penna»” (Terranova 2022, 41) – forniscono a Barbara una falsariga comportamentale, per orientarsi in un mondo ostile, dove è costretta a difendere la sua posizione precaria di ragazza madre, riuscendo infine a trovare lavoro e appoggi.

L'esistenza e l'opera di Montoro modellano il comportamento di Barbara e ne riconfigurano l'identità, dando luogo a una triangolazione personaggio (Barbara) – scrittore (Montoro) – personaggio (Maria) che attualizza il misconosciuto romanzo ottocentesco evidenziandone una significativa componente di critica sociale – la stigmatizzazione del matrimonio d'interesse e dell'avidità borghese – , come anche la proposta di un inusuale personaggio femminile che rivendica spazi di autonomia, decisamente particolare rispetto al panorama letterario coevo; si pensi, per fare un solo esempio, alla passività della Lucia manzoniana. La rilettura in chiave femminista e ribellistica di una letterata siciliana di primo Ottocento può certo apparire una forzatura, in realtà rileva la carica innovativa dell'esistenza di Montoro – che, detto per inciso, ha partecipato realmente alla rivoluzione ed è andata in esilio con i suoi fratelli – e del suo unico romanzo edito, che tale percorso biografico combattivo in qualche modo ripercorre. *Trema la notte* riscrive la vita di un autore come personaggio, e in tal modo lo sintonizza con la sensibilità di noi moderni, reimmettendolo al tempo stesso nel circuito editoriale¹, e di una critica che in tempi recenti ha rivalutato il ruolo delle donne ‘Sorelle d'Italia’ – come recita un volume del 2020, a cura di Chiara Natoli, e Rosalia Raineri – nella creazione dell'unità nazionale e nell'affermazione dei propri diritti².

La biografia finzionale al quadrato di Terranova – perché non solo la vita di Letteria Montoro è inserita nel tessuto narrativo del romanzo e trasformata secondo gli obiettivi dell'autrice, ma anche della sua protagonista – non solo restituisce alla memoria una scrittrice e la sua epoca, sia pure nei modi peculiari del romanzo di

¹ Il romanzo viene pubblicato nel 1850 a Palermo da Clamis e Roberti e mai più ristampato; il successo editoriale di *Trema la notte* si ripercuote anche sul ‘personaggio’ di Montoro, suscitando interesse per *Maria Landini*, che è stato rieditato a Roma dalla casa editrice L'altracittà nel 2023, con introduzione di Nadia Terranova e postfazione di Daniela Bombara. Su Montoro si può consultare Bombara 2017, 171-187.

² Il contributo delle donne alla diffusione degli ideali risorgimentali costituisce in effetti un fecondo filone di ricerca. Si si ricordano, ma l'elenco è solo indicativo: Bertolo 2011; Doni, Galimberti, Grosso, Levi, Maraini, et al. 2012; Cugini 2022; Ronco 2024.

formazione di Barbara, ma presenta, come il romanzo di Mari e in modo diverso, un carattere di esemplarità, rivolto in questo caso non ai modelli di comportamento ma alle pratiche di lettura e interpretazione: la Montoro finzionale di Terranova ci invita a ripensare il patrimonio e la tradizione culturale focalizzando il ruolo delle donne, spesso ai margini del contesto sociale ma decise a entrarvi da protagoniste.

Entrambe le *metabiofiction* intendono quindi superare le mere circostanze biografiche per indagare i sensi nascosti di esistenze che, nel caso del romanzo di Terranova, sono solo tracce – le poche parole di una lapide, gli indizi emergenti dai testi – da ricostruire e riagganciare al vissuto della protagonista. Sia il Tardegardo di Mari che la Montoro di Terranova forniscono ai protagonisti della vicenda, e di riflesso a noi lettori, una strada da seguire, propongono un paradigma valoriale – nel caso di Terranova attraverso una doppia rifrazione letteraria – tornando quindi, come si è detto, alle origini del macrogenere; nel racconto di vita, il lettore è invitato a rispecchiarsi, a mettere in discussione abitudini, comportamenti, giudizi, in una percezione che intreccia produttivamente invenzione e dati autentici, verità e finzione.

Bibliografia

- Barbera, Gianluca. 2023. *Se il diavolo*. Napoli: Polidoro.
- Bertolo, Bruna. 2011. *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*. Torino: Ananke.
- Braid, Barbara. 2024. *Biofiction and the Neo-Victorian Crime Novel: The Case of the Brontës*, in *The Palgrave Handbook of Neo-Victorianism*. A cura di Brenda Ayres, Sarah E. Maier. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, p. 317- 335.
- Bombara, Daniela. 2017. *Al margine dei margini: ribellione, esperienza del dolore e denuncia sociale in Letteria Montoro, donna siciliana e scrittrice del Romanticismo*, in “Revista Internacional de Culturas y Literaturas”, XX, p. 171- 187.
- Buisine, Alaine. 1991. *Biofictions*, in “Revue des sciences humaines”, *Le Biographique*, CCXXIV, p. 7-13.
- Camilletti, Fabio. 2012. *Urszenen: Dream Logic and Myth in the First Page of Leopardi's Zibaldone*, in “Italian studies”, LXVII, 1, (March), p.56–69.
- Camilletti, Fabio. “Timore” e “terrore” nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico, in “Italian Studies”, LXIX, 2, p. 231–245.
- Cassina, Cristina, Traniello, Francesco. 1999. *Premessa*, in *La biografia: un genere storiografico in trasformazione*. A cura di Cristina Cassina e Francesco Traniello, “Contemporanea”, II, 2, p. 287–89.
- Castellana, Riccardo. 2015. *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in “Allegoria”, LXXI- LXXII, p. 67-97.
- Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.
- Cavazzoni, Ermanno. 1994. *Vite breve di idioti*. Milano: Feltrinelli.
- Cavazzoni, Ermanno. 2007. *Storia naturale dei giganti*. Parma: Guanda.
- Cugini Paola e Leo. 2022. *Le madri del Risorgimento: le donne protagoniste dell'unità d'Italia*. Reggio Emilia: Bertani & C.
- Curreri, Luciano. 2008. *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008): una mappa*. Brussels: Peter Lang.
- Céline, Louis-Ferdinand. 2012. *Voyage au Bout de la Nuit (1932)*. Ebooks libres et gratuits.
- Corabi Gilda, Gizzi, Barbara. 2006. *Auctor / Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, Roma: Bulzoni.
- Damiani, Rolando. 2002. *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*. Milano: Mondadori.

- Dion Robert. 2007. "Un discours perturbé : la fiction dans la biographique". In *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier et al. Québec : éditions Nota bene, p. 279- 300.
- Dion, Robert e Fortier, Frances. 2010. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Doni, Elena, Galimberti, Claudia, Grosso, Maria, Levi, Lia, Maraini, Dacia, et al. 2012. *Donne del Risorgimento*. Bologna: il Mulino.
- Cohn, Dorrit. 2000. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gefen, Alexandre. 2004. *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre, Marc. (dir.), *Le roman français au tournant du XXe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 305–319.
- Lazzarin, Stefano. 2010. *Il lupo mannaro nella letteratura italiana*, in *Curieux personnages*. A cura di Agnès Morini. Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, p. 317- 352.
- Leopardi, Giacomo. 1997. *Zibaldone*. A cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori.
- Marazza, Marina. 2020. *Io sono la strega*. Milano: Solferino.
- Marazza, Marina. 2021. *La moglie di Dante*. Milano: Solferino.
- Mari, Michele. 2016. *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*. Torino: Einaudi. Ebook.
- Minore, Renato. 1987. *Leopardi: l'infanzia, la città, gli amori*. Milano: Bompiani.
- Mongelli, Marco. 2019. *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in "Narrativa", XLI, p. 105- 113.
- Montoro, Letteria. 1850. *Maria Landini*. Palermo: Clamis e Roberti.
- Montoro, Letteria. 2023. *Maria Landini*, introduzione di Nadia Terranova, postfazione di Daniela Bombara. Roma: L'altracittà.
- Monluçon, Anne-Marie, Salha, Agathe. 2007. *Fictions biographiques xix^e-xxi^e siècles*. Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- Natoli, Chiara. 2018. *Leopardi revisited. Il poeta personaggio, tra biografia narrativa e invenzione romanzesca*, in *Saperi umanistici nella contemporaneità*. A cura di Giovanni Sampino e Francesco Scaglione. Palermo: Palumbo, p. 347- 363
- Natoli Chiara, Raineri Rosalia. 2020. A cura di. *Sorelle d'Italia. Scrittrici e identità nazionale*. Palermo: Palermo University Press.
- Oster Daniel. 1992. *La fiction biographique*, in *Universalis 1992, la politique, les connaissances, la culture en 1991*, "Encyclopaedia Universalis", pp. 403- 404
- Pontiggia, Giuseppe. 1993. *Vite di uomini non illustri*. Milano: Mondadori.
- Puech, Jean- Benoit. 2013. *Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en representation*, in *Le nouvelles écritures biographiques : la biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. A cura di Robert Dion, Frédéric Regard. Lyon : ENS, p. 27- 48.
- Ronco, Simonetta. 2024. *Dai salotti alle barricate: donne protagoniste del Risorgimento*. Varese: Macchione.
- Sansalvadore, Giovanna. 2017. *Between History and Fantasy: The Poet as "Other-than-Human" in Michele Mari's Novel Io venia pien d'angoscia a rimirarti (I Anxiously Return To Gaze Upon You Again) (1990)*, in "Journal of Literary Studies", XXXIII, 3, p. 84-96.
- Sandrini, Giuseppe. 2014. *Le avventure della luna: Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*. Venezia: Marsilio.
- Senesi, Sara. (2020). *Biografie leopardiane tra storia e finzione*. Brescia: Temperino rosso edizioni.
- Serio, Gennaro. 2023. *Ludmilla e il corvo*. Roma: L'orma.
- Terranova, Nadia. 2022. *Trema la notte*. Torino: Einaudi.
- Vannucci, Valentina. 2011. *Canone e biofiction, i soggetti della storia e i nuovi mondi letterari*, in *Altri canoni / canoni altri: pluralismo e studi letterari*. A cura di Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini. Firenze: Firenze University Press, pp. 125-151.
- Viart, Dominique. 2001. *L'imaginaire biographique dans la littérature contemporaine française des années 1980-90*. "Remue.net" <https://remue.net/cont/Viart01sujet.html> (ultimo accesso 15/12/2024)
- Zago, Giuseppe. 2016. *La biografia nella storiografia e nella storiografia dell'educazione. Linee evolutive di un rapporto complesso*, in "Espacio, Tiempo y Educación", III, 1, pp. 203-234

Zollino, Antonio. 2014. *La bella sorte: il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*. Lugano: Agorà & Co.

Miruna BULUMETE
(Università di Bucarest)

**La sfida del logos paterno
e i congegni narrativi nel romanzo
(auto)biografico *Via Gemito*
di Domenico Starnone**

Abstract: (The Challenge of the Paternal Logos and the Narrative Devices in the (Auto)biographical Novel *Via Gemito* of Domenico Starnone) In the context of Starnone's narrative production, which mainly has an autobiographical or biographical background, the novel *Via Gemito* (Premio Strega, 2001) is the author's most dense masterpiece of (auto)biographicalism. Even if it begins with the son's almost inquisitorial intent to draw up a sort of indictment against his father, which highlights his lies perpetrated for decades and the physical and psychological violence that would have contributed to the wear and tear of the author's mother, to the point of causing her death, it is precisely the father's voice that takes over, telling the story of his life through his son-writer, who, from an early age, had introjected this paternal voice, allowed himself to be seduced by it, absorbed the paternal stories until to the point that most of the time his mental space became occupied by them. The result is a continuous clash between two authorial instances which paradoxically belong to the same narrative voice. The intricate narrative device, built on analepsis and prolepsis, is marked by contrasting points of view, by ambivalences, as every memory emerges almost always doubled: through the father's self-justifying narrative, vividly evoked by the son, on the one hand, and through the experience lived by the son, which he struggles to draw from a very fleeting background of memory, on the other hand. And it is precisely in this rather negative space, of the lack of traces, of the unsaid, of memories as glimpses of evanescence (Bergson), of the difference (Derrida) that the son must operate to get closer to the truth and reclaim his own identity.

Keywords: *paternal logos; (auto)biography; analepsis and prolepsis; authorial instances; identity construction.*

Riassunto: Nell'ambito di un'intera produzione narrativa a sfondo autobiografico o biografico, il romanzo *Via Gemito* (Premio Strega, 2001) risulta il capolavoro più denso di (auto)biografismo di Starnone. Anche se esordisce con l'intento quasi poliziesco del figlio di redigere una specie di requisitoria contro il padre, che rilevi le sue menzogne perpetrate per decenni e le violenze fisiche e psichiche che avrebbero contribuito al logoramento della madre, fino a causarle la morte, è proprio la voce del padre a prendere il sopravvento, a raccontare la storia della propria vita attraverso il figlio-scrittore, il quale, sin da una tenera età, aveva introiettato tale voce paterna, si è lasciato sedurre da essa, ha assorbito le storie paterne fino a riuscirci impossibile l'affrancamento, fino a occupargli il più delle volte egemonicamente lo spazio mentale. Ne risulta un continuo scontro fra due istanze autoriali che paradossalmente appartengono alla stessa voce narrante. L'intricato congegno narrativo, costruito su analessi e prolessi, è segnato dai punti di vista contrastanti, dalle ambivalenze, in quanto ogni ricordo affiora quasi sempre raddoppiato: tramite la narrazione autogiustificativa del padre, evocata vividamente dal figlio, da una parte, e tramite l'esperienza vissuta dal figlio, che lui stenta di trarre da un fondo molto labile della memoria, dall'altra parte. Ed è proprio in questo spazio piuttosto negativo, della mancanza di tracce, del non detto, dei ricordi come "grumi di evanescenze" (Bergson), della differenza (Derrida) che deve operare il figlio per avvicinarsi alla verità e riappropriarsi della propria identità.

Parole-chiave: *logos paterno; (auto)biografia; analessi e prolessi; istanza autoriale; costruzione dell'identità.*

Nell'ambito di un'intera produzione narrativa a sfondo autobiografico o biografico (riguardante quasi sempre la propria famiglia d'origine), il romanzo *Via Gemito* (il quale ha vinto il Premio Strega nel 2001) risulta il capolavoro più denso di (auto)biografismo di Starnone.

Il presente lavoro si propone di indagare sulla complessa e inedita maniera in cui il romanzo è costruito, che poggia sull'incontro-scontro di due voci narranti, appartenenti ai due protagonisti della storia, il padre e il figlio, le cui inconciliabili nature e il cui problematico rapporto vanno analizzati in quanto risultano basilari tanto per il configurarsi stesso dei congegni narrativi quanto per chiarire un peculiare e sofferto rapporto starnoniano con la propria scrittura.

Sebbene il romanzo appartenga al genere domestico, vi è rintracciabile un accattivante risvolto poliziesco, in quanto esordisce con l'intento del figlio di redigere una specie di requisitoria contro il padre, che rilevi le sue menzogne perpetrate per decenni e le violenze fisiche e psichiche che avrebbero contribuito al logoramento della madre, fino a causarle la morte:

Il problema era che per tutta la vita – e ancor oggi mentre scrivo – avevo segretamente creduto che mio padre a un certo punto, da mazziere, si fosse trasformato in persecutore accanito. Tanto che – dai e dai – l'aveva logorata fino a ucciderla. Che l'avesse picchiata una volta o cento, contava poco. Contava caso mai che mi decidessi ad accusarlo o a scagionarlo, prima che morisse. (Starnone 2020, 25).

La molla emotiva che fa scattare la riflessione evocativo-investigativa risiede nei sentimenti che il figlio prova proprio nel momento in cui suo padre, ormai vecchio, proferisce un'ennesima menzogna. Lo sforzo di tirare dal fondo della propria memoria gli episodi del maltrattamento della madre da parte del padre, quello del suicidio da lei tentato, e infine i segni precorritori, i sintomi effettivi e le fasi della sua malattia, è gigantesco. Ad esempio:

... per acquietare me stesso, decisi di fare uno schema pacato delle volte in cui sicuramente mio padre aveva picchiato mia madre. Il prospetto dapprima risultò ricchissimo, ma quando le singole immagini del passato – uno schiaffo, un piatto di maccheroni lanciato contro una parete, un urlo, un occhio nero – furono sottoposte alle necessità della prosa e articolate in una successione ordinata di fatti, la memoria cominciò a tentennare e mi ritrovai piuttosto allarmato con due soli episodi di indiscutibile fondatezza. (Stranone 2020, 9).

In tale percorso si stenta di essere il più obiettivo possibile perché dalla colpevolezza o meno del padre dipende la sua stessa colpevolezza o innocenza. In una maniera più o meno velata emerge lungo la storia il senso di colpa del figlio stesso nei confronti della madre, la riprovazione verso se stesso di aver agito permanentemente come un complice taciturno del padre. Non sarebbe un verdetto negativo nei confronti del padre, dunque, quello che gli mettesse l'anima in pace, anzi; cosicché lui si sforza

di trovare nelle storie paterne costruite su innumerevoli menzogne, omissioni nonché fatti veramente avvenuti, quelle verità fattuali che, in ultima istanza, potrebbero anche discolparlo. Neanche un tale esito sarebbe però confortevole. Perché un diverso senso di colpa prova anche nei confronti del padre. Se arrivasse alla conculsione che il padre fosse veramente responsabile del degrado e della morte della madre, l'odio intensamente sentito per il genitore, che lo aveva portato al desiderio di ucciderlo, sarebbe, di fronte alla propria coscienza, legittimato, obiettivamente fondato.

Assalito, quindi, da un subbuglio di sentimenti contraddittori e irrisolti sensi di colpa, per il figlio diventa fondamentale esaminare il passato con imparzialità e discernere la verità.

Tale programmatico intento dell'autore è però costantemente minato, messo a dura prova dalla stessa voce paterna. È proprio la voce di Federí, il padre, a prendere il sopravvento, a raccontare la storia della propria vita attraverso il figlio-scrittore, il quale, sin da una tenera età, aveva introiettato la voce del genitore, si è lasciato sedurre da essa, ha assorbito le sue storie fino a riuscirlgliene impossibile l'affrancamento, fino a occupargli il più delle volte egemonicamente lo spazio mentale. "Sono un bambino che quando ascolta i racconti del padre, lo guarda a bocca aperta: a volte ne è così incantato che le labbra perdono sensibilità e con grande imbarazzo arriva a sbavare come nemmeno suo fratello appena nato." (Starnone 2020, 33).

A tali storie introiettate si aggiunge anche un'altra fonte della dominante voce del padre: un quaderno delle sue memorie, lasciato in eredità proprio al primogenito adulto. "Verba volant. Voleva lasciare dietro di sé un lungo filo di scrittura" (Starnone, 2020, 62), "componendo una trama estrosa dentro cui vero era sempre e soltanto ciò che sul momento gli appariva necessario". (Starnone 2020, 38).

Questo atto, dato il mestiere del figlio, quello di scrittore, crea il sospetto che sia stato il frutto di una strategia, di un puro calcolo da parte di un tale padre, che vediamo accanitamente impegnato a plasmare se stesso attraverso le storie della propria vita e a lasciarle ai posteri insieme ai suoi dipinti come parti indelebili di quella che lui ritiene la propria ammirevole, impareggiabile esistenza. E a questo fine usa il figlio-scrittore, se lo strumentalizza. Ne emerge la scissione del narratore fra quello che avrebbe voluto essere, il vero autore della storia, e quello che infatti è: un veicolo attraverso il quale il padre ridice la propria storia. Una citazione chiave in questo senso è la seguente:

Provavo a rintracciare il filo giusto del racconto e, se mi pareva di averlo trovato, cercavo di non perderlo. Ma poi succedeva che se io tiravo da un lato, mio padre – lui in persona o la sua ombra o ciò che di lui mi porto iscritto nel corpo dalla nascita – tirava dall'altro. (Starnone 2020, 89)

Quello che il lettore si trova davanti in una stragrande proporzione è l'autobiografia del padre che si sovrappone, ossia prende il posto di quella che inizialmente si annunciava come autobiografia del figlio e biografia della propria famiglia. La scrittura starnoniana stessa rispecchia la maniera graduale in cui si produce tale sovrapposizione: ad esempio, appena inizia un episodio, la voce di Federí, che si

fa immediatamente sentire, appare introdotta da verbi assertivi (fra i quali i più ricorrenti sono “gridare” – vi compare centotrenta volte –, “strillare” – ha ottantadue ricorrenze –, “urlare”, “esclamare” ecc.), che a tratti sono abbondanti; man mano che si avvanza, però, nel relativo episodio, tali verbi cominciano a diradarsi e addirittura a scomparire del tutto e, inoltre, l'autore rinuncia persino alle virgolette che riportano i discorsi del padre, cosicché il lettore si scopre immerso proprio dentro il flusso di coscienza di Federí, fino a quando riemerge la voce del figlio che si riimpadronisce della narrazione. Complessivamente ne risulta, dunque, un'alternanza e anche uno scontro fra due istanze autoriali che paradossalmente appartengono allo stesso narratore: il padre con la sua narrazione autogiustificativa che viene riportata dal figlio, e, dall'altra parte, il figlio che, pur conservando la sua lucidità, ironia e la piena consapevolezza sul bovarismo paterno, appare soggiogato dall'odiosa e allo stesso affascinante personalità e coscienza del padre, tanto da dover lottare per imporre un proprio punto di vista.

Quello contro cui lotta il figlio non è, però, soltanto un discorso ben articolato e convicente, non è cioè solo *lexis* – se riprendiamo la distinzione fra *lexis* e *logos*, sviluppata, ad esempio, da Gérard Genette nel suo libro *Figure* –, ossia solo “l'atto di una rappresentazione verbale” (Genette 1978, 153), bensì è molto di più: è *logos*, è l'atto della rappresentazione di un'intero ordito mentale, di una rete di concetti che si compone in una vera e propria filosofia della vita, che Federí vuole inculcare nei figli, in quanto questi sono ritenuti da lui le sue creazioni, che gli devono assolutamente assomigliare. Al di là della diversità dei fatti raccontati da Federí, concettualmente, i suoi discorsi presentano una piena coerenza e arrivano a toccare questioni ontologicamente fondamentali: Dio, il destino, la morte, il rapporto con l'altro sesso e il sesso, il lavoro, l'arte, la verità, o meglio dire la relativizzazione, l'alterazione della verità. Quest'ultima definisce anche la concezione di Federí sulla propria pittura, la quale è in essenza la stessa che descrive la maniera in cui lui costruisce la storia della propria vita: “Insomma, esclamava, ci vuole una realtà. Non troppo vera perché il vero è mobile e ti scappa sotto gli occhi; non troppo falsa perché se no a che serve?” (Starnone 2020, 214).

L'unica in grado di opporre resistenza, disapprovazione o addirittura ostilità alle menzogne di Federí, palesamente, contraddicendolo, o, il più delle volte in una maniera subdola – tramite un sospiro, un sorriso ironico, uno sbuffo, una scossa della testa – è la madre. E dunque l'unica che possa mettere a repentaglio la credibilità di Federí, l'autorevolezza, la costruzione di se stesso di fronte ai propri figli. Di conseguenza, per Federí diventa imperiosamente necessario ridurla al silenzio. Ci riesce: costantemente nelle liti le grida “zitta”, e se continua a parlare la fa tacere ricorrendo agli schiaffi e alle botte; fin alla fine lei muore e, dopo la morte di lei, il padre per decine di anni ancora rimane il solo a iterare, rendendo ancora più pregnanti, più credibili le proprie storie, mentre della madre, il figlio, nonostante lo sforzo, arriva dolorosamente a non ricordarsi la voce. Come argomenta David Le Breton nel suo libro filosofico-antropologico *Sul silenzio*, uccidere l'altro significa anzitutto annientarlo come

interlocutore; citando André Neher, lui aggiunge: “Nessuno è riuscito mai a strappare alla morte altro che il silenzio”. (Le Breton 2001, 262).

Sia che si presentino come le sue più avvincenti, allegre storie, oppure scandalose e oscene, sia che prendino la forma di una riprovazione estremamente violenta dell'altro, i discorsi di Federí, su tutti i suoi interlocutori, sortiscono quasi sempre l'effetto di lasciarli senza parole: “rimanere a bocca aperta” è un'espressione che ricorre ben diciassette volte nel romanzo ed è solo una modalità di esprimere l'ammutolimento degli altri. In tal ultimo senso citiamo una drammatica confessione del figlio, il quale afferma che il padre aveva

una sua orribile capacità di rendermi con una sola nota della gola corpo pesante e insieme vuoto, vuoto di ragioni mie e colmo di piombo fino alla bocca, una pesantezza che per quanto opponessi resistenza mi dava subito da piangere. E le lacrime mi abbattevano, nel senso che mi atterravano e mi avvilitavano, mi umiliavano, cioè, per un tempo indefinito, forse per tutta la vita. (Starnone 2020, 20-21)

Tanto più impetuosamente Federí manifesta la sua vitalità, tanto più irruenti sono i suoi discorsi in parte pittoreschi e fantasiosi, in parte crudeli, manipolativi, irriverenti e, comunque, sempre autoelogiativi, tanto più il figlio si sente fiacco, incapace di esprimere la propria volontà, intimorito e insicuro di sé. Di fronte al padre che ostenta incessantemente le sue qualità di geniale artista, di ineccepibile padre di famiglia che lavora instancabilmente per provvedere alle necessità della moglie e dei cinque figli, di un modello di virilità che ha sempre avuto successo con le donne e ha saputo farsi rispettare dagli uomini, il figlio sente un profondo sentimento di inadeguatezza. Sin da una tenera età si sente sopraffatto dalla straripante personalità del padre e dal suo autoritarismo.

Federí costringe tutta la famiglia ad assecondarlo in ogni momento e ad ogni costo nel suo desiderio di diventare un pittore apprezzato, torturandoli con le sue esigenze e i suoi capricci. Tanto che il figlio non osa nemmeno giocare quando il padre è in casa, sentendosi, dunque, inibito, nel suo più elementare e naturale bisogno.

Se invece il padre è in casa, non prova nemmeno a giocare, e non perché glielo impedisca [...], ma perché quella sua sola presenza da sveglia o da dormiente cancella il tempo dei giochi, li sconsiglia. Del resto, come abbandonarsi davvero a quella specie di altro mondo felice, se poi arriva lui col suo? No, il bambino non gioca se c'è suo padre in casa. Tace, aspetta, cerca di non arrecargli disturbo. (Starnone 2020, 108).

Più tardi, in adolescenza, l'inibizione si tramuta sul piano del rapporto con l'altro sesso. Sono proprio la disinibizione con cui il padre gli parla di sesso – nonché dei suoi rapporti extraconiugali – e la spudorata maniera in cui lo spinge a godere del corpo femminile come di un mero oggetto di poco conto – Federí definisce la donna una

“sputacchiera” (Starnone 2020, 358) – a sortire sul figlio l’effetto contrario e ad alimentargli un odio che suscita in lui il desiderio di ucciderlo:

Ma in quei tre anni non avevo fatto altro che sognare a occhi aperti di ammazzarlo. Volevo immergergli un coltello nel petto e mi piaceva sentire la sera, prima di addormentarmi, il suo sangue sulle mani. Ora che era morto, mi chiesi per la prima volta in modo esplicito perché avessi nutrito per tanto tempo un desiderio del genere. Scoprii con sorpresa che la voglia di parricidio era motivata non tanto da come trattava mia madre, quanto dal suo modo di parlare delle donne e del sesso. (Starnone 2020, 343).

Perché il figlio approdi ad una condizione psichica che abbia del patologico “basta, dice Lacan, che nel padre ci sia dell’unilaterale, per esempio nel registro di un’ambizione o di un autoritarismo sfrenati, ma anche di mostruoso come in quei mostri sociali che si dicono sacri”. (Cadeu, Landman 1999, 129). Federì arriva spesso a esprimere la superiorità, nonché la sacralità della sua natura e, conseguentemente, a disprezzare e denigrare tutti gli altri, tranne i suoi figli considerati eredi del suo sacro lignaggio. Mentre degli altri afferma che sono “chilli sfaccimmi”, “pezzi di merda”, “merdaiuoli”, “stronzi”, “gente di niente”, “saraceni”, lui “cercava in tutti i modi di dimostrarsi di qualità diversa, di pasta più ricca, meglio animata dal fiato di Dio” (Starnone 2020, 257). Soprattutto quando dipinge dichiara di sentirsi “in uno stato di grazia” (Starnone 2020, 136), simile a “un dio della terra e del cielo” (Starnone 2020, 271), “un dio che dà le forme buone al bordello generale degli elementi” (Starnone 2020, 155). Per circondarsi di un’aura di sacralità pretende che sia nato proprio nella notte di Sant’Antonio, che discenda dai “principi del Nord [...] Svevi al seguito di Federico di Svevia, artisti tutti, comunque con un estro che scintilla negli occhi e segnala: io sono io, io, io.” (Starnone 2020, 66). Inoltre, “si considerava profeta” (Starnone 2020, 80), appartenente alle “stirpi di visionari” (Starnone 2020, 371).

Un motivo costante delle sue irrefrenabili storie è poi l’idea che la sua vita, persino nei suoi più insignificanti particolari, sia il frutto di un piano divino: “Era sicuro invece che grandi e piccoli avvenimenti obbedissero a un motivo di fondo, la cifra del suo destino”. (Starnone 2020, 38). Concetto fondamentale della sua filosofia di vita), il destino (che ha ventisei ricorrenze nel romanzo) nonostante sia ordito da Dio, necessita nella sua visione la sua collaborazione per essere decifrato. Convinto che “le cose [...] giocano a nascondersi nella confusione generale della vita” (Starnone 2020, 81), Federì si sente proprio in dovere di diventare il narratore della propria esistenza, di rivelare agli altri come “il destino [...] stava lavorando a scavargli vie apposta” (Starnone 2020, 180). E così che, senza scrupoli e considerandosi un privilegiato, un eletto di Dio, superiore a tutti gli altri, si sforza di costruirsi un’ipertrofica identità attraverso “quei suoi racconti che avevano l’abilità di filare vertiginosamente per cause ed effetti e non lasciare niente al caso, nemmeno la morte degli altri”. (Starnone 2020, 43-44).

Tali spinte egocentriche, narcisiste e megalomane sono imprescindibilmente legate poi alle sue concezioni misogine, razziste e naziste. Sebbene pretenda di aver lottato sul fronte russo contro i nazisti (impresa che gli dovrebbe conferire un'aria di spericolato guerriero, ma sulla cui veridicità tutti dubitano), si dichiara un fervido simpatizzante dei tedeschi, mentre i liberatori gli ripugnano, chiamandoli "scimpanzé arrapati" (Starnone 2020, 84):

«I tedeschi sono un grande popolo»: gentili, ben educati, una lingua splendida di cui avidamente aveva cominciato a imparare i rudimenti, quando era marconista in Francia. Per di più, sottolineava, erano alti, ben proporzionati, pezzi d'uomini, non pezzi di merda. In quanto combattenti, poi, operavano senza fare guainelle, con grande rigore tattico e strategico. (Starnone 2020, 74).

Tali simpatie politiche e ideologiche appaiono in linea con la sua convinzione sulla superiorità di razza, con il suo maschilismo, con la sua stessa visione sulla propria famiglia che, trasposta al livello di un'intera società, corrisponderebbe alla società "monocefala dei regimi totalitari [...] bloccata su di una struttura verticale nella cui sommità il capo si confonde con Dio" (Pasi 2002, 138): "L'Italia mussoliniana e la Germania hitleriana costituiscono delle «patrie» nel senso forte, etimologico del termine, delle società saldate da rapporti verticali di sottomissione al padre" (Pasi 2020, 138).

Il figlio, sin da bambino, vuole assolutamente assomigliare al padre, godere di tutti gli attributi e privilegi che il padre pretende di avere e perciò, in una maniera più o meno consapevole, si forma aderendo alle sue convinzioni e credenze: "Così senza nemmeno accorgermene aderivo alle simpatie di mio padre" (Starnone 2020, 77). Il risvolto di tale totale sottomissione al falso modello prende man mano, però, la forma di un crescente senso di inadeguatezza e di inferiorità che raggiunge l'apice nel periodo dell'adolescenza.

Riacquistare o scoprire le proprie ragioni, le proprie convinzioni, e implicitamente la propria identità, è, di conseguenza, la più ardua impresa del figlio, che deve trovare la maniera di affrancarsi dai dispotici, paralizzanti, menomanti discorsi paterni.

Ed è la stessa operazione che è tenuto a intraprendere per superare le tribolazioni del proprio travaglio di scrittore, ovvero per riuscire ad imporre un proprio punto di vista autoriale. A differenza della forte istanza autoriale paterna la quale spaccia per verità incontestabili le finzioni sulla propria esistenza ed esprime con piena certezza il gran valore della propria arte, mantenendo a seconda del caso "un tono competente" o rivendicativo che non risparmia nessun oppositore, il figlio è continuamente esitante in ciò che riguarda la propria arte. Da una parte è preso dal sempiterno dubbio che la scrittura non possa rispecchiare la vita, ossia dall'impossibilità "di mettere in un libro un intero personaggio", con le parole di Arnold Bennett, citato da Iser, dall'inerte "discrepanza esistente fra una vita di un essere umano e la forma – necessariamente limitata – della sua possibile rappresentazione" (Iser 2006, 376):

Ci vogliono strumenti più sensibili, tecniche più sofisticate per registrare davvero la ridda di voci, di gesti, di pulsazioni del sangue, di buona e cattiva salute, di singhiozzi, di antichissime risate e smorfie di dolore che per convenzione verbale chiamiamo individuo. Strato aggiunto a strato, confusamente. Il passato remotissimo che lo abita. Gli altri che lo invadono dissipandolo, lui che tracima negli altri dissipandosi. Federí, Rusinè. Frottole dei segni grafici. (Starnone 2020, 226).

Dall'altra parte si sente schiacciato dal discorso autoriale paterno che annulla le proprie parole, rendendole insignificanti, superflue, sostanzialmente ineffettive, persino quando si potrebbero articolare in un discorso basato sulla sua diretta esperienza dei fatti. Citiamo, in tal senso, una delle molte amare costatazioni dello scrittore: "...me l'ha raccontata tante di quelle volte che, ora che ne devo scrivere, non so distinguere tra ciò che ho visto io e ciò che mi ha fatto vedere lui con le sue parole". (Starnone 2020, 243).

In tali riflessioni metatestuali, mentre il padre si configura come il verbo stesso che ammalia e sopraffà, la madre, presenza essenziale, però muta, diventa metaforicamente "un segnalibro" (Starnone 2020, 141), della cui figura lo scrittore si serve in quanto è capace di riallacciarlo con prontezza "ad un brano importante" (Starnone 2020, 141) del passato.

L'unica via per ritrovare, le proprie parole e quelle verità che potrebbero svincolarlo dalle "verità" del padre, resta infatti recuperare, dove e per quanto sia possibile, tali "brani importanti", cioè quei ricordi rilevanti che riportino alla luce la propria esperienza, le proprie percezioni e sentimenti relativi agli episodi narrati dal padre, e attenersi ad ogni costo ad essi fin quando arrivino a possedere sufficiente consistenza da poter articolarsi in una narrazione che si faccia specchio delle realtà avvenute.

Questo vuol dire, però, operare su un terreno molto labile, come ad esempio quello del primo periodo dell'infanzia, quando i ricordi si mescolano alle reverie quotidiane, ai giochi, alle fantasie e si configurano piuttosto come quadri sinestesici, in cui le percezioni sensoriali si fondono e si confondono fra di esse. Così, per fare un solo esempio, un suono può dar vita nella mente del bambino ad un'immagine che rimane impressa come ricordo (sebbene non sia però veritiero):

Fatto sta che mentre vedo gli schiaffi, mentre vedo Federí che la colpisce e mia madre che cerca di ripararsi, mentre vedo i pettini che volano sul pavimento – ma vedere non è una certezza: vediamo con tanti possibili occhi, non c'è parola o sillaba o gorgoglio o schiocco che non sia subito anche un'immagine o due o cento contemporaneamente. (Starnone 2020, 21).

Il romanzo è corredato a tratti da tali riflessioni molto acute sui meccanismi della memoria, che possono alterare o falsare la verità, fra i quali uno sembra coronare in assoluto il percorso di immersione nel proprio passato, da parte del figlio: "Com'è

perfida la memoria, ogni ricordo è già il primo stadio di una menzogna” (Starnone 2020, 404).

L’architettura del romanzo sembra ricalcare proprio i meccanismi della memoria. Come afferma Henri Bergson in *Materia e memoria*, “ci sono sempre alcuni ricordi dominanti, veri punti splendenti attorno ai quali gli altri formano una vaga nebulosità” (Bergson 2009, 144). La materia narrativa si coagula proprio intorno a tre tali ricordi dominanti che danno anche il titolo alle relative parti del romanzo *Il pavone*, *Il ragazzino che versa l’acqua* e *Il ballerino*. Tutti e tre sono momenti della vita del figlio quando è estremamente sollecitato dal padre tanto da risentire le relative esperienze come delle vere e proprie torture. Gli attimi della sofferenza fisica e psichica si dilatano, acquistano dimensioni mostruose, tanto da coprire ognuno un intero capitolo nel quale ci sono però circoscritti molti altri episodi evocati in maniera analettica o prolettica dal figlio o raccontati dal padre. Nella seconda parte, ad esempio, il figlio, che deve posare da modello per il padre che dipinge il più grande e importante quadro della sua vita, subisce un incredibile tormento, cercando di cambiare la posizione in cui il padre lo aveva costretto a stare, in quanto si rende conto, in seguito ad un’affannosa analisi, che il padre sta sbagliando le distanze, tanto che l’acqua della damigiana che tiene sotto il braccio non sarebbe arrivata nel bicchiere del personaggio raffigurato sulla tela vicino a lui. Per non lasciar sì che il quadro – la cui elaborazione aveva scompigliato tutta la casa e l’intera vita della famiglia – sia compromesso da un tale errore, decide di spostarsi in una maniera impercettibile per il genitore, il quale se lo vedesse muovere, andrebbe su tutte le furie. In preda ad una specie di delirio accompagnato dalla febbre, generato dalla colossale tensione psichica e fisica, compie movimenti estremamente minuti e lenti, nel cui frattempo, il padre gli racconta senza tregua le storie della sua nascita, infanzia e giovinezza, avvolte tutte in un alone favoloso, quasi soprannaturale:

Quanto ai millimetri che guadagnavo, erano percorsi sterminati [...] Quanto durò quel tentativo? Non lo so, la durata dipende a volte dal significato che attribuiamo ai nostri atti. Credo che quella torsione stia ancora durando e durerà finché vivo, o meglio fino a quando continuerò a pensarci e a raccontarla. Mio padre intanto parlava e parlava: la sua infanzia, la sua adolescenza, le ragazze, le donne, suo padre, i pittori nemici. Mi spostavo con movimenti minimi. (Starnone 2020, 309)

Così, il relativo episodio, ossia ricordo, dominante favorisce l’affiorare di molti altri e acquista funzioni complesse dal punto di vista narrativo: prima di tutto, una funzione incorniciante. In un ricordo si incastrano, dunque, molti altri, risultando una peculiare organizzazione del romanzo simile al sistema delle scatole cinesi, ossia delle matryoska. Inoltre, Starnone accresce così il suspense all’interno di ogni singolo capitolo, in quanto torna ripetutamente a distanza di interi paragrafi sull’azione principale, aggiungendo solo qualche sviluppo, però senza portarla ancora a compimento in quanto altri ricordi vengono nel frattempo tirati in ballo. Non

ultimamente risulta ad essere una strategia perché la voce del figlio possa riprendere le briglie della narrazione dopo aver lasciato la parola al padre.

Anche se l'ordine cronologico è infranto all'interno di ogni singolo capitolo, i tre episodi incornicianti sono cronologicamente ordinati, dunque è individuabile un tragitto cronologico globale, il quale è fondamentale nella costruzione del personaggio del figlio, non in quella del padre. Il figlio è colui che cambia in seguito alle esperienze avute. Il padre ridice le storie in qualsiasi ordine vuole e loro corrispondono alle sue necessità provare, di ostentare certe sue qualità agli occhi degli altri: con ogni singola storia tali qualità diventano sempre più pregnanti, e lui se ne appropria come se fossero delle etichette che si appiccica addosso, dei veri e propri blasoni personali. Come afferma Bachtin nell'*Eстетica e romanzo*: "I tratti del carattere sono privi di cronologia e le loro manifestazioni sono spostabili nel tempo. Il carattere non cresce e non muta, *si completa* soltanto: non completo, non rivelato, frammentario all'inizio, esso diventa *completo* e arrotondato alla fine" (Bachtin 1979, 289).

Tale tempo "della rivelazione del carattere" (Bachtin 1979, 288) che è molto lasso e reversibile si incrocia con il tempo irriversibile del mutamento del figlio e, in particolar modo – per quanto è essenziale nell'economia del racconto – del mutamento dell'atteggiamento del figlio nei confronti del padre: da una totale "devozione" (Starnone 2020, 8) al padre (e non casualmente il termine ha un connotato religioso, in quanto il padre è assimilato, in una prima parte della sua vita, a Dio, ad un'istanza sovrana), il figlio arriva ad odiare il genitore, a distanziarsi mentalmente da lui, a situarsi in quello che Derrida chiamerebbe "lo spazio della differenza", uno spazio pienamente separato da tutto ciò che il padre rappresenta, uno spazio che è però facilmente cancelabile dalla minima breccia di permissività nei suoi confronti: "bastava il soffio di vecchissime rabbie e paure per farmi perdere saggezza e spingermi a cancellare le distanze che mi ero imposto crescendo." (Starnone 2020, 6).

Per conservare tale differenza autoimposta, il figlio deve fare *tabula rasa* di quello che Federi gli aveva inculcato, ciò che è difficile perché persino a trent'anni dalla morte della madre, il padre continua ad assillare il figlio con le sue verità, a cercare di abitargli persino i pensieri:

Mio padre mi chiedeva sempre più spesso: «Mimí, a che pensi?», sperando che tirassi fuori un pensiero e lui di rimando potesse dirmi i suoi, senza fine. Ma io rispondevo sempre: «A niente, papà», ed era verissimo, non pensavo a niente. Stavo facendo il possibile per svuotarmi il cervello, cacciarne le credenze di Federi, le parole che negli anni mi aveva dato. (Starnone 2020, 414)

Come sostiene Jacques Derrida: non dipendere dall'istanza sovrana, non obbedire ai suoi imperativi, non esservi più subordinati "significa istituire un rapporto nella forma del non-rapporto, iscrivere la frattura nel testo, mettere la catena del sapere discorsivo in rapporto con un non-sapere che non ne costituisca un momento, con un non-sapere assoluto sul cui senza-fondo si levino la chance o la scommessa del senso". (Derrida 2002, 347).

È proprio in questo spazio negativo, della mancanza di tracce, del non detto, dei ricordi evanescenti, estremamente labili, del dubbio, dell'apparente irrilevante, che opera lo scrittore per avvicinarsi alla verità ed è in questo spazio che invita il lettore. Solo apparentemente il libro si chiude con una sconfitta, con lo scacco dell'autore la cui principale avversaria appare ad essere alla fine proprio la memoria. Le ultime parole del romanzo sono: "chiudo gli occhi, non mi ricordo come va a finire" (Starnone 2020, 441). La strategia narrativa vincente di Starnone consiste appunto, dopo aver dato pienezza di realtà al suo protagonista, dopo averlo reso pienamente udibile e visibile, nel ritirarsi, nel non dare dei verdetti, bensì nel creare, in termini iseriani, "attraverso dei vuoti" quelle "potenzialità negative" che permettano "il posizionamento del lettore nei confronti del testo" (Iser 2006, 360), oppure, in termini derridiani, nel lanciare la sfida, "la scommessa del senso" (Derrida 2002, 347) al lettore, di lasciare a lui l'arbitrio di discernere le verità dalle mezzeverità e dalle menzogne e di dare un proprio verdetto morale sul protagonista.

Bibliografia

- Bachtin, Michail. 1979. *Estetica e romanzo*. Traduzione in italiano di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- Bergson, Henri. 2009. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. A cura di Adriano Pessina. Roma: Laterza.
- Cadeau, M-Ch., Landman, C. 2000. *...ancor più dell'incendio*, in *L'Altro e la psicosi*. Bollettino di psicanalisi "Cosa freudiana", n. 16-17, Giugno, p. 129-131.
- Derrida, Jacques. 2002. *La scrittura e la differenza*. Traduzione in italiano di Gianni Pozzi. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 1978. *Figuri*. Traduzione in romeno di Angela Ion e Irina Mavrodin. București: Editura Univers.
- Iser, Wolfgang. 2006. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traduzione in romeno di Romanița Constantinescu. Pitești: Paralela 45.
- Le Breton, David. 2001. *Despre tăcere*. Traduzione in romeno di Constantin Zaharia. București: ALL Educational.
- Pasi, Carlo. 2002. *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Starnone, Domenico. 2020. *Via Gemit*. Torino: Einaudi.

Afrodită Carmen CIONCHN | **Autobiografia al femminile.**
(Universitatea de Vest Timișoara) **Il caso di Maria Grazia Calandrone**

Abstract: (Female autobiography. Maria Grazia Calandrone's case) As part of a broader research project on female autobiography in contemporary Italian literature, the paper examines Maria Grazia Calandrone's case, one of the leading female poets of our time, with her first narrative work, *Splendi come vita* (Ponte alle Grazie, 2021), entered into the dozen of the Strega Prize 2021, followed by *Dove non mi hai portata* (Einaudi, 2023), finalist at the Strega 2023. The common thread that links the two books could be called "mothers and daughter", to summarize the life path of the author who dedicates the first novel to the difficult relationship with her adoptive mother, Consolazione, and the second to her biological mother, Lucia, and her tragic fate. It is a story that the media of the 1960s had talked about: Maria Grazia, at just eight months old, had been abandoned on a lawn in Villa Borghese, in Rome, by her mother, Lucia, a young Sicilian girl who had given birth to her as a result of a clandestine relationship with a man older than her. The various themes present in the two works are analyzed (the search for one's identity and origins, motherhood, adoption, women's condition in Italian society at the time, violence against women) and the narrative style that contains autobiography, testimony, history and fiction, in a prose that could be defined as lyrical.

Keywords: *female autobiography, motherhood, adoption, identity search, testimony.*

Riassunto: Nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca sull'autobiografia al femminile nella letteratura italiana contemporanea, la relazione esamina il caso di Maria Grazia Calandrone, una delle principali poetesse dei nostri giorni, con la sua prima opera narrativa, *Splendi come vita* (Ponte alle Grazie, 2021), entrata nella dozzina del Premio Strega 2021, seguita da *Dove non mi hai portata* (Einaudi, 2023), finalista allo Strega 2023. Il *fil rouge* che lega i due libri si potrebbe chiamare "madri e figlia", per sintetizzare il percorso di vita dell'autrice che dedica il primo romanzo al difficile rapporto con la madre adottiva, Consolazione, e il secondo alla madre biologica, Lucia, e al suo tragico destino. È una storia di cui avevano parlato le cronache degli anni sessanta: Maria Grazia, a soli otto mesi, era stata abbandonata su un prato di Villa Borghese, a Roma, dalla madre, Lucia, una giovane ragazza siciliana da cui era nata all'interno di una relazione clandestina con un uomo più grande di lei. Vengono analizzati i vari temi presenti nelle due opere (la ricerca della propria identità e delle proprie origini, la maternità, l'adozione, la condizione della donna nella società italiana dell'epoca, la violenza contro le donne) e lo stile narrativo che racchiude in sé autobiografia, testimonianza, storia e fiction, in una prosa che si potrebbe definire lirica.

Parole-chiave: *autobiografia femminile, maternità, adozione, ricerca identitaria, testimonianza.*

Introduzione

Nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca sulla letteratura al femminile in Italia, la trattazione propone uno sguardo sul "raccontarsi" delle donne attraverso

l'autobiografia, come forma di autocoscienza, di scoperta di sé e del proprio genere. *L'autobiografia al femminile si è radicata durante il Novecento, travalicando il semplice genere letterario e affermandosi anche come motore di denuncia e di rivendicazione dei diritti civili e sociali, sulla scia di Sibilla Aleramo con il suo romanzo autobiografico Una donna (1906) in cui, per la prima volta, uno stupro è riportato in prima persona da chi scrive, in un'opera letteraria considerata una pietra miliare del femminismo italiano.*

L'autobiografia al femminile ha rappresentato, quindi, una forma di scrittura che ha sfidato i canoni tradizionali dell'autobiografia maschile e ha permesso alle donne di narrare la propria vita in modo autonomo, liberandosi dalle limitazioni imposte dalla società patriarcale.

In ciò che segue esamineremo il caso di Maria Grazia Calandrone, una delle principali poetesse dei nostri giorni, con la sua prima opera narrativa, *Splendi come vita* (Ponte alle Grazie, 2021), entrata nella dozzina del Premio Strega 2021, seguita da *Dove non mi hai portata* (Einaudi, 2023), finalista allo Strega 2023. Il *fil rouge* che lega i due libri si potrebbe chiamare "madri e figlia", per sintetizzare il percorso di vita dell'autrice che dedica il primo romanzo al difficile rapporto con la madre adottiva, Consolazione, e il secondo alla madre biologica, Lucia, e al suo tragico destino.

"Sono figlia di Lucia, bruna Mamma biologica, suicida nelle acque del Tevere quando io avevo otto mesi e lei appariva da ventinove anni nel teatro umano.

Sono figlia di Consolazione, bionda Madre elettiva, da me fragorosamente delusa." (Calandrone 2021, 11).

È una storia di cui avevano parlato le cronache degli anni '60: Maria Grazia, a soli otto mesi, era stata abbandonata su un prato di Villa Borghese, a Roma, dalla madre, Lucia Galante, una giovane ragazza siciliana da cui era nata all'interno di una relazione clandestina con un uomo più grande di lei, Giuseppe Di Pietro. All'epoca non esisteva il divorzio e quel gesto di abbandono era stato un gesto d'estremo amore: madre e padre si erano suicidati subito dopo, buttandosi nel Tevere, nella speranza che altri avrebbero cresciuto quella bambina. Maria Grazia venne adottata da Giacomo Calandrone, noto dirigente comunista, e da sua moglie, Consolazione Nicastro, detta Ione, insegnante di scuola, di origini siciliane come la madre naturale. Giacomo e Ione erano già cinquantenni e Giacomo sarebbe morto quando Maria Grazia aveva solo undici anni.

Splendi come vita, una lettera d'amore alla madre adottiva

Analizzeremo qui i vari temi presenti nel libro e lo stile narrativo della scrittrice. Il primo tema da considerare è quello del rapporto tra madre e figlia, una delle relazioni più profonde che vengono sperimentate nel corso della vita di una donna. Essenziale

per la crescita emotiva e psicologica, non è sempre facile da gestire, soprattutto nel caso di una persona adottata.

Il libro si presenta sotto forma di lettera aperta e autobiografica alla madre adottiva, chiamata semplicemente “Madre”, con “leggera ieraticità”, come sottolinea il critico Roberto Milana, “Mamma” oppure con appellativi alquanto originali: “Madremammabionda” e “Madremammavéra”.

Il loro amore reciproco è totale nei primi anni, fino a quando Ione non rivela alla figlia la verità, dandole una “Notizia gigantesca” (Calandrone 2021, 20). Maria Grazia ha solo quattro anni e non è in grado di elaborare una verità così struggente, ma quella di Ione era stata “una decisione anticipatoria, d’amore ansioso; uno scrupolo decisamente precoce, ma ho sempre compreso con sincera adesione – confessa la scrittrice – il conflitto che la indusse in errore” (Calandrone 2021, 19-20).

Entra qui in gioco, in modo travolgente, il tema dell’adozione. È questo il momento in cui l’amore totale si trasforma nel suo contrario, “Disamore”, che *descrive quel senso di abbandono e mancato affetto vissuto da Maria Grazia durante gran parte del rapporto con la madre adottiva*: “Sono caduta nel Disamore a quattro anni quando Madre rivelò Io non sono la tua Madre Vera” (Calandrone 2021, 19). Da quell’istante tutto cambia: Ione non riesce più a fidarsi dell’amore di Maria Grazia nei suoi confronti, mentre Maria Grazia, per non sentirsi ripudiata, non riesce più a darle altro da quello che immaginava “Madre volesse sentirsi dire” (Calandrone 2021, 21), per farla felice:

“Col tempo, la notizia scavò un solco oceanico, nel mistero affettivo di Madre, tra lei e l’amore che portavo. Che non ha visto mai più. Ma io ero fatta tutta di quell’amore, non avevo altro.

Fu così che smise di vedermi.

Fu così che iniziò a perseguitarmi.

Fu così che, infine, divenne cieca.” (Calandrone 2021, 28).

Il “Disamore” di Ione è il frutto di un forte disagio interiore, quello di non essere la Madre, di non averla partorita, di non averle donato la vita e proprio di questo si sente in colpa, come si evince dalla forte testimonianza della scrittrice:

“Sono dunque certa che la Notizia dell’adozione si sia depositata e sciolta in me come neve. Un’astrazione, che non interferiva con la realtà, meno che mai con la realtà perturbante e scintillante del mio amore, infantile e di poi.

Madre uscì invece malamente ferita dalla sua stessa rivelazione.

Madre aveva confessato, per amore, alla figlia, di non avere figli.

Agli occhi orgogliosissimi di Madre, fu come confessare una mancanza.

E che espressione autolesiva si era rivolta contro. Lei, che aveva sempre le parole per tutto, lei che voleva scrivere un romanzo, lei che incantava gli studenti con la sua parlantina brillante, aveva rivolto contro la sua persona un’espressione trita e convenzionale. Un effetto del panico. Mamma Vera era l’altra. Attribuire a se stessa il ruolo di un falso!... Mamma Finta. Povera, povera Madre!” (Calandrone 2021, 25).

L'autrice sottolinea che per lei la madre è e rimane Ione che, seppur abbia scelto di tagliare quel cordone ombelicale immaginario in modo forzato, le ha insegnato a vivere e di questo le sarà sempre grata. Alla confessione di Madremammabionda, Maria Grazia risponde così:

“Nella leggenda familiare, tramandata dalla memoria stessa di Madre, sembra che io abbia reagito alla Notizia gigantesca con maturità esemplare, abbracciando lei viva e presente (lei che sola, in effetti, constatavo, con salutare senso pratico) e rispondendo che Non ha importanza, Mamma sei tu.

Un'investitura talmente corretta da suonare inverosimile.” (Calandrone 2021, 20).

Ma le parole di Maria Grazia cadono nel vuoto perché Consolazione non le ascolta. Per lei, il rapporto con la figlia è compromesso per sempre:

“Nella memoria di Madre, si installò un Prima, nel quale ero affettuosa e obbediente. La bambina «mansueta» che con ogni evidenza, a conoscermi ancora oggi, non sono mai stata, né potuta essere. Quella bambina angelicata venne istituita a posteriori dalla paura di Madre. E divenne il segnacolo della sua Grande Delusione. Perché, ormai, qui vigeva il Presente, il dolore della separazione. Una Verità, rivelata da Madre, aveva avuto l'effetto paradossale di rendere lei Finta, sebbene ai propri soli occhi.” (Calandrone 2021, 26).

Si impone qui il quesito fondamentale che il libro solleva, legato al tema della maternità: cos'è che rende una donna madre? In altre parole, madre è chi mette al mondo un figlio o chi lo cresce? Come spiega Maria Grazia Calandrone, Madre è chi ama, incondizionatamente. Si può essere madri in molti modi, così come si può anche non esserlo pur avendo donato la vita a un essere umano.

Ione però non fa altro che allontanarsi e allontana pure la figlia, mandandola in un collegio di suore. Solo più tardi, nell'ultima parte del racconto, si viene a scoprire che questo allontanamento lento di Ione era il segno di una malattia mentale vestita da disamore e si capisce ancora meglio come Maria Grazia sia dovuta crescere cercando sempre di stare in equilibrio sul disequilibrio della madre:

“C'è la diagnosi di uno psichiatra dell'Ospedale che attribuisce finalmente un nome allo sperpero grande di Madre, allo spostamento di placche geologiche di dolore che, nei momenti critici, da venticinque anni la scuote, per proteggerla dagli insulti della realtà. Ci sono io che devo appoggiarmi al muro per molti minuti, nei sotterranei del San Giovanni, perché allora non era colpa mia. Offendermi ti salva dal dolore. Allora c'ero riuscita, Mamma. Sono il tuo scudo.” (Calandrone 2021, 208).

In un'intervista dedicata a questo libro, Maria Grazia Calandrone parla di quell'“equivoco tremendo” in cui cadono molti genitori adottivi, pensando che i figli

possano provare per loro un amore non altrettanto grande e assoluto di quello che avrebbero provato per i genitori naturali. A questo proposito cita un verso di *Posto di vacanza* di Vittorio Sereni che dice: “[...] su un fiume di impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe”, aggiungendo:

“Ho pensato molto a questo verso, al «nonnulla» che per me è stato la rivelazione della maternità elettiva. [...] Se il processo di cui parlavamo si fosse fermato in tempo, mia madre avrebbe avuto una vita più felice e si sarebbe resa conto di quello che aveva. Lavorando su Anne Sexton, una poetessa che toglie di mezzo qualunque equivoco romantico sulla follia, ho compreso che la follia è paura, incapacità di vedere la realtà, sofferenza inutile, ed è un grande spreco.” (Calandrone 2021 online).

Si può intravedere in questa storia anche uno scambio di ruoli, con la figlia che diventa in qualche modo madre di Ione e di se stessa:

“Sono la guardia del corpo di Mamma.

Costruisco armi con listelli di legno e mollette, che sparano elastici a distanza apprezzabile. Alleni la mira. Mamma, non essere triste. Ci sono io.” (Calandrone 2021, 112).

Tutto questo groviglio interiore è reso, sul piano stilistico, da un modo di narrare sincopato e scandito da brevissimi capitoli che si potrebbero considerare dei poemi in prosa oppure frammenti di uno *journal intime*. Spesso la frase scorre senza virgole, poi la scrittrice va a capo, spezza le righe e, come le sue poesie, il più delle volte l’idea termina sul più bello, a metà. Si tratta di ciò che lei stessa definisce, in un’intervista, “la terza lingua *ibrida*”, tra prosa e poesia (Calandrone 2021 online).

Il fatto stesso che la protagonista non venga chiamata con il nome proprio denota una presa di distanza puramente formale, senza la quale il trauma interiore non potrebbe essere raccontato.

“Madre adesso sapeva che sapevo che il suo sangue non era il mio sangue.

Madre credeva che l’amore non potesse diventare sangue.

Sbagliava, per insicurezza ed eccesso di logica.

Ma è andata così.” (Calandrone 2021, 27).

L’espressione “*Sei un fiume senza argini*” (Calandrone 2021, 92), rivolta da Ione a Maria Grazia, nasconde tutta l’incomprensione della donna nei confronti della figlia adottata, che ama di un amore oscurato dai propri fantasmi interiori che le impediscono non solo di relazionarsi a lei in modo sereno ma, soprattutto, di rendersi conto del dolore che le sta infliggendo facendola cadere nel Disamore:

“I non amati sono i mestri sovrani del proprio destino, nel museo vivente della terra.

Tanto più verosimile se Disamore emana da un corpo flagrante, radioattivo e radioso di Madre.

Tanto più verosimile se Madre è adottiva, Madre d'elezione." (Calandrone 2021, 133).

I movimenti interiori di Maria Grazia sono scanditi dalle Parole che sa far emergere dall'intimo di una vita che chiede solo amore, non un secondo abbandono: "Mamma che ogni sera mi fa tenere il diario della giornata e io che invento il mondo per farla felice" (Calandrone 2021, 74).

Maria Grazia inizia anche a scrivere poesie e si rende conto che i versi che compone hanno il potere di lenire le ferite e di donarle conforto:

"Studio, sola, davanti ai finestrini. Talvolta me ne vado con la testa, vedo l'ombra dell'ombra del mondo e vedo che la luce, nel cortile, è larga come quella del mare dell'infanzia e la luce del mare dell'infanzia pulsa come un cuore, nel cuore abbandonato delle cose. Allora, scrivo poesie. Parole come leve, martelli, frecce puntate a qualcosa che vibra e non ha nome o parola. Musica originaria che, a tratti, mi pare di sentire. Questa grande armonia significativa mi orienta. Fabbrico e forgio al fuoco dell'Inferno senza dolore, forgio col fuoco stesso dell'Inferno. Ho trovato la pietra filosofale, l'officina alchemica dove ogni dolore viene ridato al mondo come bellezza. Bussole e armi dei disarmati sono, le parole." (Calandrone 2021, 159-160).

La stessa dedica del libro alla madre adottiva recita "Ti accompagno a parole, perché a parole sono nata da te" (Calandrone 2021, 7). In un altro passo si legge che "Madre conserva le mie prime poesie. Madre se le fa leggere, ogni tanto. [...], Madre critica duramente. Certe volte, sorride. Continuo a scrivere per quel sorriso" (Calandrone 2021, 202).

Per Maria Grazia Calandrone, la scrittura ha quindi un ruolo catartico ed è strettamente legata alla questione dell'identità e a "le devoir de mémoire" (Ledoux 2016), soprattutto dopo la morte della madre adottiva con la quale si chiude il libro, rimandando alle parole di Roland Barthes del *Journal de deuil*: "Écrire pour se souvenir? Non pour me souvenir mais pour combattre le déchirement de l'oubli (...). Nécessité du «Monument»" (Barthes 2009, 125).

Con Splendi come vita, Maria Grazia Calandrone, diventata pure lei madre nel frattempo, riesce finalmente a trovare se stessa e a fare pace con il passato, dopo che anche la madre adottiva è morta. L'aspetto più importante, e forse il senso dell'intero libro, è che in questo processo di rielaborazione il dolore possa tramutarsi in qualcos'altro, come segno di riconciliazione della scrittrice con le sue due madri, riconoscendo a ciascuna l'amore che ciascuna ha saputo darle a suo modo. Sono molto suggestive, in questo senso, le ultime parole del libro, in forma poetica, rivolte semplicemente alla "mamma", Lei che sembra sognata: "Abbiamo solo il tempo della vita, mamma./ Nient'altro./.../ Vita/ abbandonata./ Vita/ di tutti./ Vita che torna,/ a tutti" (Calandrone 2021, 216 e 219).

In questa storia al femminile compare anche la figura della nonna, la madre della madre, “Archetipo tutelare” (Calandrone 2021, 23), come la definisce la scrittrice, che le starà sempre vicino:

“Insomma, nonostante sia da tempo inoltrata nella vita e avrebbe pieno diritto al Grande Egoismo Finale del morire, Nonna si risolve a incarnare l’Archetipo dell’amore privo di condizioni, la purissima scienza dell’Attenzione, sopra la quale i bambini nati con la camicia fondano l’esistenza intera.” (Calandrone 2021, 181).

L’unica figura maschile è quella del padre adottivo, Giacomo Calandrone, politico, giornalista e sindacalista: “Non ho mai saputo, né indagato, chi fosse Papà – sostiene l’autrice – poi che ho eletto Giacomo come solo Padre” (Calandrone 2021, 35).

Nei capitoli dedicati al padre, la Calandrone racconta la sua infinita dolcezza, i pomeriggi al cinema, i regalini che le portava da ogni viaggio di lavoro, le massime di vita sparse qua e là durante, le loro conversazioni e gli abbracci fragorosi, il loro forte legame:

“Padre viaggia il Mondo. Quando è fuori, ogni sera prima di cena arriva una telefonata. La linea è spesso disturbata, come piena di vento. Ogni mattina Angelo, lo zuffolante portalettere di quartiere, recapita una cartolina, da terre remote come astri: India, Brasile, Africa. Padre è il mondo. Collezione i paesaggi che i suoi occhi vedono. Papà, li metto in ordine. Il tuo mondo è la mia Collezione Privata.” (Calandrone 2021, 39).

Straziante il racconto della sua morte e di come cambia la vita dopo di lui, con Maria Grazia che, in segno di protesta, si raso i capelli a zero, mentre Ione, divorziata dal dolore, si chiude in se stessa, e di come madre e figlia cercano di ritrovare un equilibrio che in realtà resterà sempre in bilico.

La scomparsa prematura del padre adottivo fa sì che la sua immagine venga mitizzata e confinata all’infanzia e alla preadolescenza dell’autrice, mentre quella della madre adottiva, al contrario, è un’immagine smitizzata, di amore tormentato e sofferto fino alla fine. Perciò il libro, a detta dell’autrice:

“è una lettera d’amore alla madre adottiva. È il racconto di una incolpevole caduta nel Disamore, dunque di una cacciata, di un paradiso perduto. Non è la storia di un disamore, ma la storia di una perdita. [...] Chi scrive rivede oggi la madre con gli occhi di una donna adulta, non più solo come la propria madre, ma come una donna a sua volta adulta, con la sua storia e i suoi propri dolori e gioie. Quando si smette di vedere la propria madre esclusivamente come la propria madre, la si può finalmente ‘vedere’ come essere separato, autonomo e, per ciò, tanto più amabile”¹.

¹ La citazione è riscontrabile sul sito dell’editore, Ponte alle Grazie, al seguente link: <https://www.ponteallegrazie.it/libro/splendi-come-vita-maria-grazia-calandrone-9788833315973.html>.

Dove non mi hai portata, un viaggio di ritorno alle origini

Il secondo romanzo, *Dove non mi hai portata. Mia madre, un caso di cronaca*, è incentrato sulla figura di Lucia Galante e il rapporto madre-figlia ha qui una doppia valenza. Da una parte, quello tra Maria Grazia Calandrone e la madre biologica, un rapporto speciale caratterizzato dal recupero e l'elaborazione della sua memoria, come si evince già dalla dedica: "Ogni cosa che ho visto di te,/ te la restituisco amata" (Calandrone 2023, 239). In questo modo la scrittrice riesce a costruire e rafforzare il legame affettivo con la madre:

"Il 22 gennaio 2022, arrivata a scrivere la centoventitreesima pagina di questo libro cominciato il primo gennaio, mi sveglio da un grande sogno, che dispone financo di un titolo: *Domenica di pioggia a Crescenzo*. [...]"

Sono venuta a prenderti, Lucia. Qui dovevo arrivare. Anzi tornare. A pagina 123 del mio dattiloscritto posso finalmente accarezzare il volto di mia madre, e il suo corpo di luce e di niente." (Calandrone 2023, 239).

Dall'altra parte c'è il rapporto di Maria Grazia Calandrone con sua figlia, che la accompagna in questo viaggio di ritorno alle origini:

"Oggi sono alla guida della mia Panda. Accanto a me, mia figlia Anna, di tredici anni. Anna ha deciso di starmi vicina e accompagna il nostro viaggio all'origine con una colonna sonora scelta da lei, dolce e allegra. Le sono grata per questo. Ogni tanto, cantiamo. Sono disponibile ad assorbire il paesaggio che hanno visto gli occhi di mia madre." (Calandrone 2023, 12).

In questo libro la scrittrice indaga quindi sulle sue origini semiconosciute, alla ricerca dell'identità, vera e immaginata, della propria madre biologica:

"Scrivo questo libro perché mia madre diventi reale.

Scrivo questo libro per strappare alla terra l'odore di mia madre. Esploro un metodo per chi ha perduto la sua origine, un sistema matematico di sentimento e pensiero, così intero da rianimare un corpo, caldo come la terra d'estate, e altrettanto coerente." (Calandrone 2023, 5).

Anche in questo caso, il lettore si trova di fronte a una narrazione drammatica e travolgente che, in una prosa sempre poetica, evocativa e intima, riesce a commuoverlo e a renderlo emotivamente partecipe alla ricostruzione delle vicende raccontate.

Il tema centrale del romanzo è proprio *la ricostruzione biografica*. Abbiamo *a che fare con* "una vera e propria investigazione su Lucia e tutto ciò che la riguarda" (Calandrone 2023, 12), un'indagine minuziosa, capillare, condotta attraverso il reperimento e l'analisi di fotografie, documenti d'archivio come gli articoli di cronaca dell'epoca, lettere pubbliche e private, pagelle scolastiche, carte d'identità, cartelle cliniche, l'ascolto di parenti e testimoni. La scrittrice ricorre anche ai dati satellitari per

mappare gli spostamenti fisici della madre, osservarne gli itinerari, misurare le distanze percorse a piedi, mentre si affida all'immaginazione per tracciare i meandri psicologici che attraversano paesaggi – umani e geografici – descritti con nitidezza fotografica e sguardo socio-antropologico. Alle lacune s'intrecciano ipotesi ispirate e rafforzate dal suo essere donna, dalla complicità femminile.

Questa biografia, ricostruita attraverso lo studio e la ricerca di documenti e testimonianze, ripercorre le tappe principali della vita di Lucia Galante, una contadina nata il 16 febbraio 1936, la quarta femmina, “indesiderata”, di cinque figli. Pelle chiara, riccioli neri e un'espressione sveglia. È nata e cresciuta a Palata, un paesino in provincia di Campobasso che, negli anni '30, era ancora inclusa nella regione Abruzzi e Molise. I suoi genitori possiedono un'azienda agricola nella quale lei si occupa delle mansioni domestiche, del bestiame e dell'orto.

Costretta a rinunciare agli studi, ai sogni e ai primi amori adolescenziali per assecondare le velleità di ricchezza del padre, Lucia viene in seguito promessa sposa a Luigi Greco, detto Gino Centolire, lo *sciaccò*, il buffone del paese, proprietario di un pezzo di terra confinante con quello dei Galante, un “bietolone umorale e inetto” (*Calandrone* 2023, 41), violento e insensibile, ubriacone e indolente per natura, che Lucia non ha scelto e non ama. Non resta incinta perché non ha rapporti con Luigi, ma viene comunque accusata di sterilità: “Quattro anni di matrimonio senza figli, la colpa deve per forza essere della donna. Una donna che non è buona a fare figli non vale niente, è materia morta” (*Calandrone* 2023, 65).

La vita di Lucia, in balia della volontà altrui, si trasforma in un inferno di tormento, relegata a una convivenza coniugale infelice e segnata dalle minacce e i maltrattamenti, fisici e psicologici, da parte del marito e anche dei suoceri. Emergono così altri due temi ampiamente trattati nel libro, la condizione femminile nella società italiana degli anni '50 e '60 e la violenza contro le donne:

“La sposa ha il labbro spaccato.

La sposa continua a non volere. È costretta a ceffoni, ma la sua volontà non è piegata. Contro la sua determinazione, il contratto è comunque siglato: utilizzo della considerevole forza lavoro e riproduttiva di una giovane femmina, in cambio dell'aumento delle proprietà. Oltre al terreno confinante, i Greco hanno parecchie terre, anche qualche casetta in campagna. Corpo di vergine insorta in cambio di terreni. Si profilano nubi. Ma ovunque usa così.” (*Calandrone* 2023, 43).

In questo contesto, soltanto l'incontro con Giuseppe Di Pietro, un “simpatico forestiero”, reduce delle guerre d'Africa, che fa il muratore e ha quasi trent'anni più di lei, le regala un'inaspettata occasione di felicità che decide di assecondare, mostrando così una volontà di autodeterminazione audace per l'epoca. La si potrebbe perciò definire una femminista inconsapevole.

“Spinta oltre se stessa dalla necessità, Lucia combatte la sua guerra inconscia e solitaria contro la dittatura della normalità, contro il comune bisogno di espellere il

perturbante, il disordine, tutto ciò che si scosta dal sordo imperio della maggioranza. L'imprevedibile, cioè, il vivo, l'ingovernabile che è la vita dei vivi." (*Calandrone* 2023, 92).

Lucia rimane incinta e "compie un gesto impensabile per il tempo e il luogo: raccoglie al volo le sue poche cose e si trasferisce a casa di Giuseppe. Alla luce del sole. Una donna sposata, incinta di tre mesi" (*Calandrone* 2023, 94).

Ha tutti contro, anche la legge, non è permesso tradire, né separarsi. Il suo dramma si trasforma però in tragedia quando viene denunciata dal marito per adulterio ed è costretta a scappare, trasferendosi con Giuseppe in un modesto appartamento nelle periferie di Milano, "la terra promessa, la metropoli della ricostruzione" (*Calandrone* 2023, 98).

Vittima di pregiudizi, maldicenze, violenza familiare e sociale, Lucia diventa così anche rea dell'abbandono del tetto coniugale, per lo Stato che ne fa facile bersaglio di leggi moraliste che all'epoca prevedevano una vistosa disparità di trattamento tra mogli e mariti. Nel 1964, quando aspettano una bambina, Lucia e Giuseppe sono ricercati, "la pena è due anni di galera" (*Calandrone* 2023, 92). Sono ripudiati da tutti e senza un soldo, costretti a vivere come immigrati ed emarginati nella capitale del boom economico, dominata dal ferro, da moderne linee ferroviarie, da nuove nevrosi e da uno spietato individualismo, in cui "tutto è enorme, tutto è un'altra lingua" (*Calandrone* 2023, 105).

Appena nata, Maria Grazia viene considerata dalle norme vigenti illegittima e per questo in un primo tempo è affidata al "Nuovo Brefotrofio" di Milano, l'I.P.A.I. (Istituto provinciale protezione e assistenza dell'infanzia) di viale Piceno 60:

"La cartella clinica testimonia che non soffro di alcuna patologia ma, in quanto figlia riconosciuta dalla sola madre, per le leggi dell'epoca sono figlia illegittima. Dunque, in attesa di accertamenti, vengo sottratta pure alla madre e «lavorata» dai servizi sociali." (*Calandrone* 2023, 121).

Quando Lucia può riprendere con sé la figlia cominciano i disagi economici della coppia costretta a lavori precari in nero a causa delle denunce di adulterio che incombono su di loro. È così che, in pochi mesi, entrambi si rendono conto che la loro situazione è disperata, non potendo assicurare un futuro dignitoso alla loro bambina.

Alla luce di questa profonda disperazione, preso atto che nessuno dei familiari di Lucia vuole accogliere "la figlia della colpa", i due arrivano a una decisione estrema, quella di recarsi a Roma e di abbandonare la piccola in un parco pubblico. Lucia scriverà una lettera all'"Unità" spiegando i motivi del loro gesto e poi si toglieranno la vita.

"La bambina trovata a Villa Borghese si chiama Greco Maria Grazia. Nata a Milano il giorno 15 ottobre 1965 [sic]. L'ho abbandonata in Roma. Perché il mio amico non aveva possibilità finanziarie da sostenerla e mio marito cioè suo padre diceva che non era sua. Trovandomi in condizioni disperate, Non ho scelto altro che

la strada di lasciare mia figlia alla compassione di tutti, ed io con il mio amico pagheremo con la vita ciò che abbiamo fatto, o, indovinato o, sbagliato Galante Lucia in Greco.” (*Calandrone* 2023, 156).

Si può notare che Giuseppe è obbligato a disconoscere la figlia nella lettera proprio perché, come sottolinea la scrittrice, “loro vogliono regolarizzare la mia esistenza in vita” (*Calandrone* 2023, 217).

Le parole di Lucia sono molto toccanti e la sua lettera si presta a diverse letture. La prima, attraverso il tema della maternità, rivela il senso di inadeguatezza e di fallimento di Lucia perché non può assicurare a sua figlia ciò che le serve per sopravvivere. Con il suo sacrificio, confessa la scrittrice, “prima di andarsene, Lucia mi ha insegnato la parola mamma” (*Calandrone* 2023, 240).

C’è poi l’idea della propria condanna per l’abbandono e, in questa chiave, la lettera potrebbe rimandare alle origini contadine di Lucia, alla compostezza e alla dignità con cui, in poche parole, lucide e pesate, si autodenuncia, per poi compiere il gesto estremo:

“Lucia s’è fatta il segno della croce, prima di immergersi. [...] Poi, s’è affidata all’acqua, senza violenza. Sono certa – per quanto possibile – che sia andata così: un suicidio come questo non è un tuffo dal ponte, d’impulso, è un lasciarsi andare all’acqua, a un elemento simile alla vita prima della vita, simile al destino.” (*Calandrone* 2023, 230).

In un’intervista pubblicata sulla rivista “Orizzonti culturali italo-romeni”, la scrittrice ci ha confessato: “Ci sono voluti molti anni per comprendere a fondo quanto dolore sia necessario per portare al suicidio la madre di una neonata” (*Calandrone* 2022).

Da un’altra prospettiva, il fatto che la lettera venga inviata all’“Unità” si può leggere come un atto politico. Lucia, insieme a Giuseppe, ha scelto “con criterio” un giornale comunista, sensibile alle problematiche sociali, il che potrebbe far pensare che volesse anche denunciare le difficili condizioni di vita degli operai nelle grandi città industrializzate. L’“Unità”, infatti, “ha dato voce politica alla loro motivazione umana” (*Calandrone* 2023, 224).

L’aspetto più toccante di questa lettera riguarda però la speranza, racchiusa nell’espressione “alla compassione di tutti”, derivata “forse dai messali della misericordia mariana che Lucia compitava” (*Calandrone* 2023, 232). Come se Lucia e Giuseppe, “malgrado la propria stessa esperienza”, in fondo mantenessero ancora fiducia nella “solidarietà umana”, nell’accoglienza di una “comunità benigna” capace di prendersi cura, crescere e amare una bambina sfortunata:

“Indosso quella formula come un diadema. Di più: come un amuleto.

Quella frase reagente, che mescola una figlia al dominio del caso e alla fluida vita, di tutti, indica una strada che può diventare destino: affidarmi sorridendo in mani umane, alle mani di tutti, con la stessa fiducia che può avere un campo di

malerba di venire lasciato a vegetare lì, nella svolta del paesaggio dove a filacce sfilano le nuvole sopra i rami del noce.

Questa mia vita, con il gratuito e a volte immeritato bene che incontra, aderisce ogni giorno alla disperata speranza di Lucia e Giuseppe. Ci vuole un gran coraggio, per sperare. La storia dice che Lucia e Giuseppe sono morti sperando. Il mio bene, almeno, se non più il proprio.” (*Calandrone 2023*, 232).

La neonata, una volta trovata, viene sottoposta a visite mediche. Emerge chiaramente che è una bimba socievole e allegra, che è vissuta “in un ambiente familiare sereno, che la madre ha fatto l’impossibile perché la bambina non fosse toccata dal dramma che stava sconvolgendo la sua vita” (*Calandrone 2023*, 227).

È evidente che Maria Grazia è stata amata dai suoi genitori e, sotto questa luce, la scrittrice svela al lettore il senso più profondo del titolo del libro:

“L’amore di Lucia *per me*, a me in persona sicuramente e semplicemente destinato, sta nel non avermi portata con sé nella morte, sta nel *dove non mi ha portata* e nel suo avermi riconsegnata alla vita. Alla vita di tutti. Facendo, della mia vita, fin dalle sue origini, vita che torna a tutti.

Infine, nell’aver sopportato, per quel suo pur brevissimo tratto di sopravvivenza, lo strazio di andarsene lasciandomi nel rischio al quale mi esponeva, abbandonandomi.” (*Calandrone 2023*, 229).

Nelle parole della scrittrice c’è quindi uno sguardo di comprensione nei confronti dei genitori che l’hanno abbandonata. Lei si identifica totalmente con i protagonisti della sua storia, abbracciando fino in fondo i loro pensieri e i loro stati d’animo con la tenerezza di una figlia che è diventata anche lei madre.

“Ma, sopra tutte, splende e riluce un faro: la definitiva formula alchemica dantesca «intelletto d’amore», quel sentire dell’intelligenza che permette a una contadina e un muratore di montare pezzo a pezzo un caso di cronaca, per salvare il salvabile, cioè me, vita lasciata vivere e che deve scampare allo sfacelo.

Una volta e per sempre, Dante ha trovato il nome dell’amore immortale dei mortali.” (*Calandrone 2023*, 229-230).

L’obiettivo dell’autrice non è soltanto quello di risalire alle proprie origini, ricomponendo il puzzle della propria identità familiare, ma anche di conferire alla ricostruzione del dramma personale la forza di una verità che discolpa e assolve. Maria Grazia Calandrone riesce così a dare alla propria madre naturale la comprensione e il commiato che non le furono resi in vita. È un impressionante tentativo di ricostruire una memoria e di restituire una vita, come se la figlia Maria Grazia si trasformasse in qualche modo nella madre.

I piani temporali s’intrecciano, come anche i fatti narrati, i sentimenti e le emozioni dell’autrice. Il romanzo fa inoltre scoprire al lettore un canone personale della scrittrice, in cui ci sono Marina Cvetaeva, Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni, Vitaliano

Trevisan, ai quali dedica ampie citazioni e riflessioni che scandiscono il ritmo poetico del periodare.

Questo secondo romanzo chiude simbolicamente il cerchio autobiografico della scrittrice con un doppio ringraziamento:

“Grazie, infine e per sempre, alle mie due mamme: Consolazione, che mi ha dato le parole per dire di Lucia e una casa dove scriverle; e grazie a Lucia, per avere voluto, difeso e immaginato questa mia vita.” (*Calandrone* 2023, 244).

Conclusioni

In questo dittico materno, Maria Grazia Calandrone ha attraversato, con parole intense e sentimenti vivi, due maternità molto diverse, una reale e una potenziale, da lei percepite con pari dignità. Il primo romanzo, *Splendi come vita*, si inserisce nella serie di opere in cui le scrittrici fanno i conti con la propria figura materna. Come Donatella Di Pietrantonio con il suo romanzo d’esordio, *Mia madre è un fiume* (Elliot, 2010), il racconto di un rapporto madre-figlia “andato storto da subito”, di un legame che oscilla tra amore e odio, nostalgia e rifiuto; di una figlia che ricorda di avere avuto “una madre inaccessibile, separata, non per disamore, per fretta, quest’altra forma del disamore” e che lei era costretta a inseguire “con l’andatura dimessa del cane pulcioso che esala disperazione dal muso” (Di Pietrantonio 2010, 89-90).

In questa serie si iscrive anche *Da parte di madre* (Feltrinelli, 2024) di Federica De Paolis in cui, con lo sguardo tenero e disincantato di una figlia che ripercorre la storia di un legame indissolubile, l’autrice decostruisce per ricomporre l’immagine della madre e della donna, prima modello, poi gabbia, tra lo struggente desiderio di emulazione e la ricerca della propria identità:

“Rievocare a occhi aperti: i gesti, il corpo, la biondezza, l’educazione selvaggia. Attraversare gli amori (i suoi amori sghembi: di assenza, desiderio, euforia e negazioni), riverberanti su di me. Dare alla propria madre nome e cognome. Supplire all’assenza delle mani. Annaffiare l’edera che cresce per il resto della vita.

Sei tornata, rigo dopo rigo, fino alla prima casa. Perché la mia prima casa sei tu.” (De Paolis 2024, 7).

Nel secondo romanzo, *Dove non mi hai portata*, Maria Grazia Calandrone affronta la sfida più difficile, quella di dare anima e corpo a una donna, di fatto, mai conosciuta, ricercata e ricostruita. Negli ultimi anni un’operazione simile l’ha fatta la drammaturga e scrittrice fiorentina Laura Forti nel suo secondo romanzo, *Forse mio padre* (Giuntina, 2020), che ripercorre la storia di un fantasma, di un padre mai conosciuto, immaginato, ricostruito, inventato, idealizzato, chiamato in causa, accusato e perdonato. Il libro si presenta sotto forma di una lunga lettera al padre biologico, primo amore giovanile della madre che non si è mai palesato, ma ha sempre seguito a distanza la figlia.

Concludiamo con le parole di Maria Grazie Calandrone in una nostra ampia inchiesta sulla letteratura al femminile in Italia. Alla domanda se si riesce a scorgere un *fil rouge* che annoda le plurime e molteplici anime della letteratura declinata al femminile, la scrittrice ci ha risposto: la libertà, precisando: “La libertà che è il lusso degli emarginati. Libertà di stile, di rovesciare il canone e introdurre nelle letterature contenuti fino a quel momento inediti” (Calandrone 2022). Come ha fatto anche lei.

Bibliografia e sitografia

- Aleramo, Sibilla. 1921. *Una donna*. Firenze: Bemporad & F.
- Barthes, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Paris: Éd. du Seuil/Imec.
- Brogi, Daniela. 2022. *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi.
- Calandrone, Maria Grazia. 2021. *Intervista* a cura di Mariangela Compasso, Eleonora Rizzello, Federica Santilli, Giulia Agresti, Martina Pazzogna e Micol Tangerini, in “*Scuola del libro*”, 16 settembre 2021: <https://www.scuoladellibro.it/effetto-strega-intervista-a-maria-grazia-calandrone/>, ultimo accesso il 20 ottobre 2024.
- Calandrone, Maria Grazia. 2021. *Splendi come vita*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Calandrone, Maria Grazia. 2022. *Intervista* a cura di Afrodita Carmen Cionchin e Giusy Capone, in “*Orizzonti culturali italo-romeni*”, n. 11, novembre: http://www.orizzonticulturali.it/it_incontri_Maria-Grazia-Calandrone-intervista.html, ultimo accesso il 20 ottobre 2024.
- Calandrone, Maria Grazia. 2023. *Dove non mi hai portata. Mia madre, un caso di cronaca*. Torino: Einaudi.
- De Paolis, Federica. 2024. *Da parte di madre*. Milano: Feltrinelli.
- Di Pietrantonio, Donatella. 2010. *Mia madre è un fiume*. Roma: Elliot.
- Forti, Laura. 2020. *Forse mio padre*. Firenze: Giuntina.
- Ledoux, Sébastien. 2016. *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*. Paris: CNRS Éditions.
- Milana, Roberto. 2021. Splendi come vita di Maria Grazia Calandrone, in “*Rossocorpolingua*”, Anno IV, Numero 4 – Dicembre 2021, p. 66-67.

Otilia-Ștefania DAMIAN
(Univesită “Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Biografie e autobiografie italiane tradotte in romeno

Abstract: (Italian Biographies and Autobiographies Translated into Romanian) Our paper aims at discussing the Romanian translations of some of the most interesting Italian biographies (and autobiographies). The topic was previously addressed in *O istorie a traducerilor în limba română din secolul al XX-lea / A history of Romanian translations in the 20th century* (Ed. Academiei Române, Bucharest, 2022, pp. 539-546 and 534-539), a research that allowed us to delve into the issue of the biographical (and autobiographical) genre, an extremely unstable genre. We will see that among the translators of this genre there are important 20th-century intellectuals such as George Călinescu (1899–1965) or Alexandru Marcu (1894–1955) for the inter-war period, Ștefan Crudu (1914–1984), Oana Busuioceanu (1933–2007), George Lăzărescu (1922–2006), Ștefan Augustin Doinaș (1922–2002) or Nina Façon (1909–1974) after the second World War. Among the publishers that publish works belonging to this genre we mention Editura pentru Literatură Universală, Editura Univers or Meridiane in the post-war years, or Humanitas, Polirom, Litera among contemporary publishers. In conclusion, we will reflect on the intellectual profile of these works and the relevance of these translations in the Romanian context.

Keywords: *Biography, autobiography, translation, italian literature, history of translation.*

Riassunto: Il nostro intervento si propone di prendere in discussione le traduzioni romene di alcune delle più interessanti biografie (e autobiografie) italiane. L'argomento è stato precedentemente affrontato nell'opera *O istorie a traducerilor în limba română din secolul al XX-lea / Una storia delle traduzioni in romeno del Novecento* (Ed. Academiei Române, Bucarest, 2022, pp. 539-546 e 534-539), una ricerca che ci ha permesso di approfondire la questione del genere biografico (e autobiografico), un genere estremamente instabile. Vedremo che tra i traduttori di questo genere ci sono importanti intellettuali del Novecento come George Călinescu (1899–1965) o Alexandru Marcu (1894–1955) per il periodo interbellico, di Ștefan Crudu (1914-1984), Oana Busuioceanu (1933-2007), George Lăzărescu (1922–2006), Ștefan Augustin Doinaș (1922–2002) o Nina Façon (1909–1974) per il secondo dopoguerra. Tra le editrici che pubblicano opere appartenenti al genere di cui ci occupiamo ricordiamo Editura pentru Literatură Universală, Editura Univers o Meridiane nel secondo dopoguerra oppure Humanitas, Polirom, Litera tra le editrici contemporanee. In conclusione rifletteremo sul profilo intellettuale di queste opere e sulla rilevanza di queste traduzioni in ambito romeno.

Parole-chiave: *Biografia, autobiografia, traduzione, letteratura italiana, storia della traduzione.*

Ritenuta una scienza più o meno rigorosa, a volte capace, altre volte incapace di svelare i lati nascosti delle vite degli individui, la biografia ha conosciuto varie sfide nel Novecento grazie alla sua natura ibrida (Tassi 2006). Si tratta di un genere instabile nella letteratura italiana, tra storia e romanzo, che continua ad attirare l'attenzione del

pubblico e della critica, ma anche dei traduttori romeni che si sono soffermati spesso su questo genere letterario. In questo contesto prenderemo in discussione le traduzioni romene di alcune delle più interessanti biografie (e autobiografie) italiane nel tentativo di capire la loro rilevanza in ambito romeno. L'argomento è stato precedentemente affrontato nell'opera *Una storia delle traduzioni in romeno del Novecento* (Damian 2022, 539-546 e 534-539), in una ricerca che ci ha permesso di approfondire la questione del genere biografico (e autobiografico), un genere estremamente instabile. Infatti in quel contesto abbiamo affrontato le varie forme di questa particolare scrittura analizzando biografie, autobiografie, diari, memorie e corrispondenza di autori italiani (Damian 2022, 534-572), mentre qui la nostra attenzione andrà esclusivamente alle biografie (e autobiografie) con l'intento di riflettere sul profilo intellettuale di queste opere.

Per ciò che riguarda le biografie di epoca medievale bisogna iniziare con il *De viris illustribus* di Francesco Petrarca di cui George Lăzărescu ha tradotto nel Novecento alcuni frammenti con il titolo *Despre oamenii vestiți*, una traduzione accurata, inclusa nella sua edizione di *Scrieri alese* (Univers, Bucarest, 1982, pp. 125-150). Anche la *Vita* di Dante di Boccaccio è stata pubblicata in romeno nel 1965 dall'Editura pentru Literatura Universală, nella traduzione di Ștefan Crudu, che ha scritto anche le note e la prefazione (ulteriormente ripubblicata dall'editrice Litera di Oradea, nel 1994, poi dalla nota editrice Humanitas, nel 2005). Si tratta da una traduzione fedele all'originale che riesce a trovare varianti adeguate per la lingua di Boccaccio, con innovazioni e tendenze arcaiche, ma anche con soluzioni sintattiche lineari.

Lo stesso Ștefan Crudu traduce anche la più importante biografia del Rinascimento italiano, le *Vite* dei più eccellenti pittori, scultori e architettori di Vasari, una fonte importante anche ai nostri giorni per la storia dell'arte. La traduzione, pubblicata in romeno nel 1962, con le note del traduttore, dal titolo *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, appare in due volumi presso l'Editrice Meridiane. Il lavoro è ulteriormente rivisto e una seconda edizione vede la stampa in tre volumi sempre presso l'Editrice Meridiane, nel 1968, nella collana "Biblioteca de artă", dal titolo *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, con le note di Ștefan Crudu in una traduzione più accurata e più vicina al testo italiano. L'Editrice Meridiane era stata fondata nel 1960, quindi l'opera di Vasari è stata tra le prime proposte di questa casa editrice, specializzata in libri di storia dell'arte, un'editrice che si rivolgeva ad un pubblico ampio, non solo agli specialisti e che nella sua fortunata collana "Biblioteca de artă" avrebbe poi incluso nomi di grande prestigio del mondo artistico (Cernica 2022, 1308). La stessa casa editrice presenta al pubblico romeno le *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* di Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) con il titolo *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, testo fondamentale della critica dell'arte europea, in una traduzione che aderisce allo stile descrittivo di Bellori, fatta da Oana Busuioceanu, corredata dalle note della stessa Busuioceanu e una prefazione di Marica Viorica Guy (nel 1975, in due volumi). La *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone (1553)* di Ascanio Condivi è invece tradotta

nel volume Michelangelo Buonarroti, *Scrisori, urmate de viața lui Michelagnolo de Ascanio Condivi*, traduzione, antologia e postfazione di C.D. Zeletin, nel 1979, sempre nella collana “Biblioteca de artă” della casa editrice Meridiane.

Le biografie e autobiografie italiane scritte in epoca moderna, un’epoca che scopre l’esperienza privata e personale, sono tradotte in romeno solo nel Novecento, come si vedrà avanti. Nel periodo interbellico, il più intenso dal punto di vista dei rapporti italo-romeni, c’è una forte diffusione della cultura italiana legata, sotto un aspetto istituzionale, all’interesse della politica estera di Mussolini di ampliare la sua influenza nell’Europa Orientale. Tra le più importanti personalità che hanno promosso la cultura italiana in Romania, quindi anche le traduzioni, ricordiamo i docenti di italiano dell’Università di Bucarest, Ramiro Ortiz (1879-1947) e Alexandru Marcu (1894-1955), ma anche le riviste *Roma* (1921-1933) e *Studii italiene* (1933-1944). Ed è proprio Marcu a tradurre due opere collegate al tema del nostro studio, un profilo di sant’Agostino di Ernesto Buonaiuti dal titolo *Sfântul Augustin. Profil* (1928, presso Editura Fundației Culturale Regele Carol I) e la *Storia di Cristo* di Papini tradotta con il titolo *Viața lui Isus*. Il libro ha conosciuto 3 edizioni antiche (1928, 1939 e 1941) e altre moderne (1991, 2007 e 2012).

Tra le biografie romanzate ricordiamo il volume di Luigi Ugolini dedicato a Lorenzo il Magnifico tradotto da Adriana Lăzărescu con il titolo *Lorenzo Magnificul* (Meridiane, 1971, collana “Biblioteca de Artă”, con una prefazione di Zoe Dumitrescu-Bușulenga). Sono molto interessanti anche le biografie di grandi personalità della cultura italiana come quelle su Marco Polo (Ranieri Allulli, *Viața aventuroasă a lui Marco Polo*, traduzione di G. Conciu, del 1946, editrice Forum, collana “Cheia de aur” e Alvise Zorzi, *Extraordinarele călătorii ale lui Marco Polo*, traduzione Eugen Uricaru, presso la casa editrice Orizonturi, 2008), o quelle dedicate a Gabriele D’Annunzio (Tom Antongini, *Viața intimă a lui d’Annunzio*, del 1943, traduzione Alexandru Iacobescu, casa editrice Scrisul Românesc di Craiova e Piero Chiara *Viața lui Gabriele d’Annunzio*, traduzione e note di Rodica Locusteanu, del 1988, editrice Univers). La biografia di Gustavo Marchesi, *Giuseppe Verdi*, dedicata al grande compositore italiano è tradotta da Florina Nicolae e Ștefan Nicolae (Editrice Muzicală, 1987). Anche se negli ultimi anni il genere biografico è diventato uno dei più importanti in Italia, non sono molte le opere ad essere tradotte in romeno. Tuttavia possiamo ricordare alcune traduzioni fortunate, come la biografia di Fortunato Minniti dedicata a Mussolini, dal titolo *Benito Mussolini: omul care i-a cucerit pe italieni și i-a târât într-un război mondial*, con la prefazione di Pasquale Chessa (Editura Litera, 2013, collana “Best seller/Biografii”, traduzione Marina Loghin), poi ristampato nel 2017. Degno di nota è anche il volume di novelle-biografie di Alberto Savinio, *Oameni, spuneți-vă povestea!*, traduzione, prefazione, cronologia, note di Miruna Bulumete (Humanitas, collana “Biblioteca italiană”, 2021).

Per ciò che riguarda il genere autobiografico, che conosce forme svariate (Enciclopedia della Letteratura Garzanti 1999, 66) va precisato che parleremo in questo contesto solo di opere scritte dopo la prima autobiografia, in prosa, della letteratura

italiana, la celebre *Vita* di Benvenuto Cellini, quindi dopo che il genere acquista una coscienza di sé (Guglielminetti 1977, 292-386). La *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, opera stesa tra 1558-1562, ma stampata solo nel 1728, è tradotta in romeno prima nel 1948, da Dragoș Vrânceanu, con il titolo *Viața lui Benvenuto Cellini: scrisă de el însuși* (Editura de Stat, collana „Biblioteca de Buzunar”), poi ritradotta, in edizione integrale, nel 1959, con lo stesso titolo, presso Editura de Stat pentru Literatură și Artă, nella collana “Clasicii Literaturii Universale”, da Ștefan Crudu (traduzione della prosa) e da Geo Dumitrescu (i versi), con la prefazione di Nina Façon. Quest’ultima versione è stata poi ristampata varie volte (1964 presso Editura pentru Literatură, poi, nel 1969 e 1989 presso la casa editrice Meridiane col titolo *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*). La versione di Ștefan Crudu ha la vivacità dell’originale, quindi la sua traduzione è stata riproposta anche ai nostri giorni presso l’editrice Litera (2021, collana “Carte pentru toți”), anche come ebook.

Frammenti del primo volume dell’autobiografia di Cellini, nella traduzione di Ștefan Crudu, sono presenti anche in un’antologia famosa all’epoca, di Silvan Iosifescu, *Literatura mărturisirilor, de la Cellini la Malraux*, pubblicata dall’Editrice Minerva, nella Collana “Biblioteca pentru toți”, nel 1972, un’antologia che conteneva anche frammenti dalle *Memorie* di Casanova tradotte dal francese da Radu Albala (ulteriormente ripubblicati dall’editrice Ioana nel 1994 e poi dall’editrice Nemira nel 2006, ma anche nel 2015, col titolo *Povestea vieții mele: pagini alese*). Frammenti di queste memorie si possono leggere anche nell’antologia *Memorii: Cellini, Alfieri, Casanova*, con una prefazione di George Lăzărescu e la traduzione di Adriana Lăzărescu (Editura Științifică și Enciclopedică, 1981). Per ciò che riguarda la *Vita* di Alfieri, alcuni frammenti si possono leggere nell’antologia di Iosifescu nella traduzione di H.R. Radian (1972), mentre i frammenti tradotti da Adriana Lăzărescu e pubblicati nel volume collettivo di memorie, accanto a Cellini e Casanova (Editura Științifică și Enciclopedică, 1981), sono stati ristampati con il titolo *Memorii*, nel 2003, presso l’editrice Litera Internațional, nella collana *O carte pentru o seară*.

La già citata antologia di Iosifescu contiene, come abbiamo visto, anche frammenti delle *Memorie* di Goldoni (tradotte da C. Ionicică). Ma le memorie di Goldoni sono state riproposte anche in anni recenti, grazie alla traduzione di Miruna Bulumete. Le *Memorie italiane* di Goldoni sono state, infatti, pubblicate in edizione bilingue, presso l’Editrice Humanitas (nel 2016, nella collana “Biblioteca Italiană”). La traduttrice è attenta a mantenere nella sua versione la prosa limpida e di grande espressività di Goldoni che appare fluida grazie alla scelta di trasporre il testo in un linguaggio contemporaneo, con alcuni termini antiquanti in grado di arcaizzare con finezza il testo. Anche le *Memorie inutili* (1797) di Carlo Gozzi conoscono una variante romena realizzata da Victoria Naum con il titolo *Memorii inutile* (editrice Univers, 1987, collana “Correspondențe. Memorii. Jurnale”).

La famosa autobiografia di Vico (*Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*) conosce una robusta traduzione in romeno realizzata dalla nota italianista

Nina Façon, raffinata conoscitrice dell'opera dell'autore, nel volume *Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor precedată de autobiografie*, con un'introduzione della traduttrice (Editrice Univers, 1972)

L'Ottocento porta a una nuova trasformazione del genere biografico in Italia, e basta pensare a Leopardi e al suo originalissimo *Zibaldone dei pensieri*, di cui alcuni frammenti sono stati diffusi anche in romeno da Smaranda Bratu Elia (presso la casa editrice Univers, nel 1974, nell'antologia Giacomo Leopardi, *Scrisori, însemnări, cugetări*; antologia, traduzione, note e prefazione di Smaranda Bratu Stati). Si tratta di frammenti ristampati poi nell'edizione romena di *Opere* di Giacomo Leopardi, nel 1999.

Possiamo citare nel nostro lavoro anche la traduzione di testi con un carattere politico e ideologico, come ad esempio la fortunata opera *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, tradotta in romeno con il titolo *Închisorile mele* già nel 1878 da Clelia Bruzzesi (pubblicata presso Imprimeria Statului), poi da Nina Façon, che redige anche le note e l'introduzione, nel 1965 (presso Editura pentru Literatura Universală, collana "Clasicii literaturii universale"). La traduzione dell'italianista romena è fluente, mentre l'apparato critico risulta estremamente rigoroso.

Un esempio interessante del genere qui analizzato è nel Novecento il romanzo *Un uomo finito* (1913), noto lavoro di Giovanni Papini tradotto dal grande intellettuale romeno George Călinescu nel 1923 con il titolo *Un om sfârșit*, con un'introduzione di Alexandru Marcu, presso l'editrice Cultura Națională. Ulteriormente lo stesso Marcu ritraduce il libro con il titolo *Un om sfârșit* (București, casa editrice Socec&Co, SAR, 1943) portando in questo modo un omaggio all'intellettuale italiano a cui era legato da una grande amicizia. Una nuova versione romena appare nel 1969 ed è dovuta a Ștefan Augustin Doinaș con una prefazione di Edgar Papu (presso Editura pentru Literatura Universală, nella collana "Meridiane"), traduzione riproposta ulteriormente dall'editrice Terathopius, nel 1993, e poi da Polirom, in varie edizioni, come quelle del 2008 e 2011.

Nel Novecento la tradizione autobiografica si unisce a quella del romanzo e spesso le frontiere si fondono come testimoniano vari romanzi, tra cui la *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo, tradotto in romeno da Constanța Tudor nel 1967 con il titolo *Conștiința lui Zeno* (Editura pentru Literatura Universală, con la prefazione di Ion Ianoși), poi con lo stesso titolo nel 1989 presso l'editrice Univers e nel 2006 presso Polirom, Iași.

Dopo aver fatto la rassegna delle più importanti versioni romene del genere preso in discussione, pensiamo sia importante riflettere sulla rilevanza di queste traduzioni in ambito romeno. Parlando delle traduzioni della narrativa italiana in romeno alla metà del Novecento, Oana Sălișteanu notava nel volume *Una storia delle traduzioni in romeno* (Salisteanu 2022, 164) che, accanto ai docenti universitari che si sono occupati prima degli altri delle traduzioni della narrativa italiana in romeno (quindi anche del genere biografico), intorno agli anni '60 si delinea una nuova categoria di specialisti che si dedicano esclusivamente al mestiere di traduttore. Grazie a traduttori davvero

eccellenti, al contesto ideologico più rilassato e alla nascita delle editrici di stato che accoglievano anche scrittori stranieri (Editura Tineretului, Editura Univers, Editura pentru Literatura Universală ecc.) tante opere italiane vengono tradotte in romeno (Cfr. Sălișteanu 2022, 165). Si tratta di opere con un profilo intellettuale davvero notevole quando “la traduzione rappresentava un atto culturale alquanto elaborato, serio ed edificante” (Sălișteanu 2022, 166). Lo stesso si può dire anche della traduzione delle opere appartenenti al genere (auto) biografico che sono, come abbiamo visto, il frutto del lavoro di importanti docenti e traduttori come George Călinescu (1899–1965) o Alexandru Marcu (1894–1955) per il periodo interbellico, di Ștefan Crudu (1914–1984), Oana Busuiocanu (1933–2007), George Lăzărescu (1922–2006), Ștefan Augustin Doinaș (1922–2002) o Nina Façon (1909–1974) per il secondo dopoguerra. Tra le editrici che pubblicano opere appartenenti al genere di cui ci occupiamo ricordiamo Editura pentru Literatura Universală, Editura Univers o Meridiane nel secondo dopoguerra oppure Humanitas, Polirom, Litera tra le editrici contemporanee.

Anche durante il periodo comunista, quando il mercato librario era censurato, molte opere dei classici della cultura italiana sono stati diffusi in Romania. In questo senso abbiamo parlato dell’editrice Meridiane, fondata nel 1960 come un’editrice specializzata in libri d’arte, ritenuti come un prodotto per il pubblico ampio, non necessariamente quello di specialisti. Secondo la studiosa Niada Cernica la casa editrice Meridiane “era dominata da uno spirito più libero, persino cosmopolita, con ampie traduzioni, con temi che coprivano l’arte e l’estetica. Non c’è una predilezione per gli autori del blocco comunista; anche gli autori occidentali vengono tradotti” (Cernica 2022: 1307). Secondo la ricercatrice il territorio della storia dell’arte era meno politicizzato, gli scritti di storia dell’arte erano, di solito, neutri (Cernica 2022: 1308). In questo senso abbiamo visto che uno dei libri più interessanti del genere biografico, quello di Vasari, è tra i primi pubblicati da Meridiane, nella traduzione di Ștefan Crudu, in ben due edizioni: una del 1962 col titolo *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* e un’altra del 1968 dal titolo *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*. Oltre a diffondere in Romania l’opera di uno dei più importanti autori del genere biografico, la traduzione di Crudu ad esempio, come altre attinenti a questo campo, è in grado di avviare oggi un dialogo non solo con gli storici dell’arte, ma anche con i linguisti poiché tale opera ha il grande pregio di essere un vero e proprio laboratorio per gli studiosi interessati al lessico artistico, una finalità che accomuna molti testi del genere biografico, legati spesso a campi specialistici, e di conseguenza caratterizzati da un linguaggio specialistico.

Prima di concludere questo profilo inevitabilmente incompleto diremo che il lettore romeno ha avuto accesso ad alcune delle più importanti opere del genere (auto) biografico, un genere ibrido, aperto e spesso enigmatico, in particolare alle opere classiche, e le traduzioni hanno raggiunto la loro finalità nel presentare al pubblico romeno le vite di personalità di spicco della cultura italiana, in particolare dei classici.

Il Novecento ha portato con sé, in Italia, molte innovazioni per ciò che riguarda la fisionomia delle biografie e autobiografie (interviste, dialogo radiofonico, film

biografico ecc.) senza che tali opere siano presenti in traduzione sul mercato romeno. La letteratura recente si avvia verso un accesso aperto al genere (auto) biografico grazie ai vari blog e al supporto delle nuove tecnologie, un fatto che influisce tanto anche sulla qualità della traduzione di questi testi in romeno. Spesso infatti i lettori contemporanei usano motori di traduzione automatica dei materiali online. Si tratta di un capitolo senza dubbio interessante anche nella storia delle traduzioni del genere (auto) biografico in romeno, e non solo.

Bibliografia

- Alfieri, Vittorio. 2003. *Memorii*. București: Litera Internațional.
- Allulli, Ranieri. 1946. *Viața aventuroasă a lui Marco Polo*. În românește de G. Conciu. Bucurest: Forum
- Antongini, Tom. 1943. *Viața intimă a lui d'Annunzio*. În românește de Alexandru Iacobescu. Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Bellori, Giovanni Pietro. 1975. *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*. În românește de Oana Busuioceanu. Bucurest: Meridiane
- Boccaccio, Giovanni. 1965. *Viața lui Dante*. În românește de Ștefan Crudu. Bucurest: Editura pentru Literatura Universală.
- Boccaccio, Giovanni. 1965. *Vita di Dante*, Roma: Avanzini e Tonaca.
- Boccaccio, Giovanni. 1994. *Viața lui Dante*. În românește de traducție Ștefan Crudu. Oradea: Litera.
- Boccaccio, Giovanni. 2004. *Viața lui Dante*. În românește de Ștefan Crudu, Bucurest: Humanitas.
- Boccaccio, Giovanni. 1908. *Il Trattatello in laude di Dante*. Livorno: Giusti.
- Buonaiuti, Ernesto. 1928. *Sfântul Augustin. Profil*. În românește de Alexandru Marcu. Bucurest: Editura Fundației Culturale Regele Carol I.
- Buonarroti, Michelangelo. 1979. *Scrisori, urmate de viața lui Michelagnolo de Ascanio Condivi*. În românește de C.D. Zeletin. Bucurest: Meridiane.
- Calcaterra, Carlo. 1930. *Autobiografia*, in Enciclopedia Italiana Treccani, online https://www.treccani.it/enciclopedia/autobiografia_res-d2cf639e-8baa-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/, ultimo accesso 30.06.2022
- Casanova, Giacomo. 1970. *Memorii: pagini alese*. Bucurest: Univers.
- Casanova, Giacomo. 1994. *Memorii: pagini alese*. Bucurest: Ed. Ioana.
- Casanova, Giacomo. 2006. *Memorii*. Bucurest: Nemira.
- Casanova, Giacomo. 2015. *Povestea vieții mele: pagini alese*. Bucurest: Nemira.
- Casanova, Giacomo. s.a. *Memoriile lui Casanova scrise de el însuși*. Bucurest: Cugetarea,
- Cellini B., Alfieri V., Casanova G. 1981, *Memorii: Cellini, Alfieri, Casanova*. În românește de Adriana Lăzărescu. Bucurest: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Cellini, Benvenuto. 1948. *Viața lui Benvenuto Cellini: scrisă de el însuși*. În românește de Dragoș Vrâncianu. Bucurest: Editura de Stat.
- Cellini, Benvenuto. 1959. *Viața lui Benvenuto Cellini: scrisă de el însuși*. În românește de Ștefan Crudu. Bucurest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Cellini, Benvenuto. 1964. *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*. În românește de Ștefan Crudu, Bucurest: Editura pentru Literatură.
- Cellini, Benvenuto. 1965, *La Vita*. Torino: UTET.
- Cellini, Benvenuto. 1969, *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*. În românește de Ștefan Crudu. Bucurest: Meridiane.
- Cellini, Benvenuto. 1989, *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*. În românește de Ștefan Crudu. Bucurest: Meridiane.

- Cernica, Niada-Corina. 2022. *Traduceri de artă* in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol. II. Bucurest: Editura Academiei Române, p.1304-1315.
- Chiara, Piero. 1988. *Viața lui Gabriele d'Annunzio*. În românește de Rodica Locusteanu, Bucurest: Univers.
- Chiara, Piero. 1978. *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Da Ponte, Lorenzo. 1982. *Memorii: aventurile unui poet de curte*. În românește de Vladimir Popescu-Deveselu. Bucurest: Editura Muzicală.
- Damian, Otilia-Ștefania. 2022. *Literatura italiană. Autobiografii* in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol.II. Bucurest: Editura Academiei Române, p. 539-546
- Damian, Otilia-Ștefania. 2022. *Literatura italiană. Biografii* in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol.II. Bucurest: Editura Academiei Române, p. 534-539
- Damian, Otilia-Ștefania. 2022. *Literatura italiană. Corespondență* in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol.II. Bucurest: Editura Academiei Române, p. 563-573.
- Damian, Otilia-Ștefania. 2022. *Literatura italiană. Jurnale* in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol.II. Bucurest: Editura Academiei Române, p. 546-551
- Damian, Otilia-Ștefania. 2022. *Memorialistică. Traduceri din literatura italiană* in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol. II. Bucurest: Editura Academiei Române, p. 551-555
- Enciclopedia della letteratura*. 1999. Milano: Garzanti.
- Goldoni, Carlo, 1967. *Memoriile domnului Goldoni menite să lămurească istoria vieții sale și pe aceea a teatrului său*. În românește de Victoria Ursu. Bucurest: Editura pentru Literatura Universală.
- Goldoni, Carlo. 2016. *Memorie italiane, Memorii italiene*. În românește de Miruna Bulumete, Bucurest: Humanitas.
- Gozzi, Carlo. 1987. *Memorii inutile*. În românește de Victoria Naum. Bucurest: Univers.
- Guglielminetti, Marziano. 1977. *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Torino: Einaudi.
- Guglielminetti, Marziano. 1986. *Biografia e autobiografia*, in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol. 5: *Le questioni*. Torino: Einaudi, p. 829–886.
- Guglielminetti, Marziano. 2002. *Dalla parte dell'io: modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- Iosifescu, Silvian. 1972. *Literatura mărturisirilor, de la Cellini la Malraux*, Bucurest: Minerva.
- Levi della Vida, Giorgio, Vacca, Giovanni, Funaioli, Gino; Gabetti Giuseppe, 1930, *Biografia*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, online https://www.treccani.it/enciclopedia/biografia_%28Enciclopedia-Italiana%29/, ultimo accesso 3.07.2022
- Marchesi, Gustavo. 1987. *Giuseppe Verdi*. În românește de Florina Nicolae e Ștefan Nicolae. Bucurest: Editura Muzicală.
- Minniti, Fortunato. 2013. *Benito Mussolini: omul care i-a cucerit pe italieni și i-a târât într-un război mondial*. În românește de Marina Loghin. Bucurest: Litera.
- Papini, Giovanni. 1923. *Un om sfârșit*. În românește de George Călinescu, Bucurest: Cultura Națională.
- Papini, Giovanni. 1928. *Viața lui Isus*. În românește de Alexandru Marcu. Bucurest: Editura Cartea Românească.
- Papini, Giovanni. 1941. *Viața lui Isus*. În românește de Alexandru Marcu, Bucurest: Editura Cugetarea.
- Papini, Giovanni. 1943. *Un om sfârșit*. În românește de Alexandru Marcu. Bucurest: Editura Soccec&Co, SAR.
- Papini, Giovanni. 1969. *Un om sfârșit*. În românește de Ștefan Augustin-Doinaș. Bucurest: Ed. pentru Literatura Universală.

- Papini, Giovanni. 1991. *Viața lui Isus*. În românește de Alexandru Marcu. Chișinău: Editura Ago-Temporis.
- Papini, Giovanni. 1993. *Un om sfârșit*. În românește de Ștefan Augustin-Doinaș. Bucurest: Ed. Terathopius.
- Papini, Giovanni. 2007. *Viața lui Isus*. În românește de Alexandru Marcu. Bistrița: Editura Pergamon.
- Papini, Giovanni. 2012. *Viața lui Isus*. În românește de Alexandru Marcu. Bucurest: Editura Orizonturi.
- Petrarca, Francesco. 1982. *Scrieri alese*. În românește de George Lăzărescu. Bucurest: Univers.
- Savinio, Alberto. 2021. *Oameni, spuneți-vă povestea!*. În românește de Miruna Bulumete. Bucurest: Humanitas.
- Sălișteanu, Oana. 2022. *Traducători de proză italiană*. in Constantinescu M., Dejica D., Vîlceanu T., *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Vol.II. Bucurest: Editura Academiei Române, p. 164-168.
- Svevo, Italo. 1967. *Conștiința lui Zeno*. În românește de Constanța Tudor. Bucurest: Editura pentru Literatura Universală.
- Svevo, Italo. 1989. *Conștiința lui Zeno*. În românește de Constanța Tănăsescu. Bucurest: Univers.
- Svevo, Italo. 2006. *Conștiința lui Zeno*. În românește de Constanța Tănăsescu. Iași: Polirom.
- Tassi, Ivan. 2006. *Biografia* în Enciclopedia Italiana Treccani, VII, Appendice, online https://www.treccani.it/enciclopedia/biografia_res-98a76ef3-9bbd-11e2-9d1b-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29/, ultimo accesso 30.06.2022
- Ugolini, Luigi. 1971. *Lorenzo Magnificul*. În românește de Adriana Lăzărescu. Bucurest: Meridiane.
- Vasari, Giorgio. 1962. *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*. În românește de Ștefan Crudu. București: Meridiane.
- Vasari, Giorgio. 1968. *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*. În românește de Ștefan Crudu. București: Meridiane.
- Vico, Giambattista. 1972. *Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor precedată de autobiografie*. În românește de Nina Façon. Bucurest: Univers.
- Zorzi, Alvise. 2008. *Extraordinarele călătorii ale lui Marco Polo*. În românește de Eugen Uricariu. București: Editura Orizonturi.

Gabriela E. DIMA
(Università
„Alexandru Ioan Cuza” di Iași)

**Luigi Pirandello
nelle biografie romanzate:
Camilleri, Collura, La Spina**

Abstract: (Luigi Pirandello in the Fictionalised Biographies by Camilleri, Collura, La Spina) The complicated events that marked the existence of Luigi Pirandello were a source of curiosity already during the writer's life. The fruit of this interest is the well-known biography written by Federico Vittore Nardelli, *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, published by Mondadori in a first edition in 1932. In addition to being the work of an author who knew Pirandello in person, Nardelli's biography also boasts a sort of authorisation from the writer, thus providing posterity with an almost mythical image that Pirandello himself wanted to leave behind. In the second half of the century, various scholars proposed updated biographies resulting from further investigations and cleared of some of Nardelli's exaggerations. Towards the end of the century, however, attention shifted from Pirandello the writer to Pirandello the man as a result of the publication of the correspondence between the writer and Marta Abba. The result is a renewed interest in the psychology of the Sicilian author, connected or not to his work, that is dealt with in new biographies aimed at a much wider audience thanks to their fictionalised form, proposing highly subjective visions of a Pirandello transformed in novel character. From this perspective, the present work aims to comparatively analyse Andrea Camilleri's *Biografia del figlio cambiato* (2000), *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello* by Matteo Collura (2010) and *L'uomo di zolfo. Il romanzo di Luigi Pirandello* by Silvana La Spina (2023).

Keywords: Luigi Pirandello, biographic novel, character, subjectivity, Sicily.

Riassunto: Le complicate vicende che hanno segnato l'esistenza di Luigi Pirandello sono state fonte di curiosità già durante la vita dello scrittore. Frutto di questo interesse è la ben nota biografia scritta da Federico Vittore Nardelli, *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, uscita presso Mondadori in prima edizione nel 1932. Oltre a essere opera di un autore che lo conosceva di persona, la biografia di Nardelli vanta anche una sorta di autorizzazione da parte del biografato, fornendo così ai posteri un'immagine quasi mitica che Pirandello stesso voleva lasciare di sé. Nella seconda metà del secolo, vari studiosi propongono biografie aggiornate sulla base di ulteriori indagini e ripulite da alcune delle esagerazioni nardelliane. Verso la fine del secolo, l'attenzione viene però spostata dallo scrittore all'uomo Pirandello grazie soprattutto alla pubblicazione dell'epistolario tra Pirandello e Marta Abba. Ne risulta un rinnovato interesse per la psicologia dell'autore siciliano, collegata o meno alla sua opera, e raccontata in forma scorrevole in nuove biografie rivolte a un pubblico ben più ampio grazie alla loro forma romanzata, che propongono visioni fortemente soggettive di un Pirandello trasformato in personaggio. Da questa prospettiva, il presente lavoro si propone di analizzare in maniera comparativa la *Biografia del figlio cambiato* di Andrea Camilleri (2000), *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello* di Matteo Collura (2010) e *L'uomo di zolfo. Il romanzo di Luigi Pirandello* di Silvana La Spina (2023).

Parole-chiave: Luigi Pirandello, romanzo biografico, personaggio, soggettività, Sicilia.

La vita di Luigi Pirandello, marcata da eventi complessi e talvolta drammatici, ha destato un vivo interesse quando lo scrittore era ancora in vita. La biografia di Federico Vittore Nardelli, *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, pubblicata da Mondadori nel 1932 è particolarmente importante perché avallata dallo scrittore stesso. La seconda edizione aggiornata, uscita nel 1944, avrebbe stabilito le linee guida per le biografie seguenti. Essa contribuisce a costruire una figura mitica del biografato, consona all'immagine che Pirandello desiderava tramandare di sé, e che si avvicina a quella "statua di se stesso" in cui si trasforma il protagonista di *Quando si è Qualcuno*, un'immagine, dunque, che parte da tantissimi dati reali ma che volutamente dimostra una certa straordinarietà.

Successivamente, nella seconda metà del Novecento, nuovi studi hanno fatto emergere letture più critiche e documentate della sua vita. Tra questi spiccano le biografie di Gaspare Giudice (1963) ed Enzo Lauretta (1980), che, grazie a indagini approfondite, hanno rivisitato la narrazione tradizionale, hanno chiarito i dettagli biografici, eliminando le esagerazioni presenti nell'opera di Nardelli e restituendo un ritratto dello scrittore più aderente alla realtà. Più precise, frutto di serie ricerche ma anche di profonda comprensione dell'opera letteraria di Pirandello, esse sono chiaramente rivolte a un pubblico accorto e abituato a muoversi tra letteratura e critica. Ciò nonostante, hanno mantenuto il metodo nardelliano di argomentare alcuni aspetti della vita di Pirandello con citazioni dalle sue opere (cf. anche O'Rawe 2006, 996), avvalorando così la celeberrima affermazione dello scrittore di aver vissuto la propria vita attraverso i suoi scritti.

Sul finire del secolo, l'interesse si concentra maggiormente sull'uomo Pirandello piuttosto che sullo scrittore, grazie a due opere che esplorano a fondo la sua dimensione più intima: uno è pubblicato nel 1989 dalla nipote Maria Luisa Aguirre d'Amico dal titolo *Vivere con Pirandello*, l'altro, *A Marta Abba per non morire*, esce nel 1991 a cura di Piero Frassica e comprende frammenti della corrispondenza tra Pirandello e Marta Abba. Qualche anno dopo l'intero epistolario verrà pubblicato, prima in traduzione inglese e poi nell'originale italiano. Ciò porta alla rivalutazione del rapporto tra lo scrittore e la sua attrice e a un maggiore interesse per la dimensione psicologica dell'uomo Pirandello.

Ne risulta un'altra serie di biografie, scritte con uno stile narrativo più fluido e accessibile e destinate più al grande pubblico che agli studiosi, in quanto propongono interpretazioni soggettive e trasformano lo scrittore in una figura quasi romanzesca. Prenderemo dunque in considerazione tre di queste, uscite a distanza di circa dieci anni l'una dall'altra: *Biografia del figlio cambiato* di Andrea Camilleri (2000), *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello* di Matteo Collura (2010) e *L'uomo di zolfo* di Silvana La Spina (2023).

Nel 2000 Andrea Camilleri dà alle stampe un libro che sta a metà strada tra biografia e romanzo, intitolato *Biografia del figlio cambiato*, riprendendo il motivo centrale della pirandelliana *Favola del figlio cambiato*, incentrata su un antico mito

siciliano, che vede “le donne”, creature fantastiche, malvage, cambiare i bambini nella culla, portando via quelli belli e sani e lasciando al loro posto bimbi storpi e malatucci.

Tutta la critica che ha analizzato questo libro è unanime nel considerare che Camilleri abbia praticamente reinventato il genere della biografia letteraria, avvicinandola al romanzo. Si è detto che Camilleri parla con le opere di Pirandello:

E lo fa grazie all’uso sia di citazioni letterarie sia di elementi tratti da lettere e scritti privati, che si intrecciano alla voce del narratore in una sorta di duetto. Tale duetto diventa polifonico quando si inseriscono ulteriori voci, come quelle di scrittori quali Sciascia e Capuana; di critici quali Gaspare Giudice; dei familiari, nonché le citazioni di elementi della cultura popolare siciliana. (Caprara 2020, 151)

In pratica, Camilleri conserva la tradizione biografica con la sua componente di ricerca, si rifà alle biografie pirandelliane precedenti che menziona e ogni tanto cita liberamente (Nardelli, Giudice, Sciascia) e inserisce alla fine del libro l’elenco delle opere consultate; identifica inoltre nei testi pirandelliani elementi autobiografici, a partire dalle descrizioni di luoghi familiari e fino a trasposizioni letterarie di persone reali, generalmente diverse dai biografati precedenti. È interessante in questo senso l’osservazione di Caprara et al. (cf. *op. cit.*, 152) delle 159 citazioni pirandelliane, divise quasi a metà tra lettere e scritti privati (78) e frammenti letterari (81).

Dall’altra parte però, come lo stesso Camilleri dichiara, vi è presente una visione fortemente soggettiva, consistente nel considerare Pirandello un figlio cambiato e dunque individuare nella personalità del grande scrittore una specie di sintomo della non-appartenenza. L’idea di tale interpretazione potrebbe essergli venuta dalla propria esperienza di ragazzino spaventato da una simile prospettiva:

Camilleri, nel gioco di specchi cui indulge, racconterà che i suoi stessi genitori, nel tentativo di frenarne le monellerie, parlavano di lui come di un figlio cambiato, gettandolo nel terrore. (Costa 2021, 49)

Partendo dal rapporto conflittuale di Pirandello con il padre, Camilleri considera che lo scrittore abbia sempre pensato a se stesso come se fosse stato un figlio cambiato, cioè un bambino caduto “come una lucciola” nella campagna agrigentina (cf. AC, 19-20), senza essere parte di quel mondo, un bambino non desiderato e incapace di rispondere alle esigenze della famiglia e soprattutto del padre, che ha sempre voluto costringerlo a seguirlo come modello invece di comprendere la sensibilità del figlio. E questo senso della non-appartenenza è continuato per quasi tutta la sua vita. In ogni tappa della sua esistenza – la scuola a Palermo, lo studio a Roma, la cacciata dall’Università per andare a Bonn e persino il matrimonio – si è sempre ritrovato controcorrente, si è confrontato con la difficoltà di adeguarsi alle aspettative degli altri.

Il senso della non-appartenenza è talmente profondo, secondo Camilleri, che Pirandello finisce con imprimerlo ai propri figli, con i quali ha un rapporto contraddittorio. E chi soffre e risente più profondamente di questo peso è Stefano

Pirandello, quasi vittima della celebrità del padre, che sacrifica tutta la sua vita per stargli accanto, perdendo l'occasione di farsene una propria. Al contrario, l'altro figlio, Fausto, scopre l'unico modo di salvarsi: separarsi dal padre, tenerlo lontano dalla sua esistenza così tanto da non informarlo nemmeno del suo matrimonio o della nascita del primo figlio.

Un unico aspetto di cui Camilleri non parla è il rapporto di Pirandello con Marta Abba. Nell'intero libro il nome dell'attrice compare solo due volte, solo di passaggio e senza alcun commento. È una scelta che si può spiegare attraverso la difficoltà di definire chiaramente la relazione tra i due, contestata o idealizzata a vicenda dai biografi. A nostro avviso, però, il riconoscimento della travolgente passione di Pirandello per la sua attrice contrasterebbe fortemente con l'immagine del figlio cambiato che non trova alcuna possibilità di comunicazione con gli altri, mentre è evidente nelle lettere che Pirandello le scrive che la comunicazione c'era, profonda e frequente, anche se intrisa della sofferenza della separazione.

Dieci anni dopo, invece, Matteo Collura partirà proprio dal rapporto con Marta Abba, nel suo libro che si intitola *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*. Vi è di nuovo un riferimento chiaro e preciso a un'opera pirandelliana, la commedia *Il giuoco delle parti*, uno dei testi pirandelliani in cui "prevale lo schema della ritorsione e della beffa" (Borsellino 1983, 85). Il sottotitolo invece rimanda all'idea di mito, di un protagonista dalla vita fantastica ed esemplare, quasi in contraddizione con la prima parte del titolo che rinvia alla razionalità esasperata ed esasperante.

L'autore immagina un Pirandello fortemente innamorato, anche se solo platonicamente, che parla a Marta e le racconta la sua vita e i suoi pensieri. Si tratta di un dialogo mancato, dato che l'interlocutrice è solo una grande assenza, in realtà un monologo che ricorda la tecnica del flusso di coscienza. Il libro di Collura è dunque un romanzo vero e proprio, senza riferimenti bibliografici, senza citazioni delle fonti anche se queste sono riconoscibili e segnalate dalle debite virgolette: opere di Pirandello, estensivamente utilizzate, lettere dello scrittore o dei familiari, altri materiali. Vi si può inoltre osservare un forte influsso di Camilleri nel modo di presentare o interpretare certi eventi, come il matrimonio con Antonietta, il rapporto con i genitori, il rapporto con i figli.

Allo stesso tempo però, Collura non mette da parte gli episodi più controversi della vita dello scrittore: insieme alla storia con Marta, vi è presente il discorso su Pirandello fascista, sulla collaborazione di Pirandello con Mussolini, basata sulla corrispondenza esistente, in quanto Pirandello scrive a Marta di aver incontrato Mussolini e di aver discusso con il Duce vari argomenti. A questi due elementi si riferisce Andrea Pirandello quando considera il libro una "biografia emancipata dal controllo dei parenti" e vi vede l'abbandono dei "racconti biografici accomodati" (MC, 7). Ci sembra però che questo abbandono non sia proprio totale. Anche se l'importanza di Marta nella vita dello scrittore viene riconosciuta, ed era difficile fare diversamente dopo la pubblicazione dell'epistolario, Collura mantiene e, anzi, amplifica quel ruolo

di “musa viva” che Nardelli le aveva attribuito (Nardelli 1932, 282), croce e delizia del cuore dello scrittore che vive un amore ideale e idealizzato, a senso unico. Per quanto riguarda l’adesione al fascismo, invece, è vero che Collura lo dettaglia molto più degli scritti precedenti e non tenta di scusarla, di giustificarla o di trattarla come uno sbaglio temporaneo ma ne evita anche qualsiasi interpretazione, limitandosi a narrare i fatti.

È un romanzo, il libro di Collura, che segue “un percorso di addolorato fascino umano e letterario” (Giordani, s.a.). Il suo Pirandello non è necessariamente quello che risulta dalle biografie precedenti: è visto soprattutto come un uomo infelice, a volte fragile, a volte forte, al contempo vittima e carnefice. Partendo dal modello di Camilleri e di altri biografi consacrati, ma andando ben oltre l’evidente innegabile, i testi dello scrittore sono interpretati in chiave autobiografica, utilizzati estensivamente per giustificare i pensieri che gli vengono attribuiti. Secondo Agnello (2010), “ogni opera viene collegata e illuminata da Collura alla luce della vita dell’autore e tutto acquista un senso e diventa intelligibile.” E la letterarietà dell’argomentazione rende il protagonista straordinario, lo solleva dal quotidiano e lo inserisce in una finzione che lo rende personaggio puro, raccontato in terza persona ma con la soggettività della prima, senza una cronologia coerente, ma seguendo piuttosto un movimento interno del pensiero o dell’anima.

Ancora più finzionale è l’opera di Silvana La Spina, *L'uomo di zolfo*. Il romanzo di Luigi Pirandello, Bompiani, 2023. L’autrice parte, ovviamente, dal fatto che il padre di Pirandello, proprietario di una zolfara, aveva destinato il figlio a fare una carriera nel commercio dello zolfo, che nella sua interpretazione simboleggia al contempo paradiso e inferno: paradiso perché assicura un tenore di vita abbastanza alto alle famiglie dei proprietari delle zolfare e inferno perché le persone che vi lavorano, compresi tanti bambini, fanno una vita misera, spesso si ammalano per varie intossicazioni o muoiono nei frequenti incidenti che vi capitano. Gli effetti terribili delle zolfare sulla gente e sulla natura si ritrovano ampiamente nei testi letterari di Verga, di Capuana e anche dello stesso Pirandello, mentre i documenti ufficiali dell’epoca menzionano allagamenti di miniere, morti, disastri ecologici.

Questa volta, il sottotitolo del libro intende a precisare chiaramente che si tratta di un romanzo, in effetti non di uno qualsiasi ma, per l’uso dell’articolo determinativo, del romanzo assoluto, la narrativa *nec plus ultra* il cui protagonista è il grande autore siciliano. Il sintagma di per sé non è nuovo – sempre la Bompiani pubblicava nel 1981 “il romanzo di Anna Magnani” e nel 2014 “il romanzo di San Francesco” – e dimostra una tendenza nella nostra contemporaneità a considerare che sia possibile dire tutto di una persona reale, ad assumere quasi un monopolio sulla letterarizzazione di tale persona.

Il libro di Silvana La Spina riprende gli stessi elementi, con i quali costruisce però la storia di un fallimento umano in un modo attraente, coinvolgente, movimentato. Non vi è alcuna menzione delle fonti anche se la presenza di Camilleri è evidente nel modo di svolgere l’azione, nella scelta e nell’andamento dei momenti da sviluppare. L’originalità dell’autrice risiede però nel modo in cui costruisce gli episodi, che hanno

una evidente teatralità, e i personaggi, che acquistano tratti più forti anche se meno complessi, il tutto visto con “il coraggio e la sensibilità di una donna” (Danzè 2023).

È difficile dire quanto di quello che vi si ritrova nel romanzo sia vero o vi sia introdotto solo per stimolare la lettura o dare ai personaggi il peso desiderato. Un esempio in questo senso sarebbe la rivalità tra Pirandello e D’Annunzio. Ben nota in quanto confermata da documenti e lettere, appare fortemente sottolineata nel romanzo tanto che ci si aspetta uno scontro tra i due antagonisti, quasi simile a un duello, e si avverte una specie di delusione quando ciò non avviene. Un altro esempio è quello della morte di parto della madre di Antonietta per il geloso rifiuto del marito di appellarsi a un medico. La scena, anche se presentata come ipotetica, è impressionante: “la madre dicono che in punto di morte inchiodò suo padre con quella parola: *assassino!*” (SLS, 177).

Nel costruire scene di fantasia intorno a fatti ben noti, La Spina tenta di conciliare il suo punto di vista femminile con le azioni dello scrittore-personaggio, il cui rapporto con le donne è a volte poco spiegabile o anche poco accettabile (la rottura del fidanzamento con la cugina Lina, l’abbandono di Jenny, persino il matrimonio). Dal libro si evince il “carattere fortemente «insulare», che non accetta di confrontarsi alla pari con una donna, sia essa moglie, amante o intellettuale come lui” (Di Salvo, 2023). Ma la soluzione che La Spina trova per giustificare il suo personaggio è ripresa da una delle lettere del giovane Pirandello al padre in cui il futuro scrittore dichiara il suo amore assoluto per l’Arte. È così che si può spiegare la difficoltà del personaggio nelle relazioni e lo si può avvolgere nell’aura mitica di uomo nato per l’arte, vissuto per l’arte e che muore effettivamente pensando all’arte perché tra le ultime cose che Pirandello dice al figlio c’è il finale de *I giganti della montagna*, la commedia rimasta incompiuta.

Al di là delle specificità generiche dei tre romanzi, vi si possono identificare notevoli differenze a livello narrativo. Per esemplificazione, ne proponiamo un esempio. Una delle vicende più note e più aneddotiche che riguardano Pirandello è il suo conflitto con il professore Onorato Occioni dell’Università romana La Sapienza. La versione di Camilleri è molto dettagliata, costituendo una lettura viva e piacevole:

Un giorno, mentre il professor Occioni traduceva una commedia di Plauto, gli venne di fare un errore pacchiano. Cose che possono capitare a tutti, ma, come si sa, gli allievi sono di una crudeltà estrema verso i professori, non gliene fanno passare una liscia. Bisogna dire che Occioni, quasi subito, si fece capace dell’errore e tentò di metterci rimedio. Ma era troppo tardi. Un giovane parrino, che era assittato al primo banco allato a Luigi, diede una gomitata al compagno per sottolineare l’errore di Occioni e fece una risatina che forse manco tentò di soffocare. Vista la scòncica, lo sfottimento, il professore parse nesciri pazzo.

Sceso dalla cattedra, assugiò il giovane parrino come un cane arraggiato, badando bene però di non rivelare la ragione della sua sfuriata. Se qualcuno degli studenti non si era accorto dell’errore che aveva fatto, non c’era motive che glielo dicesse lui stesso.

Fino a questo momento dello scontro tra il professore e il parrino, Luigi non è stato tirato in ballo, egli potrebbe benissimo chiamarsi sparte, non partecipare alla quasi rissa, del resto ha solamente ricevuto e ricambiato una gomitata, ma non si è messo a ridere per l'errore di Occioni. Senonché quella latata d'impulsività che certo appartiene a don Stefano e forse non al figlio cambiato lo fa saltare in piedi come uno di quei pupi con la molla che schizzano fora aprendo il coperchio di una scatola. Davanti ai compagni che l'ascoltano stupiti e a malgrado che Occioni tenti di non farlo parlare sovrastandolo con voce potente, Luigi racconta papale papale come sono andati i fatti, accusa il professore d'ipocrisia perché non ha voluto rivelare che tutto è stato originato da un suo errore di traduzione. E quindi, finito di parlare, se ne esce dall'aula. La raggia di Occioni cangia di bersaglio, ora si concentra tutta su Luigi. La conclusione fu che dopo la riunione del consiglio di facoltà e del consiglio di disciplina, il giovane Pirandello venne espulso dall'università. (AC, 114-115)

Si nota l'atteggiamento apparentemente comprensivo di Camilleri nei confronti dello sbaglio del professore: tutti possono sbagliare, egli si rende conto dell'errore e tenta di rimediare. Ma è una comprensione il cui ruolo è solo quello di contrastare con l'immagine successiva del professore che, nel vedersi deriso da uno studente, si trasforma in un cane arrabbiato che conserva però un po' di ragione, tanto da riuscire a evitare a rendere noto a tutti il motivo della sua furia. Al contrario, Luigi non dimostra alcuna capacità di riflessione quando, impulsivo, si assume il ruolo di giustiziere e giudice, abbandonando addirittura l'aula dopo aver ristabilito la verità. Una verità che, ovviamente, gli costa cara.

Matteo Collura si attiene di più ai fatti che riassume in un unico paragrafo:

Il professor Occioni a voce alta stava traducendo il *Miles gloriosus* di Plauto quando era incorso in un errore. Se ne era reso conto, il docente, e aveva tentato di riparare, ma troppo tardi, perché gli studenti più zelanti se n'erano accorti. Tra loro, un prete che, sedendo nel primo banco, accanto a Pirandello, aveva dato di gomito al suo vicino, non potendo frenare il riso. Furente, il professore si era scagliato contro di lui, ricoprendolo d'insulti, ma senza spiegare il vero motivo della sfuriata. Non riuscendo a trattenersi, Pirandello si era alzato in piedi e rivolto ai compagni aveva rivelato il perché dell'esplosione di rabbia del docente. Ne era nato uno scandalo, a seguito del quale, dopo essere stato deferito al consiglio di disciplina della facoltà di Lettere, l'insubordinato giovane era stato costretto ad abbandonare l'Università romana. (MC, 37-38)

Il racconto riprende sinteticamente tutti i dettagli presenti in Camilleri, aggiungendovi persino il titolo della commedia plautiana in discussione. Ma il tono è neutro, la narrazione non ha connotazioni stilistiche, non c'è l'intento di attirare la simpatia del pubblico per l'uno o per l'altro degli attori coinvolti.

Il testo di Silvana La Spina invece assomiglia di più a uno sceneggiato, anche se vi manca il dialogo:

Una ventina di studenti stanno adesso in attesa della traduzione di Plauto, Luigi è al primo banco, con lui un compagno che deve farsi prete. Ed ecco Occioni che commette un errore grossolano, nessuno se ne accorge tranne i due alunni seduti in prima fila.

I quali infatti sorridono e si danno di gomito per la gaffe del professore.

Occioni, accortosi dei due, subito urla e strepita. Luigi allora si alza e spiega ai colleghi il motivo di quell'irritazione del meschino professore, dopo di che se ne va.

Non l'avesse mai fatto.

Nessuno può salvarlo dai fulmini di Occioni.

Risultato?

Dopo un raduno di facoltà molto agitato, Luigi Pirandello sarà allontanato da tutti gli atenei del Regno. (SLS, 120)

Il linguaggio è semplice e chiaro, sicché l'“errore pacchiano” di Camilleri diventa semplicemente un “errore grossolano”, mentre il ritmo del racconto è vivace. I personaggi sono visti come contrastanti: il professore sembra una specie di furia che urla, strepita e poi fulmina, mentre l'allievo Luigi si alza, spiega e se ne va con tutta la calma del mondo. Finalmente, la presunta decisione finale, di non permettergli di iscriversi a nessuna università del Regno d'Italia, è chiaramente un'esagerazione senza fondamento reale.

La differenza di stile è, a volte, assecondata anche da una differenza al livello dell'informazione, soprattutto tra Camilleri e La Spina, dovuta al desiderio dell'ultima di imprimere velocità e drammaticità all'azione. Per esempio, Camilleri attribuisce il parto prematuro di Luigi allo shock che Caterina ha subito nel vedere il marito appena guarito dal colera. Un secondo shock, che le farà perdere il latte, avverrà quando lo stesso marito tornerà a casa ferito dopo uno scontro con il mafioso Cola Camizzi. La Spina, invece, menziona soltanto uno shock che avrebbe avuto come risultato la perdita del latte da parte di Caterina al ritorno del marito a casa dopo il colera, mentre l'episodio del confronto con Camizzi, benché raccontato in maniera diversa, attinge chiaramente alla stessa fonte di Camilleri dato che entrambi gli autori menzionano la quasi incredulità del mafioso offeso per aver ricevuto “una timpulata” (AC, 22) / “na tumbulata” (SLS, 26) dal padre di Luigi.

Anche sui libri presenti in casa Pirandello si nota un divario tra i due: Camilleri menziona la Bibbia, *La Battaglia di Benevento* di Guerrazzi e qualche romanzo di Walter Scott (AC, 64), e La Spina indica *Le mie prigioni* di Pellico e *La disfida di Barletta* di Massimo d'Azeglio (SLS, 41). Evidentemente, Camilleri propone un'area più ampia delle letture possibili del giovane Luigi, che vanno dal libro sacro ai romanzi eroico-romantici inglesi passando per la storia italiana, mentre La Spina insiste sull'idea dell'eroismo, del sacrificio per la patria, della forza del carattere.

Per quanto riguarda le somiglianze fra i tre autori, queste si notano soprattutto in cose che riguardano le realtà siciliane che a loro sono particolarmente familiari. E si notano anche nell'accettare l'interpretazione di alcune realtà specifiche. Camilleri

definisce la cugina Lina “una fimmina fatta” (AC, 103), Collura semplifica, parlando di “donna già fatta” (MC, 37) e lo stesso si ritrova in La Spina, “una donna fatta” (SLS, 86). Lo stesso vale quando si tratta di Jenny, la ragazza tedesca un po’ troppo disinibita e disponibile per i gusti siciliani. Camilleri si fa eco del pensiero di Pirandello: “per lui la ragazza era solo una creatura di una certa intelligenza che sapeva suonare il piano, cuciva, cantava e la notte lo riscaldava nel letto freddo.” (AC, 135). A sua volta Collura precisa che la stessa disponibilità di Jenny l’aveva resa inadeguata per un rapporto serio con il ragazzo siciliano: “Lei si era lasciata prendere da quel giovane che, così diverso dagli altri suoi corteggiatori, l’aveva resa donna nel mentre la relegava nell’ambio di un trastullo sensuale che avrebbe finito per annullarla nella sua stima.” (MC, 39). E La Spina chiarisce: “Nonostante la sua grande intelligenza, in lui vibra ancora il peso dell’uomo mediterraneo, che pretende la donna illibata.” (SLS, 144). Questo dopo aver attribuito a Pirandello una terribile risposta alla domanda dello zio su Jenny: “Non è picciotta seria come le nostre.” (SLS, 136).

L’analisi delle tre biografie del XXI secolo ci porta a concludere che si manifesta un cambiamento di paradigma nel modo di avvicinarsi alla figura dello scrittore con la trasformazione del biografato in protagonista-personaggio. L’apparato critico che accompagnava di norma qualsiasi biografia scompare, lasciando posto alla soggettività, all’interpretazione personale, alla finzione. Non si tratta più di studi destinati a un pubblico specialistico ma di veri e propri romanzi rivolti a chiunque sia interessato a leggere le vicende di una vita straordinaria. Camilleri stesso scrive nella nota conclusiva della sua *Biografia*: “Il racconto non è destinato agli accademici, agli storici, agli studiosi di Pirandello ché queste cose per loro sono risapute, ma al lettore più che comune.” (AC, 267).

Nel particolare caso di Luigi Pirandello, il pubblico è ben ampio, la figura dello scrittore presente nei manuali di letteratura di tutta l’Europa non può non destare curiosità. E, anche se l’esattezza dei fatti può a volte venire meno, ciò è ampiamente compensato dallo sviluppo caratteriale del personaggio, dallo stile fluido e piacevole della presentazione, o dalla sua costruzione quasi cinematografica. Anche se non è argomento del presente lavoro, andrebbe menzionato il fatto che Pirandello è il protagonista del bellissimo film di Paolo Taviani, *Leonora addio* (2022) e che il libro di Matteo Collura è stato trasposto cinematograficamente nell’*Eterno visionario* (2024) diretto da Michele Placido. La biografia di una personalità che ha segnato il teatro e la letteratura del Novecento entra così a far parte del patrimonio collettivo, si tramanda nel tempo e supera la cerchia abbastanza ristretta degli studiosi di scienze umanistiche.

Fonti primarie:

Camilleri, Andrea. 2000. *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano (AC).

Collura, Matteo. 2013. *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, TEA, Milano (riprende la prima edizione Longanesi, 2010) (MC).

La Spina, Silvana. 2023. *L’uomo di zolfo. Il romanzo di Luigi Pirandello*, Bompiani, Milano-Firenze (SLS).

Bibliografia:

- Agnello, Gaspare. 2010. 14 settembre. Recensione a Matteo Collura, *Il gioco delle parti*, <https://www.gaspereagnello.it/2010/09/il-gioco-delle-parti-vita-di-l-pirandello-matteo-collura/>, ultimo accesso: 15 novembre 2024.
- Borsellino, Nino. 1983. *Ritratto di Pirandello*. Bari: Laterza,.
- Caprara, Giovanni et al. 2020. Pirandello e Camilleri. Biografia del figlio cambiato: tra intertestualità e traduzione in *De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*, Sabina Longhitano y Fernando Ibarra eds., Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 149-174.
- Costa, Simona. 2021. *Il Pirandello di Camilleri: la "Biografia del figlio cambiato"* in *Quaderni camilleriani*, 14, a cura di Giuseppe Marci, Università degli studi di Cagliari. Cagliari: Grafiche Ghiani, pp. 45-52.
- Danzè, Patrizia. 2023. 25 agosto. "*L'uomo di zolfo*", *figlio del Caos. Luigi Pirandello protagonista d'un romanzo-biografia*, intervista con Silvana La Spina in *Gazzetta del Sud*, <https://gazzettadelsud.it/articoli/cultura/2023/08/25/luomo-di-zolfo-figlio-del-caos-luigi-pirandello-protagonista-dun-romanzo-biografia-f0f069e2-2267-4abf-a64a-50dd7b8fc233/>, ultimo accesso: 15 novembre 2024.
- Di Salvo, Santa. 2023. 12 agosto. *Pirandello secondo La Spina: la vita come teatro*, recensione per *Il mattino*, https://www.ilmattino.it/cultura/libri/la_spina_pirandello_uomo_zolfo_ribattuta-7573156.html, ultimo accesso: 15 novembre 2024.
- Giordani, Grazia. s.a. Recensione a Matteo Collura, *Il gioco delle parti*, <https://www.arteinsieme.net/?mId=81&aId=10763>, ultimo accesso: 15 novembre 2024.
- Nardelli, Federico Vittore. 1932. *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*. Milano: Mondadori.
- O'Rawe, Catherine. 2006. *In Search of an Author: Pirandello and the Poetics of Biography in Modern Language Review*, 101, n. 4, pp. 992-1004.

Mónika Kitti FARKAS
(Università degli Studi di Szeged)

**«Quel che mi pare è che,
se non altro, sarà un po' diversa
dalle altre vite proprie».
L'analisi de *I miei ricordi*
di Massimo d'Azeglio e della
continuazione dell'autobiografia
dazegliana di Giuseppe Torelli***

Abstract: (An analysis of Massimo d'Azeglio's *I miei ricordi* and of the Continuation of d'Azeglio's Autobiography by Giuseppe Torelli) In the Risorgimento, the autobiographical genre not only represented the leading figures of the period to the readers, but also acquired the socio-cultural function of reflecting on the historical, political, military and cultural events of the unification process. In his posthumous autobiography, *I miei ricordi* (1867), although apparently narrating his life and artistic-literary-political career, d'Azeglio makes use of digressions to express his thoughts on various Risorgimento themes and events. However, the work remained unfinished and Torelli, a friend and colleague of the author, attempted to complete it. The nine chapters added were published in 1870 in the volume *Lettere di Massimo d'Azeglio a Giuseppe Torelli with fragments of this in continuation of Mie i ricordi*. The title refers to a hybrid work: an epistolary, an autobiography and a biography. The aim of this paper is to analyse the treated and concealed themes of the works, the differences between the autobiographical narrator of the Saint Augustine type and the Voltairean type, and the transition from the autobiographical to the biographical style. It is also examined whether Torelli, by adding the author's non-autograph thoughts and fragments to the work, had given the novel a new meaning, as he dealt with certain themes that d'Azeglio probably wanted to conceal. It was precisely because of these added parts that Torelli's work, like so many others in post-unification Italy, contributed to the realisation of the past so that a truly united Italian society and state could emerge. This has to do with the issue of collective memory that creates a cultural and moral framework through which the nation defines itself: this approach is fruitful in the analysis of d'Azeglio's work and that of Torelli.

Keywords: Massimo d'Azeglio, Giuseppe Torelli, autobiography, collective memory.

Riassunto: Nel Risorgimento il genere autobiografico, oltre a rappresentare ai lettori i massimi esponenti dell'epoca, apprese la funzione socio-culturale di riflettere sugli eventi storici, politici, militari e culturali del percorso unitario. Nell'autobiografia postuma, *I miei ricordi* (1867), benché apparentemente venga narrata la vita e la carriera artistico-letterario-politica, d'Azeglio fa uso delle digressioni per esprimere i suoi pensieri su vari temi e eventi risorgimentali. Tuttavia l'opera rimase incompiuta e Torelli, amico e collega dell'autore, tentò di completarla. I nove capitoli aggiunti furono pubblicati nel 1870 nel volume *Lettere di Massimo d'Azeglio a Giuseppe Torelli con frammenti di questo in continuazione dei Mie i ricordi*. Il titolo si riferisce ad un'opera ibrida: un epistolario, un'autobiografia e una biografia. L'obiettivo dell'articolo è di analizzare i temi trattati e sottaciuti delle opere, le differenze tra il narratore autobiografico di tipo sant'agostiniano e quello voltaireiano e il passaggio dallo stile autobiografico a quello biografico. Inoltre viene esaminato se Torelli, aggiungendo all'opera i pensieri e frammenti non autografi dell'autore, avesse dato un nuovo significato al romanzo, in quanto trattò alcuni temi che d'Azeglio probabilmente volle occultare. Proprio per queste parti aggiunte l'opera di Torelli, come tante altre

dell'Italia postunitaria, contribuì a rendersi conto del passato affinché possa nascere una società e uno Stato italiano veramente unito. Un tale aspetto ha a che fare con la questione della memoria collettiva che crea un quadro culturale e morale tramite cui la nazione si definisce: questo approccio risulta fruttuoso nell'analisi dell'opera di d'Azeglio e quella di Torelli.

Parole-chiave: *Massimo d'Azeglio, Giuseppe Torelli, autobiografia, memoria collettiva.*

Nella trasmissione della memoria dei grandi eventi storici, della cultura e dei valori di un popolo, i generi, come biografia e dell'autobiografia, avevano da sempre un'importanza imprescindibile, ma il suo ruolo diventava più rilevante nei momenti in cui l'ordine del mondo cambiava grazie all'operosità dei suoi maggiori esponenti. Il Risorgimento fu uno dei periodi più intensi della storia italiana, poiché in brevissimo tempo il paese profondamente feudale e clericale si trasformò in uno Stato moderno, unito e guidato dalla borghesia e dalle idee moderato-liberali. Durante il periodo dell'unificazione e postunitario furono pubblicate molte autobiografie e biografie dei personaggi fondamentali della lotta nazionale o delle attività patriottiche locali.¹ Gramsci chiama queste opere biografie nazionali: riconosce l'utilità della biografia nella riflessione sugli eventi del Risorgimento che hanno portato il popolo a diventare una vera nazione. In altre parole, Gramsci riconosce il ruolo storiografico del genere letterario che si fa il racconto del Risorgimento (Baioni 2019, 153).

Oltre a conservare la memoria dell'attività dei patrioti e a fornire un'interpretazione e una visione complessa degli eventi tra il 1815 e il 1861 (o, più ampiamente, tra il 1800 e il 1870), l'autobiografia e la biografia acquisirono il ruolo di scegliere e trasmettere i valori nazionali e morali su cui si voleva fondare l'unità di tutto il popolo italiano. L'intenzione di creare un collegamento tra gli italiani del periodo successivo al 1861 e la storia dell'unificazione appena terminata – un processo non del tutto diretto e univoco – è un fenomeno che potrebbe essere analizzato con l'approccio della memoria collettiva. La corrente sociologica, nata negli anni Venti da Maurice

¹ Il volume *Il Risorgimento Italiano, Vol. 1-3: Biografie Storico-Politiche d'Illustri Italiani Contemporanei* di Leone Carpi (1886) era una biografia classica che cercava di dare una sintesi su vari personaggi fondamentali dei decenni del processo dell'unificazione. Tratta, fra le altre cose, la vita e le attività politico-nazionali di Cavour, Mazzini, Bixio, Minghetti, Rattazzi, Guglielmo Pepe e Luigi Settembrini. Di tono nazionale e a tema martiriale, il *Panteon dei martiri della libertà italiana*, a cura di Gabriele d'Amato (1852), è una biografia enciclopedica. Si tratta di un'opera speciale che, in cinquantaquattro capitoli, racconta le vite dei martiri e delle vittime di determinati eventi storici. Ad esempio, il terzo, il quarto e il quinto capitolo sono dedicati alle vittime degli eventi del Cilento del 1827, di Roma del 1849 e di Messina del 1847: vite che, per quanto poco conosciute ai tempi, sono oggi ancora più preziose.

Halbwachs e successivamente sviluppata, tra gli altri, da Aleida e Jan Assmann, Pierre Nora, e negli anni Settanta-Ottanta da Jacques Revel e Paul Ricœur, analizza le dinamiche e il meccanismo della memoria delle società o di certi gruppi all'interno di una società. Secondo i suoi interpreti, la memoria collettiva è un quadro culturale e sociale che si forma in base ai momenti storici vittoriosi e/o traumatici della nazione. Da ciò nasce una tradizione e un atteggiamento che vengono applicati sia nelle situazioni quotidiane che in momenti critici della nazione, come guerre e lotte civili. Si tratta della penetrazione della storia nel processo cognitivo e sentimentale dell'individuo, ma non avviene esclusivamente a livello personale, bensì soprattutto a livello nazionale, nel cosiddetto *Volksgeist*. Questo approccio non è nato per caso dopo la prima, ma ha avuto il suo maggiore sviluppo dopo la seconda guerra mondiale.

Per quanto riguarda il caso del Risorgimento, nel periodo immediatamente successivo al 1861, si verificò subito l'esigenza di analizzare e rivedere il processo di unificazione. Intellettuali e popolo stesso riconoscevano sempre più che, oltre alle numerose glorie e al successo finale, i decenni precedenti erano caratterizzati da momenti oscuri o quantomeno ambigui.¹ Nella gioia generale di aver fondato la base dell'Unità si mischiò la delusione. Dopo gli anni di un'opinione pubblica formata dai proclami, dai manifesti, dagli affissi sparsi nelle città, dalle riunioni segrete e intellettuali, e infine dall'attività quasi propagandistica della stampa si credeva che con la nascita dell'Italia nuova fossero risolti immediatamente i conflitti sociali, culturali, linguistici, economici e amministrativi. Tuttavia il sogno italiano non si realizzò, la cultura e l'arte, e così anche la letteratura rifletteva sulla disillusione generale degli italiani. Le opere letterarie erano rilevanti sia nell'interpretazione degli eventi risorgimentali che dei problemi dello Stato unito.

La teoria della memoria collettiva dedica maggiore attenzione alla letteratura nella creazione del pensiero comune in riferimento a determinati avvenimenti storici. La memoria della letteratura non è soltanto una manifestazione scritta che, con mezzi poetici, si riferisce o addirittura rielabora il passato. Si tratta di una vera e propria potenza, direttamente collegata alla società e alla realtà del presente, di un problema sociologico (Lengyel 2023, 66). Secondo la concezione crociana, le opere letterarie, in quanto frutto di un processo artistico, non possono avere una funzione che vada oltre la loro esistenza artistica, quindi neanche una vera e propria funzione sociale. Al contrario, Eco, nell'articolo *Il perché della letteratura*, parte dalla constatazione che la cultura è una forza che si contrappone al potere politico e militare ed è in grado di influenzare il destino delle nazioni. Il mezzo principale della cultura è la letteratura che, oltre a divertire il lettore e a trasmettergli informazioni, serve anche a formare la lingua

¹ Negli ultimi decenni, la ricerca sulle disillusioni dell'Unità ha conosciuto un grande sviluppo e la bibliografia sul tema è molto vasta. Tra i lavori più importanti: Luciano Bianciardi, *Antistoria del Risorgimento. Daghela avanti un passo!*, (Roma: Edizione minimum fax, 2018), Gigi Di Fiore, *Controstoria dell'Unità d'Italia: Fatti e misfatti del Risorgimento*, (Milano: Rizzoli, 2010), Giordano Bruno Guerri, *Il sangue del Sud: Antistoria del Risorgimento e del brigantaggio*, (Milan: Mondadori, 2010).

italiana, a tramandare il patrimonio culturale e a formare la comunità. La letteratura è sempre stata il mezzo per trasmettere sentimenti difficilmente spiegabili con termini esatti. Il pensiero nazionale e i sentimenti patriottici rientravano in questa categoria nell'Italia dell'Ottocento. Tali temi, però, nella situazione politica di allora, che praticava una forte censura, dovevano essere velati sotto la veste di un "semplice" romanzo storico o di una novella, ricorrendo a mezzi poetici e metaforici. (Pedullà 2011, 20, Tellini 1998, 32). Le autobiografie e le biografie rivestivano un ruolo unico nell'epoca risorgimentale dal punto di vista della memoria collettiva. Gli esempi personali raccontavano fatti gloriosi che sembravano modelli adatti da seguire, ma, allo stesso tempo, i fatti di Garibaldi, Mazzini, Pellico ecc. risultavano irripetibili per la gente comune. Oltre alle glorie del passato, era necessario mostrare esempi più umani alla società.¹

Il rapporto di continuità tra l'autobiografia dazegliana e l'opera di Torelli offre due soluzioni ben diverse per quanto riguarda la figura di d'Azeglio e il suo giudizio nella memoria collettiva. Per comprendere la connessione tra i due scritti, è necessario analizzare brevemente il ruolo dei due autori nel corso del Risorgimento.

D'Azeglio (1798-1866), noto sia in Piemonte che in tutta Italia, fu un personaggio poliedrico: pittore, scrittore, generale, politico.² Giuseppe Torelli (1815-1866) invece aveva importanza soprattutto nella politica locale del Regno Sabauda, ma la sua carriera fu assai più complessa di quella di d'Azeglio. Anche Torelli acquisì prima una fama letteraria, con opere come *l'Ettore Santo* (1839) e il *Ruperto d'Isola*. Dopo aver pubblicato *Soliloquio d'una mosca* nel 1843, la sua attività conobbe una svolta quando, nel 1848, Giacomo Durando lo chiamò a collaborare all' "Opinione". Successivamente, lavorò per il periodico "Il Risorgimento" tra il 1849 e il 1850 e nel 1852 assunse la direzione della Gazzetta Piemontese. Infine, grazie alla sua presenza nel Parlamento di Torino, svolse un lavoro prezioso da opinionista, pubblicando i resoconti dei discorsi e dei dibattiti politici. Pubblicava i suoi articoli sotto lo pseudonimo *Ciro d'Arco*. Nel 1856, a causa dell'impossibilità di collaborare con il governo di Rattazzi, rassegnò le dimissioni e tornò a occuparsi della redazione dei giornali e del lavoro letterario (Cavicchioli 2019). Il rapporto tra d'Azeglio e Torelli ebbe inizio circa nel 1842. Torelli divenne un collega, un consigliere prezioso e un amico intimo di d'Azeglio per il resto della sua vita. L'epistolario di d'Azeglio³ testimonia uno scambio di lettere molto intenso che trattava vari argomenti di politica attuale e dimostra l'affetto che li legava. Torelli, che lo accompagnò in molti viaggi,

¹ Proprio per contrastare i maggiori eroi risorgimentali poté diventare il romanzo dell'epopea nazionale, l'autobiografia inventata *Le confessioni d'un Italiano* (1867) di Nievo. Il protagonista, Carlo Altoviti, un personaggio fittizio senza alcuna connessione con un personaggio storico, nella sua inconcretezza, semplicità e umiltà, divenne un esempio per qualsiasi italiano. Inoltre, le avventure di Carlo, che vanno dal 1775 al 1858, cioè quasi tutto il periodo del Risorgimento, rappresentavano l'intera nazione e la sua crescita: il messaggio era che chiunque poteva partecipare alla lotta patriottica.

² Più dettagliatamente vedi Brignoli 1988.

³ L'epistolario di d'Azeglio comprende undici volumi (più un dodicesimo di supplementi), pubblicati tra il 1987 e il 2020 a cura di Georges Virlogeux, presso la casa editrice Centro Studi Piemontesi.

ebbe l'opportunità di osservare e conoscere il suo amico in situazioni sia belle che brutte. Probabilmente, basandosi sull'amicizia profonda di decenni, tentò di continuare l'autobiografia dazegliana: Torelli all'inizio della continuazione dichiara di essere la persona più vicina a d'Azeglio in Italia.¹

L'incompiuta e postuma *I miei ricordi*, scritta tra il 1863 e il 1866, sembra essere un'autobiografia tradizionale. L'autore narra l'origine della sua famiglia e il suo ruolo nella politica piemontese nel Sette e Ottocento, la propria infanzia, gli studi e il breve servizio militare, gli anni della formazione artistica e la vita a Milano. La narrazione si interrompe agli eventi successivi alla cospirazione segreta, nel maggio del 1846, quando, dopo la pubblicazione a Firenze de *Gli ultimi casi della Romagna*, fu costretto a lasciare la città. Il testo descrive un giovane *bohème* che non eccelleva negli studi e non sopportava il giogo severo dell'esercito, e che si ritiene un eterno anticlericale. Nell'autobiografia, l'autore tace quasi completamente della sua vita privata, soprattutto per quanto riguarda le relazioni amorose e matrimoniali, e al contrario scrive molto dei viaggi e delle esperienze umane acquisite in varie avventure, in primis della formazione artistica e ideologica. Tuttavia, *I miei ricordi* possiede una caratteristica speciale: i momenti della vita dell'autore non sono presenti per sé, ma fanno parte organica del tessuto della storia italiana dalla fine del Settecento fino alla metà dell'Ottocento. Anzi, si può affermare che i ricordi personali servono soprattutto a creare uno spazio intellettuale-letterario in cui esprimere i propri pensieri politici, culturali, sociali, economici e ideologici: tutto ciò è presente nelle digressioni che a loro volta interrompono la narrazione. Da questo punto di vista, il vero messaggio patriottico e il riassunto del Risorgimento si trovano proprio in queste digressioni, che diventano i punti cruciali della narrazione.

La continuazione de I miei ricordi, scritta da Torelli, ebbe una nascita avventurosa simile a quella de *I miei ricordi*. Non si conosce con esattezza l'anno in cui Torelli iniziò a lavorare all'opera,² ma riuscì a completare nove capitoli, nonostante il breve lasso di tempo a sua disposizione, visto che morì precocemente nel mese di aprile del 1866, tre mesi dopo d'Azeglio. Di conseguenza, anche quest'opera rimase incompiuta e fu pubblicata postuma nel 1870. È probabile che Torelli abbia iniziato a lavorare sul testo durante la vita del suo amico, visto che l'autore era sempre più debole e malato. Lo scritto incompiuto fu pubblicato nel volume *Lettere di Massimo d'Azeglio a Giuseppe Torelli con frammenti di questo in continuazione dei Miei ricordi* (da ora in poi *La continuazione de I miei ricordi*) nel 1870 dalla casa editrice milanese Carrara. La prefazione editoriale è fondamentale per comprendere lo scopo del volume. Cesare

¹ "Sì poco ch'io valga, tengo superbamente la mia dritta nel parlare dell'Azeglio, col quale nessuno in Italia cred'io può vantarsi di avere, come me, passati tanti anni nella più perfetta intimità. E parlo tanto del tempo di quand'era ministro, quanto di quello nel quale, diceva lui, ridivenuto plebe, incominciarono le nostre simpatiche mattinate, alle quali io non ho mai mancato un giorno solo, tranne per assenza o per malattia. E di queste mattinate sarà tenuto discorso, spero, con piacere del lettore. Ho avuto infine l'onore di essergli posto ai fianchi in talune delle sue più importanti missioni." (Paoli 1870, 261)

² Nell'avvertenza l'editore Cesare Paoli afferma che il lavoro di Torelli si svolse nei tre mesi successivi alla morte di d'Azeglio e Torelli (Paoli 1870, 249-250).

Paoli, in primis, spiega le ragioni della pubblicazione de *La continuazione de I miei ricordi*, riportando la questione della memoria dei grandi personaggi che deve essere conservata e tramandata:

Nel novero dei Grandi, di cui l'Italia giustamente si gloria, occorrono dei nomi talmente puri ed intemerati che [...] eccitano un profondo sentimento d'affetto. Scossa ed avvivata allo splendore delle somme virtù che irraggiandosi all'infinito involgono quei nomi in un'aureola di luce immortale, l'anima s'abbandona a cotesti sentimenti col trasporto dell'entusiasmo, e, venerando, ama. (Paoli 1870, V)

Ritiene che d'Azeglio faccia parte del gruppo dei massimi esponenti del Risorgimento la cui memoria è fondamentale nei tempi post-unitari, ancora segnati da eventi tumultuosi. La sua figura è un modello di „Buono, Bello e Giusto” (Paoli 1870, VI), anche perché, nonostante fosse una persona poliedrica e di talento, non cercava mai di assecondare i propri interessi personali ed era privo di egoismo. Paoli aggiunge che per d'Azeglio l'amor patrio era un dovere e un sacrificio, non un divertimento. Questa affermazione può essere interpretata come un riferimento alla prefazione de *I miei ricordi*, in cui d'Azeglio scrive: „Io vorrei però che queste pagine servissero, in un senso, anche all'età nostra [...]” (d'Azeglio 1891, 4). Spiega inoltre che vuole lasciare memorie alle persone illustri del suo tempo e alle virtù dei suoi genitori. Paoli riconobbe senza dubbio la peculiarità del testo dazegliano, che avrebbe potuto contribuire alla formazione della società italiana postunitaria e alla creazione di un'opinione comune nei confronti del Risorgimento.

Il volume è suddiviso in tre parti: la prima comprende un “miniepistolario” che contiene lettere scritte da d'Azeglio a Torelli. La terza è la vera e propria continuazione scritta da Torelli in nove capitoli. La seconda parte è invece un sommario che introduce i nove capitoli di Torelli e riporta le parole di un manoscritto scritto dallo stesso d'Azeglio. *La continuazione de I miei ricordi* è quindi un'opera ibrida costituita di tre generi letterari: l'epistolario, l'autobiografia e la biografia.

La prima parte, denominata “miniepistolario”, comprende 95 lettere scritte da d'Azeglio a Torelli tra il 1851 e il 1865.¹ La corrispondenza tratta temi molto vari: politica attuale, manovre dei politici, viaggi, salute, questioni familiari e altre faccende personali. Una gran parte delle lettere contiene lo scambio di informazioni sulla stesura de *I miei ricordi*: si tratta delle lettere numero LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI

¹ Esiste un'eccezione: la lettera XXXVI è diretta a un signore, forse un politico importante, non nominato. Paoli spiega che, data l'importanza del tema, è stata scelta questa lettera, l'unica non indirizzata a Torelli. D'Azeglio rimprovera il destinatario che gli aveva chiesto di pubblicare un suo articolo a favore di Agésilao Milano. Quest'ultimo aveva tentato di assassinare il re di Napoli nel 1856. Il signore, invece, non riteneva che l'atto di Agésilao Milano fosse un tentativo di assassinio, ma di tirannicidio. Nonostante le sue opinioni a volte ambigue sull'utilità dell'annessione del Regno di Napoli, nel 1860, alla soglia dell'Unità, d'Azeglio riteneva un tradimento dell'Italia e della nazione la pubblicità di un atto terroristico e la ricompensa nazionale di Agésilao. Questo tema indusse l'editore a inserire la lettera nel volume, probabilmente perché la riteneva un elemento che arricchiva le informazioni sulla figura di d'Azeglio; inoltre, è collegato al tema dei problemi urgenti postunitari.

e LXXXI. D'Azeglio informa il suo amico del lavoro che sta svolgendo sull'autobiografia¹ e, in particolare, nelle lettere LX (12 giugno 1863), LXII (11 agosto 1863) e LXIII (11 settembre 1863), afferma che manca poco alla conclusione del primo volume. Racconta dell'aiuto di Giulio Ratti, chiamato Prevosto nelle lettere LXI (28 giugno 1863), LXIII e LXVI (17 ottobre 1863). Questo suo amico prete, oltre a esprimere la sua opinione² e a fornire dei consigli, svolgeva un lavoro importante da *censore*, prima che d'Azeglio consegnasse il testo a una revisione ufficiale di censura (Paoli 1870, 174). D'Azeglio fornisce inoltre delle informazioni preziose sulle possibilità di pubblicazione futura negli scritti LXV (13 ottobre 1863) e LXVI (17 ottobre 1863). Con il passare del tempo, nonostante il progetto di terminare altri due volumi, nell'autunno del 1863, la voglia di avere delle certezze sulle possibilità di pubblicazione sembra essere diventata molto urgente per d'Azeglio. Nella lettera LXV, d'Azeglio racconta che, al contrario delle sue idee precedenti, è in trattative con la casa editrice Barbera, che poi nel 1867 pubblicò davvero *I miei ricordi*.

La lettera in cui d'Azeglio affronta le questioni tecniche relative a *I miei ricordi* è quella del numero LXVI (17 ottobre 1863). Non soltanto conferma i processi di trattamento editoriale e ribadisce l'importanza dell'aiuto e dei consigli di Torelli³, ma riflette anche sul contenuto del testo e sulla tecnica della scrittura: „Ne ho già un volume e un decimo. Ma il metodo che ho seguito, se non ricevo qualche parere, mi preoccupa sempre. Andrà bene? Non andrà?”. Questo metodo insolito consiste nell'uso organico delle digressioni che, tuttavia, trattano temi ben diversi dagli eventi della vita personale. D'Azeglio scrive dei suoi dubbi alla fine della lettera: „Ho paura d'aver dato troppo in digressioni teoriche a proposito di tutto.”. (Paoli 1870, 175). Probabilmente non si tratta di veri dubbi e di falsa modestia, ma semplicemente stava creando un nuovo modo di scrivere l'autobiografia, il che però richiedeva attenzione nell'eseguire l'opera affinché potesse risultare organica.

Le lettere raccolte nell'edizione *La continuazione de I miei ricordi* testimoniano, infatti, che d'Azeglio era perfettamente consapevole dell'unicità del suo lavoro. Ciò è provato anche dalla citazione inserita nel titolo di questo articolo. La frase proviene dalla lettera LXIII, datata 14 settembre 1863, nella quale d'Azeglio informò Torelli del processo di stesura de *I miei ricordi*. Nonostante la malattia, nel periodo trascorso a

¹ Menziona per la prima volta l'impresa incominciata de *I miei ricordi* in una lettera scritta a Eugène Rendu il 14 febbraio 1863 (d'Azeglio 2019, 554). Probabilmente il 13 marzo 1863 ne parla anche con Torelli, del lavoro a cui aveva già dedicato molto tempo, e presenta la sua idea che, per motivi di comodità, la città più adatta per la pubblicazione sarebbe Torino (d'Azeglio 2019, 561-562).

² “Il Prevosto ha letto le Memorie, e mi fa un coragg di milla lire.” (Paoli 1870, 162), “È stato qui il Prevosto e gliene ho fatta leggere una metà. A sentir lui, s'anderebbe da Dio.” (Paoli 1870, 167).

³ Torelli veramente si rivelò di essere un consigliere prezioso e soprattutto sincero. In alcune lettere, custodite nell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, racconta a d'Azeglio dei suoi affari e trattative con le case editrici riguarda alla pubblicazione futura de *I miei ricordi*. Frequentemente esortava l'amico a mandargli dei capitoli del manoscritto di cui poi scriveva i suoi commenti e osservazioni. Le lettere in questione sono: MCRR 565/44/19 (3), 565/44/20 (1-2), 565/45/9, 565/45/11 (2), 565/45/12 (2), 565/45/14.

Cannero d'Azeglio lavorò sempre e stava terminando il primo volume. L'autobiografia, che d'Azeglio sperava fosse "un po' diversa dalle altre vite proprie", se non altro, è diversa anche dal punto di vista della funzione. *I miei ricordi* non fu soltanto un'opera letteraria, ma uno strumento efficace per valutare lo sviluppo del pensiero nazionale e il ruolo degli individui all'interno di esso, ovvero uno strumento per formare la memoria collettiva.

Nonostante la collocazione delle lettere non fosse una decisione presa da Torelli, la loro presenza nel volume rafforzò la sua convinzione di aver continuato *I miei ricordi* in nome dell'amicizia. Le lettere dimostrano anche che Torelli era a conoscenza dei dettagli della stesura e aveva vigilato sulla nascita dell'opera, tanto da essere in grado di portarla a termine secondo le intenzioni dell'autore. Per questo motivo, probabilmente, sono presenti soltanto i pezzi della corrispondenza tra d'Azeglio e Torelli. Se non teniamo in considerazione il caso in cui era impossibile che la casa editrice recuperasse delle lettere per altri destinatari (per esempio quella in cui d'Azeglio menziona la stesura de *I miei ricordi* per primo non a Torelli, ma a Rendu), possiamo dedurre che si tratta della politica della Carrara di consacrare il diritto di continuazione esclusivamente a Torelli.

La seconda parte de *La continuazione de I miei ricordi* è un altro tentativo da parte dell'editore di stabilire la connessione tra l'autobiografia dazegliana e la biografia su d'Azeglio di Torelli. Prima dei nove capitoli scritti da Torelli, l'editore colloca il testo di un abbozzo di d'Azeglio, custodito nell'Archivio di Stato di Torino¹ e intitolato *Schema per "I miei ricordi"*. In questa bozza, d'Azeglio raccoglie in sedici punti² le sue memorie e i pensieri fondamentali che vuole trattare nell'autobiografia. L'editore ha riportato questo testo parola per parola, mantenendo anche lo stile in prima persona singolare. Cesare Paoli nella nota aggiunta all'inizio del capitolo spiega la sua decisione: „Nella lusinga di far cosa grata al lettore ho premesso ai Frammenti del Torelli questo capitolo scritto dall'Azeglio stesso. È un vivace e succoso riepilogo di quanto egli ha detto di sé nei Miei Ricordi pubblicati dal Barbera, ed è interrotto appunto là dove prende le mosse il Torelli.” (Paoli 1870, 251). Dunque, si tratta di un elemento inserito a favore dei lettori, in modo che la lettura sia più agevole.

Secondo i sedici punti dello *Schema*, d'Azeglio basò la sua autobiografia soprattutto sulle memorie dell'infanzia e della gioventù, che comprendono i primi tredici paragrafi della bozza. Queste parti gli consentono di attirare l'attenzione su tutto il contesto ideologico in cui è cresciuto, contesto fondamentalmente creato dalla virtù e dagli esempi dei genitori. Inoltre, i ricordi relativi ai primi 25-30 anni della sua vita contengono chiaramente quelle idee che caratterizzeranno poi tutta la sua carriera politica, culturale e artistica. L'insegnamento morale di suo padre viene descritto nei

¹ ASTo, Carte d'Azeglio, Mazzo 2; n. 2/10.

² I titoli dei paragrafi sono i seguenti: 1. Prime memorie dell'infanzia, 2. Adolescenza, 3. Battaglia col prete di casa, 4. Scomunica, 5. Indipendenza italiana, 6. Mio padre, 7. Mi rompo un braccio, 8. Paura dell'asino, 9. Viaggio a Roma, 10. Entrata al servizio, 11. Conversione, 12. 2° viaggio a Roma, 13. Vita d'artista Bolletta, 14. Lascio Roma, 15. Romanzi, 16. Politica.

paragrafi dello *Schema* intitolati *Mi rompo un braccio* e *Paura dell'asino*. Nel primo si ricorda del momento in cui a cinque o sei anni ha rotto il braccio destro: „Per non sbigottire mia madre al ritorno, m'ordinò egli che mi reggessi il braccio il meglio ch'io potevo, e non dicessi nulla, nè mi lagnassi. Io obbedii, e portai il dolore senza darne segno veruno [...]” (Paoli 1870, 253). Invece nel secondo rievoca il suo timore che aveva dei colpi di un asino e la reazione del padre: „[...] vistomi sbigottito, m'arrivò egli con una picchiata che fu peggiore della prima, e della quale lo ringrazio sino ad oggi, poichè m'insegnò che non si ha ad aver paura.” (Paoli 1870, 253).

Questi momenti sono descritti più dettagliatamente ne *I miei ricordi*, il che fa luce sulla personalità non barbara di Cesare d'Azeglio, ma anche sulla sua volontà di trasmettere i valori patriottici al figlio. Massimo commenta il caso del braccio affermando che suo padre gli parlò „[...] con la solita fermezza, ma con grandissimo affetto [...]” (d'Azeglio 1891, 68). Tuttavia, il padre applicava un'educazione solida e basata sui sentimenti nazionali: „Un Piemontese, dopo che ha gambe e braccia rotte e due stoccate a traverso al corpo, allora, e non prima, può dire: – Veramente... sì... non mi pare di sentirmi proprio bene.” (d'Azeglio 1891, 69). Dunque, l'elemento principale dell'insegnamento nella casa d'Azeglio era l'orgoglio nazionale¹ e le sofferenze² erano considerati atti di piccoli eroismi e piccoli momenti d'amor patrio. D'Azeglio ribadisce ne *I miei ricordi* che senza questi momenti non sarebbe diventata una persona utile nelle lotte nazionali.³

L'originalità dell'opera, che la rende diversa dalle altre vite narrate, consiste anche nell'intenzione di conservare il ricordo dei genitori, o addirittura di tutta la linea di sangue. Infatti, il primo capitolo narra le origini dei d'Azeglio sin dal Medioevo. Secondo Rino Rinaldi, in questo tipo di narrazione si può cogliere la proposta di un'esemplarità pedagogica nazionale che diventa “la continuità del modello familiare nelle fibre del politico”. (Rinaldi 1981, 707). Specificando maggiormente questo

¹ «La parabole pédagogique est achevée. Par cette démarche, l'autobiographie se présente comme un grand *exemplum* individuel et national: la représentation de l'enfance et l'évocation de l'éducation familiale se conjuguent pour donner une définition de la formation de d'Azeglio.» (Guidobaldi 2002).

² Ne *I miei ricordi* ogni capitolo comincia con un breve elenco di pensieri che, in forma di lista, si riferisce al contenuto del capitolo stesso. Nel caso del quinto capitolo, nell'elenco si trova l'espressione “Ci avvezzano a soffrire”. D'Azeglio presenta le massime dell'educazione della famiglia a cui apparteneva, secondo cui non bisogna essere iperprotettivi “con troppi”: „Bada! sta' attento! puoi cadere, puoi farti male!”. Spiega che tutto ciò non era la mancanza dell'amore, ma al contrario la preparazione alla vita che i figli avrebbero affrontato nel periodo del Risorgimento: „Ma i miei volevano per prima cosa far di me un uomo [...]” (d'Azeglio 1891, 62). Secondo d'Azeglio, solo in questo modo si può ottenere l'integrità morale necessaria per compiere atti di sacrificio per la patria: „E non v'è bene possibile se l'uomo non è avvezzo a soffrire come ad ubbidire, quando il dovere o la necessità lo impongono. Ora, quali sono i primi, i maggiori dei beni? Essere uomo onesto, ed uomo libero. Pel primo, conviene ubbidire alla legge morale; pel secondo, ubbidire alla legge politica e civile. Può egli farsi ciò senza sacrificio, senza più o meno soffrire?” (d'Azeglio 1891, 63).

³ “Non parlerò che di noi suoi figliuoli, e dirò che per quanto siamo tutti rimasti addietro le mille miglia da nostro padre, quanto a virtù di sacrificio e ad altezza d'insentire, pure se in vita nostra ci venne mai fatto d'operare cosa che fosse buona ed onorata, tutto lo dobbiamo ai suoi belli ed onorati esempi.” (d'Azeglio 1891, 34).

pensiero, sembra che il ruolo di d'Azeglio sia quello di mediatore tra il passato e il futuro dell'Italia e, tramite lui, si realizzano nel Risorgimento e nel periodo post-unitario i valori antichi che contribuiscono ancora a rendere grande e fiera la nazione. Di conseguenza, *I miei ricordi* e l'autore stesso diventano lo strumento vivente della formazione della memoria collettiva.

La terza parte de *La continuazione de I miei ricordi* è l'opera vera e propria di Torelli, i nove capitoli aggiunti all'autobiografia dazegliana. Si tratta di una biografia sulla vita dell'amico nel periodo dal 1849 fino a un momento della sua vita difficilmente definibile, intorno al 1860-1861, durante e/o dopo l'incarico di governatore di Milano affidatogli da d'Azeglio. Prima del testo della continuazione, l'editore lascia un'avvertenza in cui, per l'ennesima volta, informa i lettori che si tratta di un incarico impegnativo: Torelli dovette finire, in base alle note e alle esperienze fatte accanto all'amico, il terzo volume de *I miei ricordi*, realizzando l'idea dazegliana. Cesare Paoli aggiunge che anche il tentativo di Torelli rimase interrotto e incompiuto, ma ciò non toglie il merito all'impresa: „Questi frammenti, quantunque imperfetti, dimostrano più che altro qual profondo attaccamento e quai rapporti d'intimità legassero il Torelli all'Azeglio. Tale è lo scopo per cui si pubblicano.” (Paoli 1870, 250).

Il processo creativo di Torelli portò automaticamente con sé il trasmutamento della tecnica della narrazione e dell'io narrante nelle due opere. Ne *I miei ricordi*, essendo un'autobiografia, la coincidenza tra il narratore e il protagonista crea un narratore omodiegetico-intradiegetico. L'io narratore, in armonia con l'obiettivo dell'opera (oltre a rivedere i momenti della propria vita, rievocare il comportamento patriottico dei propri genitori e di molte persone conosciute e rappresentarli come esempi autentici per il popolo italiano), analizza gli eventi storici del periodo, ma il punto di vista rimane comunque soggettivo. Nella narrazione retrospettiva, l'autore si focalizza sugli eventi che contribuivano alla formazione patriottica del protagonista, ovvero se stesso. La narrazione in gran parte segue l'ordine cronologico, ma le digressioni molto spesso si riferiscono a momenti antecedenti o posteriori agli eventi narrati. Ne *I miei ricordi*, la narrazione prospettica diventa l'elemento organizzatore della trama. Il narratore osserva la propria vita da una prospettiva matura e valuta e reinterpreta i fatti personali con una coscienza più evoluta (Szávai 1978, 79, 86-87).

Questa funzione naturalmente manca nella continuazione torelliana, in quanto l'interpretazione degli eventi non è un atto autoriflessivo. La narrazione segue i criteri della biografia classica, in termini lejeuneiani, in cui il narratore eterodiegetico è diverso dal soggetto della narrazione. Il racconto degli eventi è esclusivamente lineare. I temi principali della narrazione sono la descrizione dei momenti personali di d'Azeglio e la rappresentazione dei suoi atti politici e della sua formazione ideologica. La quantità di questi è in equilibrio, tuttavia le manovre politiche sono molto più rappresentate nella continuazione che ne *I miei ricordi*; inoltre, anche il personaggio d'Azeglio è descritto più nel dettaglio. Secondo Giuseppe Zago, al centro del genere biografico deve stare la psicologia individuale, le azioni compiute e non la storia e le

tendenze culturali e politiche (Zago 2016, 211). Nell'opera di Torelli la politica come ideologia e, in generale, le vicende risorgimentali è assente; appare soltanto come un'entità esterna a d'Azeglio, ma, allo stesso tempo, ritrae perfettamente la sua psiche. Inoltre, d'Azeglio è rappresentato da un lato in modo molto umano come protettore della morale e della dignità umana universale. Uno degli esempi in cui emerge maggiormente la sua umanità è il suo arrivo a Bologna:

“I cavalli erano stati staccati dalla carrozza, e invece loro s'erano aggiogati dieci o quindici giovinotti [...]. Quella scoperta fece perdere sul fatto la pazienza all'Azeglio. Vi sono stati Italiani che hanno avuto lo stupido e brutale coraggio di lasciarsi menare in carrozza da Italiani è vero, ma l'Azeglio non era punto di quelli!” (Paoli 1870, 341)

D'Azeglio, che non lascia che la sua carrozza sia tirata dai giovani, come segno di rispetto, allo stupore della massa riunita si comporta come un insegnante della morale e, senza usare violenza, ma con fermezza, ricorda ai giovani il loro ruolo di uomini liberi.¹

Torelli cita spesso direttamente le parole o le lettere del suo amico. Questo avviene in punti nevralgici della narrazione, in cui l'autore vuole trasmettere precisamente l'essenza del pensiero dazegliano in questioni politiche, sociali o religiose. Fa parlare in prima persona d'Azeglio quando non vuole essere lui stesso a descriverlo. Prima di addentrarsi nell'analisi dei primi esempi di questa strategia, Torelli dichiara che, nonostante detesti le ripetizioni, nel caso di rievocare la missione segreta di d'Azeglio e gli eventi precedenti non c'è modo migliore di descriverli che con le parole dell'amico, anche perché “lo ripete sì bene in un altro brano di scritto”. Tuttavia, per riportare l'opinione di d'Azeglio, non copia parola per parola le parti né de *I miei ricordi*² né dell'opera scritta dopo la missione, *Degli ultimi casi della Romagna*. Quindi si tratta probabilmente di una sintesi generica sull'atteggiamento di d'Azeglio nei confronti delle sette segrete: „Io che non voleva legarmi con nessuna setta, [...] non volli accettare questo generalato, ma dissi che volentieri avrei intrapreso un giro, nel quale officiosamente avrei esposto i miei progetti [...]” (Paoli 1870, 265).

Torelli, dopo questo punto, non fa più commenti quando riprende le parole dell'amico, ma inserisce la citazione direttamente nel testo. Oltre alla questione delle sette segrete, nel pensiero dazegliano, anticlericale per antonomasia, anche il ruolo

¹ “-Voi sapete, sì o no, che siete creature fatte ad immagine di Dio? -Sì, risposero taluni confusamente. -Perché dunque, [...] volete fare il mestiere delle bestie senza intelletto? -Oh Diavolo! s'è già fatto tante volte la stessa cosa, e non si sono mai fatti come questa volta tanti discorsi [...]. -Ebbene, tutte le volte che avete fatto da bestie avete mancato alla dignità di creature intelligenti. Alle corte, ripeto che non entro in città se non vi sono i cavalli!” (Paoli 1870, 342-343).

² Si può supporre l'influenza diretta testuale nel caso di un'unica espressione. Quando, nel riassunto delle attività segrete di d'Azeglio in Italia centrale, Torelli si riferisce alle difficoltà, usa l'espressione via crucis (Paoli 1870, 265). Questo elemento appare già nel manoscritto autografo de *I miei ricordi* (MCRR 572/2, 190/3) e anche nell'autobiografia poi pubblicata (d'Azeglio 1891, 544).

della Chiesa è fondamentale. Per questo motivo Torelli si ritira dalla posizione di narratore quando rievoca l'avvicinamento di d'Azeglio a Pio IX. Nel dialogo dei due, si parla del futuro dell'Italia: il papa è impaurito dalle conseguenze potenzialmente negative, ma d'Azeglio ribatte che "colla buona volontà, con buoni Ministri, colla buona fede, non c'è nulla a questo mondo che non si possa fare" (Paoli 1870, 277-278) e garantisce la vocazione religiosa di Carlo Alberto.

Torelli riporta molto dettagliatamente i dialoghi di un incontro tra d'Azeglio e il suo amico Tommaso Grossi. Il narratore dichiara di concentrarsi soltanto sui temi trattati durante questa visita: letteratura, metafisica, politica e il ruolo di Piemonte nel Risorgimento, temi quotidiani, ma anche momenti quasi buffi, e di tacere i commenti e le opinioni personali. Il capitolo quinto, dominato dalla scena dell'incontro, è un momento molto intimo e umano raccontato attraverso gli occhi di Torelli. A questo punto l'autore impone la problematica della scrittura memorialistica: „La conversazione (per me memorabile!) che quassù ho tentato a forza di tensione mnemonica di ricucire e riprodurre, è, il lettore lo comprende, imperfettissima.” (Paoli 1870, 316). Questa confessione potrebbe far dubitare dell'attendibilità del testo, ma in realtà dimostra bene l'intenzione di Torelli: scrivere secondo gli accadimenti e, se non ci riuscisse, il vero scopo del testo non sarebbe quello di riportare le parole di d'Azeglio in modo esatto, ma di radicare la sua immagine e il suo esempio nell'anima degli italiani. Tuttavia, Torelli cerca di scrivere il più autentico possibile: ammette di aver preso delle note durante gli anni, in situazioni importanti per l'amico, e di averle sfruttate durante la stesura della continuazione.¹

Un'altra tecnica narrativa utilizzata da Torelli per conferire attendibilità all'opera è l'integrazione di alcune lettere di d'Azeglio indirizzate a vari personaggi, come Cesare Balbo, Francesco Predari e lo stesso Torelli. In queste lettere, l'autore informa dei suoi incontri con Pio IX e del lavoro svolto su *Degli ultimi casi della Romagna*. In alcune lettere, tratta la situazione politica e il ruolo del Piemonte nelle lotte nazionali, rintraccia la svolta negativa della politica nei confronti del papa.² In una scritta a Torelli leggiamo il seguente: „Milano è la città dove sanno più prevalersi e giovarsi delle incertezze dell'Autorità. Io già m'immagino che a quest'ora appena si vede un soldato gli si passa vicino gridando: Viva il Guerriero! Viva Pio IX! E il soldato a dare in una smorfia da uomo seccato e cavarcela.” (Paoli 1870, 280). I documenti e le citazioni servono a garantire la credibilità dei fatti narrati; in più, la biografia di Torelli acquisisce la caratteristica delle memorie che, pur essendo un genere personale, vogliono anche trasmettere l'attendibilità storica.

Nonostante il gran numero di citazioni, il narratore di Torelli non si nasconde. All'inizio del secondo capitolo, il narratore presenta lo scopo del suo lavoro: continuare l'autobiografia di d'Azeglio e far conoscere la sua figura nella società più larga

¹ “[...] il Papa gli disse un giorno queste parole, delle quali ho preso nota, e ne valeva la pena [...]” (Paoli 1870, 278).

² Più dettagliatamente delle lettere vedi: Paoli 1870, 268-273 (a Balbo), 279-282 (a Torelli), 282 (a Predari), 283-285 (a Farini).

possibile, perché il suo amico fu un personaggio unico del Risorgimento, senza il quale l'andamento della lotta nazionale sarebbe stato molto diverso. Il narratore si scusa per il suo stile di scrittura diverso da quello di d'Azeglio. Spesso si riferisce alla sua presenza con espressioni come „colui che scrive questo libro” (Paoli 1870, 274), „lo scrittore di queste note” (Paoli 1870, 353), „scrittore di questo libro” (Paoli 1870, 355; 367), „autore di questo libro”. (Paoli 1870, 361; 365). Inoltre, si rivolge spesso al suo lettore per spiegare più nel dettaglio un evento narrato. Le apostrofi mirano anche a focalizzare l'attenzione del lettore sulla figura di d'Azeglio e a lodarne la personalità. Nel secondo capitolo, l'autore comincia rivolgendo la parola ai destinatari dell'opera¹, creando un collegamento con *I miei ricordi* e con la seconda parte de *La continuazione de I miei ricordi*.² Torelli usa anche riferimenti che avvisano i lettori di ricordarsi bene di un certo dettaglio che otterrà il significato più tardi nella narrazione („come vedrà il lettore” (Paoli 1870, 291), „Il lettore vedrà poi perché di questa avventura [...] io abbia discorso con qualche particolarità.” (Paoli 1870, 333), „Il lettore capirà perché non si dicono i nomi” (Paoli 1870, 403)). Torelli li coinvolge immaginando o volendo influenzare le loro reazioni: „Il lettore perdoni questo poco modesto ricordo [...]” (Paoli 1870, 301), „Su questo funzionario permetta il lettore una osservazione che ha importanza reale.” (Paoli 1870, 388). Infine le apostrofi sono lo strumento di formare un'opinione giusta sulla figura di d'Azeglio: „Qui è d'uopo scongiurare il lettore di non cedere ad una tentazione assai viva: alla tentazione di considerare siccome esagerata o fantastica la descrizione dell'ingresso di Massimo d'Azeglio in Bologna.” (Paoli 1870, 344). Ne *I miei ricordi*, invece, le apostrofi introducono le digressioni in cui d'Azeglio esprime la propria opinione su questioni politiche, sociali, culturali e religiose: in questo caso l'apostrofe ha la funzione di insegnare come applicare il comportamento patriottico.

La gestione del tempo non è descritta nell'opera di Torelli. Le uniche indicazioni temporali a nostra disposizione per capire in quale periodo della vita dell'autore ci troviamo sono le lettere con la data presentate in precedenza e gli articoli di giornale, le proclamazioni. Per dimostrare la lungimiranza politica dell'amico Torelli, l'autore riporta una lettera scritta a lui da d'Azeglio, datata 9 dicembre 1847, nella quale d'Azeglio prevede le Cinque Giornate di Milano: „[...] io credo che l'Italia si sollevi contro l'Austria, e l'onore del buon esempio toccherà a Milano!” (Paoli 1870, 281-282). Un'eccezione alle date mancanti si trova all'inizio del settimo capitolo, in quanto Torelli menziona che partirono per Bologna il 7 luglio 1859 e, per raccontare meglio il loro soggiorno bolognese, cita un articolo del periodico *Monitore*: Torelli lascia che i documenti ufficiali dell'epoca, con valore storico, testimonino la solennità della loro permanenza (Paoli 1870, 352). Tuttavia, l'articolo non è citato con una data esatta; a mio avviso, tuttavia, si tratta di una fonte diretta utile e ritrovabile. Un'altra eccezione in cui viene indicata una data è l'arrivo di d'Azeglio a Milano come governatore (13

¹ “Il lettore che ha seguitato Massimo d'Azeglio nella facile e simpatica sua storia de' due precedenti volumi [...]” (Paoli 1870, 260).

² Un simile esempio: “Il lettore ha già veduto nel primo volume dei *Miei Ricordi* [...]” (Paoli 1870, 304).

febbraio 1860) nel nono capitolo. Il narratore, a questo punto, si riferisce soltanto al proclama rilasciato in tale occasione, ma l'editore lo colloca tra i documenti in nota alla fine del volume. Torelli inserisce invece il proclama dell'11 luglio 1859, in cui d'Azeglio incoraggia i romagnoli (e, più in generale, tutti gli italiani) a non abbandonare la lotta per l'Italia, perché manca ancora la vittoria finale: „Volle Iddio che l'Indipendenza e la libertà, supremi beni, costassero all'uomo supremi sacrifici. Io dunque non vi invito a pace od a riposo, ma a guerra e fatica. [...] Non vi porto licenza, ma ordine e disciplina.” (Paoli 1870, 358). Questi documenti servono ad aumentare l'attendibilità del testo, che in alcuni punti diventa molto più memorialistico che biografico.

Nonostante la differenza di genere tra le due opere, hanno una caratteristica in comune che riguarda le tecniche di narrazione. Benché lo stile crudo di Rousseau sia osservabile anche in *I miei ricordi*, d'Azeglio sceglie soprattutto i momenti della sua vita che l'hanno condotto alla sua visione di vita matura: è fortemente presente il modello sant'agostiano della scrittura autobiografica, con una forte selezione dei contenuti. Secondo Sergio Audano, nel suo studio, in *I miei ricordi* non è rintracciabile esclusivamente né uno né l'altro modello, perché richiederebbero l'evoluzione completa dell'atteggiamento e del modo di pensare del personaggio. Secondo lo studioso, nel caso di d'Azeglio il cambiamento non avviene, soprattutto perché il d'Azeglio vecchio rimane disilluso riguardo alla natura umana e agli avvenimenti del Risorgimento (Audano 2009, 34-35). A mio avviso, la peculiarità dell'autobiografia risiede proprio nel fatto che il cambiamento, in senso agostiniano, si verifica, ma in una direzione contraria e negativa. Rievocando i tempi dei suoi primi lavori letterari (*Ettore Fieramosca*, *Niccolò de' Lapi*), riconosce in sé l'entusiasmo e la speranza nell'insegnamento della società, ma nelle digressioni che riguardano il presente dell'io narrante vecchio, ammette che i tempi storici non erano maturi e da questo riconoscimento nasce la delusione. Aspetta il cambiamento positivo e la nuova società¹ dai suoi contemporanei: *I miei ricordi* e le varie argomentazioni servono a formare gli italiani e, in particolare, il loro carattere nazionale e la loro memoria collettiva.

Il principio di selezione è presente anche nella continuazione di Torelli. Lui segue l'esempio di d'Azeglio e seleziona alcuni momenti biografici da raccontare e altri da tacere. Ad esempio, i ricordi della vita sentimentale sono assenti sia in d'Azeglio che in Torelli: in riferimento ai suoi matrimoni, d'Azeglio usa semplicemente la forma alquanto neutrale “presi moglie” (d'Azeglio 1891, 479) e l'argomento non viene trattato neanche da Torelli. Un altro esempio di omissione riguarda le intenzioni autoriali: in base alla fonte archivistica *Schema*, si può supporre che d'Azeglio avesse intenzione di narrare la sua vita soltanto fino al 1847 circa. Gli eventi della prima guerra d'indipendenza gli fecero nascere il dubbio sull'efficacia della lotta patriottica per

¹ “Per la ragione che gl'Italiani hanno voluto far un'Italia nuova, e loro rimanere gl'Italiani vecchi di prima, colle dappocaggini e le miserie morali che furono ab antico il loro retaggio; perchè pensano a riformare l'Italia, e nessuno s'accorge che per riuscirci bisogna, prima, che si riformino loro, perchè l'Italia, come tutti popoli, non potrà divenir nazione [...]” (d'Azeglio 1891, 4).

l'Italia. La mancanza di voglia di raccontare il biennio è significativa anche perché, negli stessi anni, lo scrittore venne eletto generale, passò molto tempo in battaglia e poi, nel 1849, divenne Primo Ministro. Neanche Torelli precisa il ruolo svolto da d'Azeglio nella rivoluzione. Questa assenza provoca nella narrazione un salto in avanti nel tempo che abbraccia il periodo che va dalle Cinque Giornate di Milano, dal 18 al 22 marzo 1848, al 7 maggio 1849, quando d'Azeglio venne eletto Primo Ministro. Torelli probabilmente rispettò la posizione dazegliana secondo cui il degrado morale e politico del Risorgimento ebbe inizio proprio con la rivoluzione.

Non possiamo non notare un cenno al lavoro editoriale che probabilmente ha voluto adeguarsi alle tendenze di sottacere delle due opere. Nello *Schema*, le ultime due frasi si riferiscono probabilmente alla fine della rivoluzione del 1847 a Ferrara¹ („Accadde il caso di Ferrara occupata dal gen. Auersperg.”) e alla formazione del famoso campo di Forlì. Dato che Torelli limita i temi politici e militari nella sua narrazione, nella versione dello *Schema*, inserita in *La continuazione de I miei ricordi*, mancano le ultime due frasi.

Infine, è necessario porsi la seguente domanda: in che modo Torelli rappresenta d'Azeglio ai lettori, anche in riferimento alla memoria collettiva? La risposta è legata allo scopo della creazione della continuazione. Nel secondo capitolo, Torelli racconta che, dopo la morte dell'amico, raccolse i suoi ricordi su d'Azeglio perché non voleva che andassero dimenticati. Come gli evangelisti conservano la storia di Gesù, così Torelli vuole continuare il lavoro di d'Azeglio allo scopo di rialzare lo spirito pubblico. (Paoli 1870, 169). Infatti, ha l'intenzione di creare, attraverso la figura di d'Azeglio, un modello di patriottismo e di morale, sottolineando il suo carattere umile, come per esempio nella scena dell'arrivo a Bologna. Nel momento della nomina di primo ministro d'Azeglio appare un politico deciso che, solo per motivi di sfiducia nella politica di allora non voleva accettare all'inizio la posizione, alla fine però si assunse l'incarico sacrificandosi per la patria: „[...] sfiduciato, vedendo che brutta matassa aveva dinanzi a sé da sciogliere il Governo in quella circostanza, in sulle prime esitò: poi cedette, perchè cedeva sempre innanzi ad un sacrificio [...]” (Paoli 1870, 286). Oltre ai momenti gloriosi, il narratore mira a descrivere anche le difficoltà: la reputazione di d'Azeglio fu un po' rovinata dopo un fraintendimento con il ministro Jocteau, uno scandalo accresciuto dalla cattiveria di un impiegato del Ministero (Paoli 1870, 293-294).

Tuttavia, non mancano le situazioni quasi buffe, tipiche dello stile dazegliano. Ad esempio, durante l'incontro tra Grossi e d'Azeglio, non mancano i momenti da intellettuali, come le discussioni politiche e letterarie, ma anche la scena in cui i due amici escogitano delle scuse per non dover incontrare una persona che chiede un'udienza, o il commento di Torelli: „[...] qui è mio dovere di coscienza il confessare che, per un buon quarto d'ora, Massimo d'Azeglio fu una vera cattiva lingua [...]”

¹ <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/9953480>.

(Paoli 1870, 305). Inoltre Torelli menziona che l'amico una volta si definì scherzosamente "minchione" (Paoli 1870, 273).

Torelli, con la tecnica di rappresentazione, continuò l'essenza dello stile de *I miei ricordi*, allo stesso tempo esprimendo il suo punto di vista, narrando in terza persona singolare e, soprattutto, utilizzando fonti di prima mano, conferì una sfumatura più vera al personaggio di d'Azeglio. Non possiamo certamente paragonare il volume di Torelli al lavoro di d'Azeglio, che mirava a creare la migliore immagine possibile del suo amico, ma tutto ciò serviva a inserire d'Azeglio nella memoria collettiva post-unitaria. Così l'opera di Torelli aggiunge una nuova sfumatura a *I miei ricordi*: quest'ultimo, combinando elementi di finzione e momenti realmente accaduti, rievoca il contesto storico ambiguo del Risorgimento nella sua complessità. Per quanto riguarda la rappresentazione di sé, d'Azeglio racconta i suoi momenti profani, utilizza gli strumenti dell'umorismo e, in molte apostrofi, sembra una persona comune, un italiano qualsiasi: questo atteggiamento si rivelò fruttuoso per raggiungere il cuore degli italiani dell'Italia unita. Come abbiamo già chiarito, d'Azeglio non aveva l'intenzione di parlare soltanto di sé e, nel suo caso, l'obiettivo della creazione di un culto della personalità completamente manca. Il concetto di András Lengyel sul lato negativo del culto creato dalla letteratura non si applica a *I miei ricordi*. Tuttavia, riteniamo che il culto di una persona, nato attraverso la letteratura, non sia esclusivamente legato alla bravura artistica dell'autore, ma rifletta anche le esigenze dello stato socio-psicologico della società dell'epoca (Lengyel 2023, 67; 69). Infatti, i volumi di d'Azeglio e Torelli offrivano un'interpretazione possibile degli eventi risorgimentali e dell'attività dazegliana nell'Ottocento.

Per concludere, anche la pubblicazione de *I miei ricordi* e de *La continuazione de I miei ricordi* è indubbiamente legata all'ambiente storico, sociale e culturale del periodo successivo al 1861. Dopo la morte di d'Azeglio, la figlia Alessandrina ebbe un ruolo fondamentale nell'incoraggiare Torelli a portare a termine *I miei ricordi*.¹ Probabilmente lei riconobbe la potenza dello scritto del padre nella formazione della nuova società italiana e, nonostante l'incompiutezza, il libro fu pubblicato un anno dopo l'annessione del Veneto. Nel 1870, con l'annessione di Roma, sembrava che le lotte nazionali fossero finite e che la battaglia si sarebbe combattuta nel campo culturale

¹ Tuttavia, il lavoro di Torelli non si limitò alla semplice continuazione dell'opera dazegliana, ma si estese anche al suo completamento e alla sua modifica. Claudio Gigante afferma che Torelli "riteneva infatti che il suo ruolo fosse quello di confezionare per i lettori un'opera leggibile e omogenea che non recasse troppe tracce della mancata revisione di d'Azeglio" (Gigante 2015, 217) e per questo motivo aggiunse anche i propri pensieri e frasi all'autografo. L'esempio più eclatante, che ha influenzato tutto il discorso letterario-culturale sul Risorgimento dei decenni successivi attribuendolo a d'Azeglio, è la frase celebre "Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani", non presente nel manoscritto originale, ma aggiunta da Torelli. Gigante analizza molto dettagliatamente i fascicoli del MCRR, che contengono gli autografi originali de *I miei ricordi*, dal punto di vista degli elementi aggiunti nel capitolo *Una vulgata gravemente contaminata. Appunti per una nuova edizione* di un suo volume (Gigante 2013, 113-122). Tutto ciò causava molti dubbi fino all'edizione critica del 1949 di Alberto Ghisalberti, ma secondo lo studioso neanche questa edizione soddisfa i criteri della filologia moderna in quanto contiene ancora elementi non autografi.

e nella memoria collettiva degli italiani: fu un momento adatto per valutare i massimi esponenti del Risorgimento. In entrambi i casi, la pubblicazione sembra essere fortemente legata all'attualità politica e storica e i volumi sono riusciti a formare la memoria collettiva in base a questi ambiti. Le parole di Zago descrivono perfettamente l'importanza delle opere biografiche, e quindi anche dei nostri volumi, che ebbero il diritto di essere pubblicati e di diventare parte integrante della memoria collettiva:

“La biografia storica viene definita anche romantica perché nella stagione culturale del primo Ottocento registrò un grandissimo sviluppo. La storiografia romantica, ricchissima di interessi, cercò infatti di «individualizzare» uomini, popoli, istituzioni, idee e si impegnò a cogliere le differenze dei tempi, dei luoghi, dei modi, realizzando uno stretto legame con l'erudizione.” (Zago 2016, 213)

Bibliografia

- Audano, Sergio. 2009. *Un ambiguo esempio di “sfortuna” dell’Antico: I miei ricordi di Massimo D’Azeglio*. In Audano, Sergio (a cura di). *Aspetti della fortuna dell’antico nella cultura europea: atti della quinta giornata di studi*, Sestri Levante, 7 marzo 2008. Pisa: ETS.
- Baioni, Massimo. 2019. *Biografie in cammino. Vite del Risorgimento e mitografie nazionali*, in „Passato e Presente”. XXXVII, n. 106, p. 153-163.
- Brignoli, Marziano. 1988. *Massimo d’Azeglio. Una biografia politica*. Milano: Mursia.
- Cavicchioli, Silvia. 2019. *TORELLI, Giuseppe*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-torelli_res-d4858ca9-57c4-11ea-ad1b-00271042e8d9_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-torelli_res-d4858ca9-57c4-11ea-ad1b-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)/) [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-torelli_res-d4858ca9-57c4-11ea-ad1b-00271042e8d9_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-torelli_res-d4858ca9-57c4-11ea-ad1b-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)/) ultimo accesso il 29 settembre 2024.
- d’Azeglio, Massimo. 1891. *I miei ricordi*. Firenze: Barbera.
- d’Azeglio, Massimo. 2019. *Epistolario (1819-1866). X (2 gennaio 1860 – 31 dicembre 1863)*. A cura di Georges Virlogeux. Torino: Centro Studi Piemontesi.
- Gigante, Claudio. 2013. *La nazione necessaria. La questione italiana nell’opera di Massimo d’Azeglio*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Gigante, Claudio. 2015. *Il problema testuale de I miei ricordi di Massimo d’Azeglio*. In Pavlou, Kostis; Pilidis, Giorgio (a cura di). *Autografi letterari romanzi e neogreci. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani*. Padova, Accademia Galileiana, 24-25 ottobre 2013. Padova: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria.
- Guidobaldi, Laura. 2002. *L’idée de nation dans I miei ricordi de Massimo d’Azeglio*, in „Italies”, nr. 6, mis en ligne le 14 mai 2009, <http://journals.openedition.org/italies/1556>, ultimo accesso il 20 novembre 2024.
- Lengyel, András. 2023. *Az irodalom kettős emlékezet-funkciójáról*, in „Bárka”. XXXI, n. 6, p. 64-71. http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_202306.pdf, ultimo accesso: 19 settembre 2024.
- Pedullà, Gabriele. 2011. *Racconti del Risorgimento*. Milano: Garzanti.
- Paoli, Cesare (a cura di). 1870. *Lettere di Massimo d’Azeglio a Giuseppe Torelli con frammenti di questo in continuazione dei Miei ricordi*. Milano: Paolo Carrara Editore.
- Rinaldi, Rinaldo. 1981. *L’impossibilità dell’esempio. Note sui “Miei Ricordi” di Massimo d’Azeglio*. In Ioli, Giovanna (a cura di). *Atti del convegno Piemonte e letteratura. Vol. II*. Torino: Regione Piemonte-Assessorato alla cultura.
- Szávai, János. 1978. *Az önéletírás*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Tellini, Gino. 1998. *Il romanzo italiano dell’Ottocento e del Novecento*. Milano: Mondadori.

Zago, Giuseppe. 2016. *La biografia nella storiografia e nella storiografia dell'educazione. Linee evolutive di un rapporto complesso*, in „Espacio, Tiempo y Educación”, nr. 1, doi: <http://dx.doi.org/10.14516/>, ultimo accesso: il 20 novembre 2024.
<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/9953480>

Sigle

ASTo – Archivio di Stato di Torino

MCRR – Museo Centrale del Risorgimento, Roma

Aurora FIRȚA-MARIN | **Il corpo del carcerato**
(Università di Bucarest) | **in *Le mie prigionie* di Silvio Pellico**

Abstract: (The Prisoner's Body in Silvio Pellico's *Le mie prigionie*) The prisoner's body has religious and political meanings in Silvio Pellico's autobiography *Le mie prigionie*, published as a result of the ten years he spent in the prisons of Milan and Venice and in the Austrian fortress of Spielberg. Torn by mosquitoes, tormented by starvation, extreme temperatures, darkness, misery or excessive humidity, confronted by various diseases, threatened by putrefaction (the gangrenous, severed leg of his liberal friend and fellow inmate Piero Maroncelli) and ever-looming death, the body of the prisoner alienated from society, a Romantic topos nurtured in the 19th century by the dramas of Victor Hugo, bears witness to the pains of harsh imprisonment. The present reflection emphasizes the physical and painful details of bodies and mentions their moral and persuasive function within patriotic discourse: "Esponi i tuoi giorni per la salvezza altrui, s'è d'uopo, e massimamente per la salvezza della tua patria." (Pellico 1873, 38). The analysis focuses on the lexicon pertaining to corporality and on the lexical constellation of grief that leads to the depersonalization of the individual, deprivation of identity, loneliness, lack of any freedom of decision, the threat of despair and madness, and, on the other hand, the tenacity of the protagonist in preserving his humanity through faith and through trust in the solidarity and generosity of humankind.

Keywords: Silvio Pellico, *Le mie prigionie*, prison, human body, pain, Romanticism.

Riassunto: Il corpo del prigioniero assume significati religiosi e politici nell'autobiografia *Le mie prigionie* di Silvio Pellico, pubblicata in seguito ai dieci anni trascorsi dal fondatore del 'Conciliatore' nelle carceri di Milano e Venezia e nella fortezza austriaca di Spielberg. Lacerato dalle zanzare, tormentato dalla fame, dalle temperature estreme, dall'oscurità, dalla miseria o dall'eccessiva umidità, martoriato dalle malattie, minacciato dalla putrefazione (la gamba incancrenita, tagliata dell'amico liberale e compagno di cella Piero Maroncelli) e dalla morte sempre incombenti, il corpo del prigioniero alienato dalla società, topos romantico nutrito nel XIX secolo dai drammi di Victor Hugo, testimonia i dolori della dura reclusione. La presente riflessione mette in risalto i dettagli fisici e dolorosi dei corpi e accenna alla loro funzione morale e persuasiva nell'ambito del discorso patriottico: "Esponi i tuoi giorni per la salvezza altrui, s'è d'uopo, e massimamente per la salvezza della tua patria." (Pellico 1873, 38). L'analisi si concentra sul lessico attinente alla corporalità e sulla costellazione lessicale del dolore che porta alla spersonalizzazione dell'individuo, alla privazione d'identità, alla solitudine, alla mancanza di qualsiasi libertà di decisione, alla minaccia della disperazione e della follia e, d'altro canto, alla tenacia del protagonista nel conservare la propria umanità attraverso la fede e attraverso la fiducia nella solidarietà e generosità del genere umano.

Parole-chiave: Silvio Pellico, *Le mie prigionie*, carcere, corpo, dolore, Romanticismo.

Le mie prigionie furono scritte da Silvio Pellico nel 1832, a due anni dal concludersi della sua atroce esperienza carceraria durata oltre dieci anni. All'epoca

dell'arresto, nel 1820, partecipava, con Piero Maroncelli, alle attività sovversive della carboneria lombarda che riuniva intellettuali liberali tra cui non pochi dovettero patire i rigori della polizia austriaca e anni di reclusione: Federico Confalonieri, Giorgio Pallavicino, Pietro Borsieri e lo stesso Piero Maroncelli che durante gli interrogatori sfibranti scelse la via della collaborazione, attirando la disgrazia del "cugino" Silvio Pellico – appellativo impiegato dai e per i cospiratori.

L'ultimo fu arrestato nel 1820, a Milano, con l'accusa di cospirazione segreta; era il redattore del "Conciliatore" e faceva parte, accanto a Piero Maroncelli e Melchiorre Gioia, anch'essi arrestati, del gruppo carbonaro, antiaustriaco, dei *Federati*. Nel 1822, al termine di due anni di istruttoria nelle prigioni di Milano, ai Piombi di Venezia e a Murano dove rincontrò Maroncelli, venne condannato a morte per cospirazione contro l'Impero, pena commutata in quindici anni di carcere duro dei quali ne scontò otto tra le fredde e umide mura della fortezza di Spielberg, a Brno, attualmente nella Repubblica Ceca; nel 1824, vi arrivò anche il gruppo Confalonieri, il che portò una rinnovata serie di divieti che resero ancora più ardua la vita dei condannati politici di questa dura prigione austriaca. Pellico fu liberato nell'agosto del 1830, in pessime condizioni di salute, con il corpo abbattuto dai lunghi anni di privazione da cibo, luce, attività fisica e assistenza medica adeguate al sostentamento.

Il libro nel quale racconta l'esperienza carceraria, *Le mie prigioni*, fu pubblicato nel 1832 e fece scalpore innanzitutto perché raccontava le condizioni di vita dei detenuti politici dell'Austria, e, in secondo luogo, perché rivelava la conversione religiosa di un liberale convinto, conversione che, a nostro avviso, lo mise nella condizione psichica necessaria per sopravvivere alla minaccia incessante della disumanizzazione. La stesura delle memorie viene a testimoniare l'impegno del prigioniero di attenersi a valori positivi e di non cedere alla disperazione sempre in agguato dati i dolori fisici incessanti e i conseguenti squilibri psichici.

Il libro destò, da una parte, l'indignazione dei vecchi amici liberali che ritennero opportunistica e troppo subitanea la conversione religiosa del condannato e, dall'altra, l'ira del governo austriaco date le critiche indirette, ma non meno incisive, nei confronti del sistema carcerario austriaco. Infatti, il cancelliere Klemens von Metternich ricorse con tenacia a varie manovre diplomatiche ai fini di mettere all'indice queste pagine di denuncia politico-sociale (Allason 1933, 314). Falliti detti tentativi, l'opera fece il giro dell'Italia, dell'Europa, fu tradotta e divenne uno dei più famosi scritti dell'Ottocento italiano. La prima traduzione in romeno risale al 1878 (*Închisorile melle!*, Imprimeria Statului) ed è firmata da Clelia Bruzzesi.

Il libro di Pellico apparve a pochi anni da *L'ultimo giorno di un condannato* di Victor Hugo (del 1829) che l'italiano lesse, probabilmente, in francese e nelle cui pagine vengono dipinti il terrore, la paura della ghigliottina – orrenda macchina della Rivoluzione che falciava i nemici del nuovo ordine – lo spettacolo dei cadaveri dei giustiziati, la folla incontrollabile e violenta, la ferocia delle masse nella quale viene a galla il lato "oscuro e mostruoso del dolore" che disumanizza. Nell'*Ultimo giorno*, scrive Hugo, il fantasma della morte, il pensiero della condanna,

“Questo infernale pensiero, per quanto io faccia, è sempre qui a’ miei fianchi come uno spettro di piombo, inesorato, geloso, che m’insegue volto a volto, e mi scrolla colle sue mani di diaccio se voglio girare il capo o chiudere gli occhi; penetra sotto tutte le forme in cui tento invano fuggirlo, si unisce come ritornello orribile a tutte le parole che mi sono indirizzate, si attacca alle orride inferriate del mio carcere; spia il mio sonno convulso e mi appare ne’ sogni sotto la forma di una lama.” (Hugo 1854, 3-4)

Queste parole sono solamente un saggio del dibattito intellettuale e letterario dell’epoca sulle carceri, che spaziava da non lontanissimi precetti illuministici di un Cesare Beccaria all’estremismo di un De Sade, al grottesco dei sogni del condannato di Hugo. L’opera memorialistica di Pellico propone la prospettiva religiosa di un condannato che a causa del pessimo stato di salute non osava sperare di sopravvivere alla crudele prigionia.

Corpo e mente del prigioniero braccati dai fantasmi del dolore, sotto l’assedio quotidiano del dolore e della morte si ritrovano anche nelle memorie di Silvio Pellico, ma attenuate dalla fede che giustifica la sofferenza in terra con la redenzione dell’anima e che, quindi, offre ad esse finalità salvifica. Infatti, mentre il recluso di Hugo attende l’esecuzione come punizione temuta e abborrita, il prigioniero Pellico prospetta la morte come liberazione dai tormenti e dalle privazioni quotidiane della vita del carcerato.

Lo spoglio quantitativo del lessico delle *Prigioni*, effettuato in base alle concordanze offerte dal sito https://www.intratext.com/IXT/ITA1319/_FF6.HTM non potè che confermare la centralità del dolore, dei tormenti fisici, delle malattie. I numeri indicano le ricorrenze di ogni singolo vocabolo, compresi i derivati e le varianti flessionali:

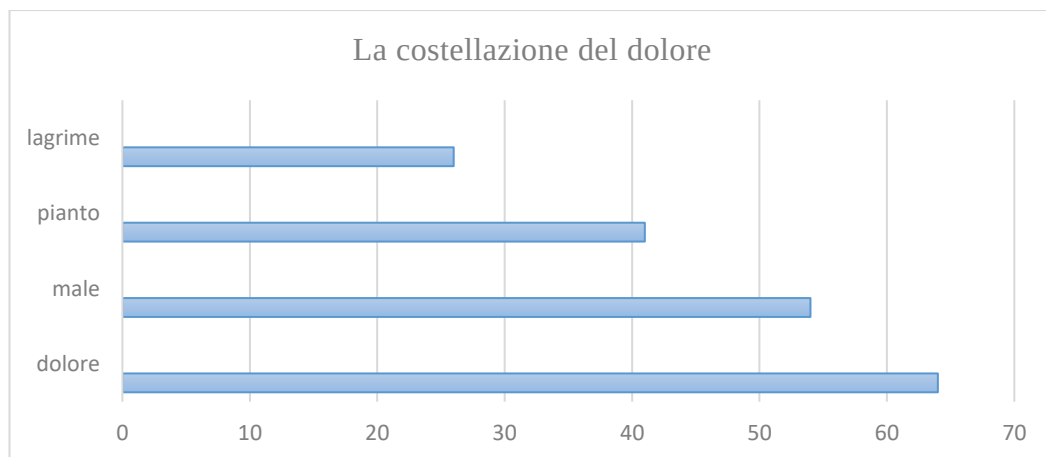


Fig. 1. La costellazione del dolore.

Il pianto è segno di commozione, di tristezza e porta sollievo. Le occorrenze in prima persona del verbo appartengono al primo periodo di reclusione, quello milanese, e al viaggio di ritorno in patria: “Quante volte in carrozza mi copriva colle mani il viso, fingendo di dormire, e piangeva!”. Allo Spielberg il pianto diventa segno di umanità e di affetto nei confronti dell’altro (il bambino sordo-muto del carcere milanese e, in seguito, Zanze, piangono alla separazione dal loro protettore e amico; Schiller piange quando Pellico abbraccia Oroboni, il medico piange quando Maroncelli gli regala la rosa). Ai tempi della conversione le lacrime sono segno di amore per la divinità:

“Pronunciai queste parole con una emozione indicibile; posi la Bibbia sopra una sedia, m'inginocchiai in terra a leggere, e quell'io che sì difficilmente piango, proruppi in lagrime. Quelle lagrime erano mille volte più dolci di ogni allegrezza bestiale. Io sentiva di nuovo Dio! lo amava!”

Il dolore, sempre soverchiante, è fisico: “un grave dolore di capo”, “il petto doleami con orribile spasimo”, “La mia salute era di nuovo assai misera. Pativa dolori di petto gravi, con tosse, e credea lesi i polmoni. Mangiava poco, e quel poco nol digeriva.”, ma anche spirituale: “non poter vincere il mio dolore”, “la possa del dolore”, “immenso dolore”, “sempre crescente dolore”, “il peso inenarrabile del dolore”, “le forze del mio dolore”. Diventa sopportabile solo se volto in veicolo di redenzione dell’anima, se mette il prigioniero nelle condizioni di meritare la grazia divina: “Io dicea: <Quanto più dolorosa mi si fa la vita, tanto meno sarò atterrito, se, giovane come sono mi vedrò condannato al supplicio. Senza questi patimenti preliminari sarei forse morto codardamente.>”.

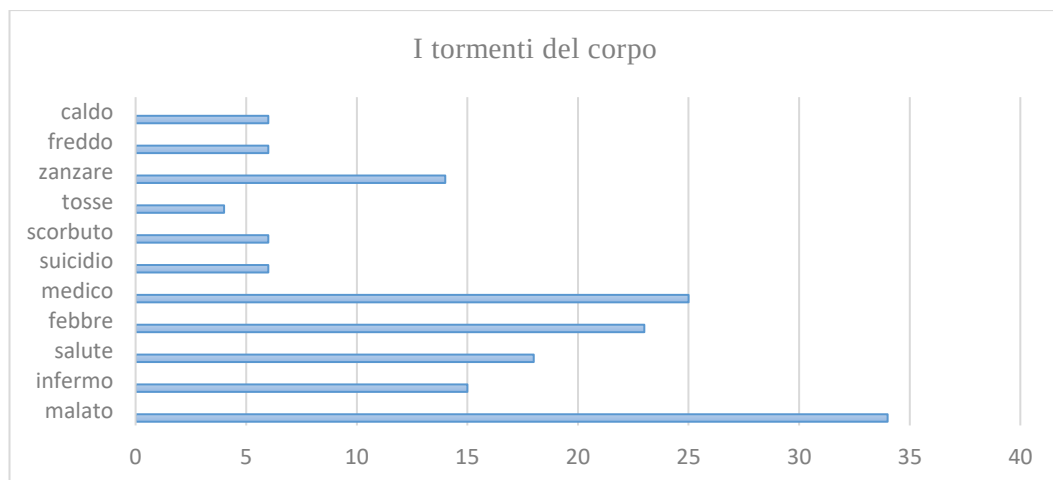


Fig. 2. I tormenti del corpo

Piuttosto che dai secondini, i tormenti del corpo vengono inflitti dalle condizioni di vita imposte ai prigionieri: il caldo dell'estate veneziana passata sotto i tetti di piombo del carcere in cui risuonarono anche i passi Marco Polo fu infernale, a questo supplizio aggiungendosi un apocalittico sciame di zanzare:

“Situato a pretto mezzogiorno, sotto un tetto di piombo, e colla finestra sul tetto di S. Marco, pure di piombo, il cui riverbero era tremendo, io soffocava. Io non avea mai avuto idea d'un calore sì opprimente. A tanto supplizio s'aggiungeano le zanzare in tal moltitudine, che per quanto io m'agitassi e ne struggessi io n'era coperto; il letto, il tavolino, la sedia, il suolo, le pareti, la volta, tutto n'era coperto, e l'ambiente ne conteneva infinite, sempre andanti e venienti per la finestra e facienti un ronzio infernale. Le punture di quegli animali sono dolorose, e quando se ne riceve da mattina a sera e da sera a mattina, e si dee avere la perenne molestia di pensare a diminuirne il numero, si soffre veramente assai e di corpo e di spirito.”

La disperazione lo porta a prospettare il gesto estremo del suicidio, tentazione dalla quale si salva conferendo finalità espiatoria al “patimento” e volgendo il dolore nel piacere della vittoria su di esso accettando, al contempo, le pene come “stromenti della giustizia divina”.

“Allorché, veduto simile flagello, ne conobbi la gravezza, e non potei conseguire che mi mutassero di carcere, qualche tentazione di suicidio mi prese, e talvolta temei d'impazzare. Ma, grazie al Cielo, erano smanie non durevoli, e la religione continuava a sostenermi. Essa mi persuadeva che l'uomo dee patire, e patire con forza; mi faceva sentire una certa voluttà del dolore, la compiacenza di non soggiacere, di vincer tutto.”

Dal mese di ottobre, prima della pronuncia della sentenza, il prigioniero fu trasferito in una cella più fredda e l'inasprimento delle condizioni di vita recò ulteriori sofferenze sfogate in due automatismi: la scrittura di lettere su un tavolino e la raschiatura di esso ai fini di far spazio a nuove e nuove lettere – vera e propria mania epistolare, incontrollabile malgrado l'impossibilità di inviare le scritte incise a palinsesto: “lunghe lettere alla mia cara famiglia, nelle quali io versava tutto il mio cuore. Io le scriveva sul tavolino, e poi le raschiava.”. Lo scontro tra i ricordi ameni degli anni liberi e la realtà della vita carceraria innescò uno squilibrio psichico difficile, se non impossibile, da arginare: “mi cadea la penna ed inorridiva! Momenti veramente spaventosi eran quelli! Aveali già provati altre volte, ma non mai con convulsioni pari a quelle che or mi assalivano.”.

Una volta fallito il tentativo di riottenere il controllo sul proprio corpo e sulla propria mente “Volli far altro, e non potea; volli abbandonare almeno la forma epistolare, e non potea. (...) <Non son io più libero del mio volere?> andava dicendo.” il prigioniero si trovò ad un passo dalla follia. Le notti insonni accrebbero l'alienazione della mente oppressa dalla quasi perpetua veglia. Durante le febbri notturne “Le mie notti divennero costantemente insonni e per lo più febbrili.” in una sorta di

sonnambulismo, al confine tra sogno e realtà, l'essere si sdoppia. "Ma pareva che in me fossero due uomini, uno che voleva sempre scriver lettere, e l'altro che voleva far altro." Il soggetto ha una duplice costituzione: un lato razionale e uno irrazionale. Uno gli impone di continuare a scrivere lettere (insormontabile impulso), l'altro gli propone di scriverle in tedesco per esercitarsi nello studio di quella lingua. Le poche ore di riposo sono braccate da fantasmi o da allucinazioni uditive: "Allora sognava, o piuttosto delirava, di vedere il padre, la madre, o altro mio caro disperarsi sul mio destino. Udiva di loro i più miserandi singhiozzi, e tosto mi destava singhiozzando e spaventato.". Diviso tra due modi alternativi dell'esistenza, tra veglia e sonno da cui "traggono origine tutta una serie di fenomeni morbosi collocati al di fuori della giurisdizione dell'io" (Pietrantonio 2018, 135) il prigioniero cadde in preda alle febbri – leitmotiv di questa autobiografia. La malattia del corpo si palesa nell'allucinazione: fantasmi sorgono laddove la volontà è venuta meno e sono amplificate e distorte dalla consapevolezza di aver perso il controllo delle proprie percezioni e personalità.

La distanza tra l'accaduto e il momento di stesura delle memorie concede al narratore di indugiare con l'attenzione dello scienziato sulla propria perdita temporanea delle facoltà razionali, sulle allucinazioni uditive: risa, gemiti fino a completo disorientamento spaziale – ne conseguì il dubbio che i carcerieri avessero cambiato la sua cella – fino ad un delirio paranoide. Al calar del sole, nelle ore crepuscolari si desta un un mondo sommerso:

"In quelle orrende notti, l'immaginativa mi s'esaltava talora in guisa che pareami, sebbene svegliato, or d'udir gemiti nel mio carcere, or d'udir risa soffocate. Dall'infanzia in poi non era mai stato credulo a streghe e folletti, ed or quelle risa e que' gemiti mi atterrivano, e non sapea come spiegar ciò, ed era costretto a dubitare s'io non fossi ludibrio d'incognite maligne potenze. Più volte presi tremando il lume, e gridai se v'era alcuno sotto il letto che mi beffasse. Più volte mi venne il dubbio che m'avessero tolto dalla prima stanza e trasportato in questa perché ivi fosse qualche trabocchetto, ovvero nelle pareti qualche secreta apertura, donde i miei sgherri spiassero tutto ciò ch'io faceva e si divertissero crudelmente a spaventarmi. Stando al tavolino, or pareami che alcuno mi tirasse pel vestito, or che fosse data una spinta ad un libro, il quale cadeva a terra, or che una persona dietro a me soffiassse sul lume per ispegnarlo. Allora io balzava in piedi, guardava intorno, passeggiava con diffidenza, e chiedeva a me stesso s'io fossi impazzato od in senno."

Nelle pieghe tra sogno, delirio, allucinazione e realtà si insinua la disperazione. Il recluso con la mente alienata si figura esseri malvagi, fantasmi violenti che desiderano strangolarlo: l'oscurità fa temere violenza e morte, le "apparizioni notturne" tornano con insistenza, sono "spaventevoli", fanno "rabbrivire". Il conflitto tra la vita diurna e quella notturna è difficile da sanare e due io, quello diurno e quello notturno, si susseguono, si escludono, non hanno corrispondenza, sono estranei uno all'altro (Pietrantonio 2018, 137).

Il delirio cessa non prima che i tormenti fisici intacchino l'universo morale: il prigioniero rinnega Dio e la fede. La guarigione della mente si deve a quella fisica,

miracolosa, subentrata in seguito a forti convulsioni e al riposo: “Una mattina, preso il caffè, mi vennero vomiti violenti, e coliche. Pensai che m’avessero avvelenato. Dopo la fatica de’ vomiti, era tutto in sudore, e stetti a letto. Verso mezzogiorno mi addormentai, e dormii placidamente fino a sera.”; “Cessarono le nausee che pativa da lungo tempo il mio stomaco, cessarono i dolori di capo, e mi venne un appetito straordinario. Io digeriva eccellentemente, e cresceva in forze. Mirabile Provvidenza!”. La lotta dell’io per il ritrovo dell’identità unica, del controllo, della ragione viene interpretata come miracolo del divino.

L’episodio è uno dei primi di una lunga serie di disgrazie causate da mali fisici che logorano la mente e il corpo del recluso. Ricevuta la condanna a morte, mutata in seguito in quindici anni di carcere duro, il prigioniero arrivò in Moravia, allo Spielberg, prigioniero le cui condizioni non furono atte a migliorare lo stato già debole del recluso (portare la catena ai piedi, “dormire su nudi tavolacci”, “mangiare il più povero cibo immangiabile”, “tre perquisizioni al giorno”, “Dimandammo infinite volte la grazia d’avere almeno carta e calamaio per istudiare, e quella di far uso de’ nostri denari per comprar libri. Non fummo esauditi mai.”). Il circolo vizioso sembra senza fine: “La testa e tutto il corpo mi dolevano: ardea dalla febbre. Il male fisico contribuiva a tenermi iracundo, e probabilmente l’ira aggravava il male fisico.”.

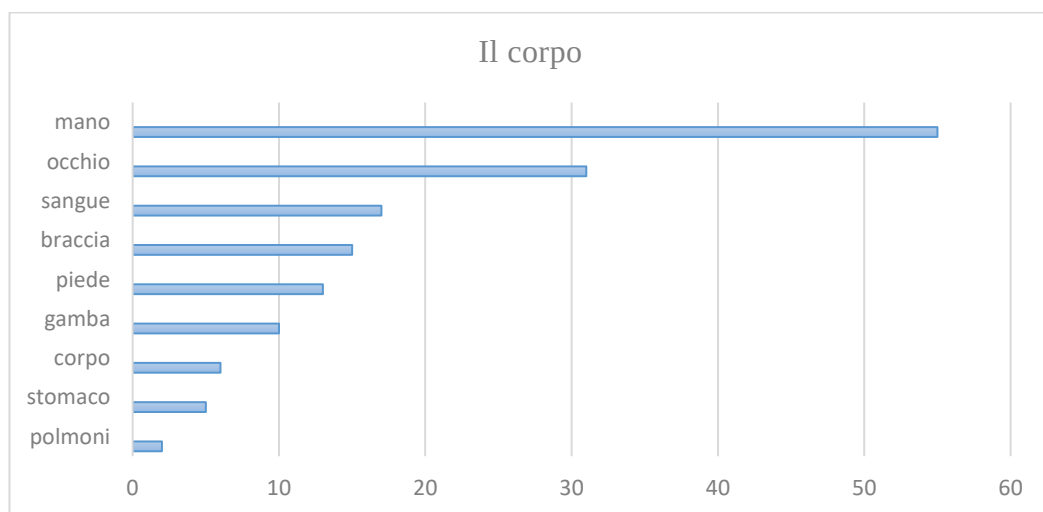


Fig. 3. Il corpo

Le descrizioni più ricche di dettagli non sono quelle delle sofferenze proprie, bensì di quelle dell’amico e compagno di cella Piero Maroncelli, il quale aveva contratto, quando ormai aspettavano la grazia dell’imperatore, un “tumore” al ginocchio, aggravato da una caduta. Tanto più accurata la descrizione delle sofferenze fisiche quanto è ovvio l’intento del memorialista di non lasciarsi sopraffare dalle emozioni nel presentarle, rivelando anche il proprio ruolo di infermiere che assolve al

compito cristiano di prendersi cura dell'amico a causa del quale era stato imprigionato. Le rudimentali cure del medico del carcere non portano alcun "lenimento al dolore".

"Quando gli era necessità muoversi, alzarsi, porsi a giacere, io dovea prendere colla maggior delicatezza possibile la gamba malata, e trasportarla lentissimamente nella guisa che occorreva. Talvolta, per fare il più piccolo passaggio da una posizione all'altra ci volevano quarti d'ora di spasimo.

Sanguisughe, fontanelle, pietre caustiche, fomenti ora asciutti, or umidi, tutto fu tentato dal medico. Erano accrescimenti di strazio, e niente più. Dopo i bruciamenti colle pietre si formava la suppurazione. Quel tumore era tutto piaghe; ma non mai diminuiva, non mai lo sfogo delle piaghe recava alcun lenimento al dolore."

Dopo nove mesi di sofferenza, venne concesso l'arrivo di un medico dalla città e, in seguito, di due chirurghi che malgrado il corpo emunto del prigioniero, decisero di amputare il membro che non si poteva più salvare. Durante l'amputazione della gamba presentata con profusione di dettagli fisiologici

"Il malato fu seduto sulla sponda del letto colle gambe giù: io lo tenea fra le mie braccia. Al di sopra del ginocchio, dove la coscia cominciava ad esser sana, fu stretto un legaccio, segno del giro che dovea fare il coltello. Il vecchio chirurgo tagliò tutto intorno, la profondità d'un dito; poi tirò in su la pelle tagliata, e continuò il taglio sui muscoli scorticati. Il sangue fluiva a torrenti dalle arterie, ma queste vennero tosto legate con filo di seta. Per ultimo, si segò l'osso."

Il dolore fisico passa in secondo piano mentre la voce narrante descrive in dettaglio la procedura chirurgica; esso è, tutt'al più pretesto di insistere sull'eroismo dell'amico che „non mise un grido” e che ringraziò il chirurgo regalandogli una rosa che si trovava in un bicchiere sopra la finestra – inverosimile gesto e topos patetico preso di mira dai critici delle *Prigioni*, senz'altro un cedimento ai modi del melodramma romantico che si concesse l'autore di *Francesca da Rimini*. La narrazione abbina l'adesione al vero delle nuove scritture (ci si sofferma sul corpo afflitto da putrefazione e la descrizione si tinge di tratti naturalistici, in sintonia con le nuove proposte del verismo del secondo Ottocento) con il gusto del drammatico, del sentimentale, del patetico e del romantico rendendo il libro un vero figlio de secolo. La scrittura si fonda sull'osservazione dettagliata e meno sull'immaginazione sfrenata come accadde nel romanticismo (v. Pietrantonio 2018, 80). Il coinvolgimento emotivo dello spettatore dell'intervento, controllato dal dovere di infermiere, preclude la tentazione di spettacolarizzare il racconto fino al momento finale. Rimane il fatto che narratore-prigioniero si guarda dall'usare la violenza come mezzo teatrale o grottesco, anzi, sceglie di nascondere sotto il velo del silenzio.

La vista dei dolori dell'amico, l'incapacità di recare un vero aiuto, i neri presagi di morte e la maniera alquanto scientifica, ma non priva di compassione, di raccontare

i patimenti deve aver destato indignazione di più di un lettore dell'Ottocento nei confronti della condizione dei prigionieri politici di Spielberg.

Più di una volta fu notata la cura del memorialista nel caratterizzare ogni singola presenza umana incontrata negli anni di reclusione: una ricca galleria di ritratti che vale come strategia compensatoria della solitudine imposta ai prigionieri e accresciuta dal divieto di parlare. È una modalità di smantellare l'isolamento, tropo della scrittura di prigionia (Larson 2010, 143-166). Infatti, anche attraverso la scrittura e la pubblicazione delle memorie, il recluso isolato riprese il suo ruolo all'interno della famiglia e del corpo sociale.

Le ricorrenze dei lessemi *braccio* e *mano* sono riferite, il più delle volte, al contatto fisico raro, perché proibito, reale o immaginato. La mano tesa dal secondino Schiller gli reca una valanga di sentimenti contraddittori:

“Il vecchio non disse altro, ma mi serrò la mano con forza bestiale, e quasi da storpiarmi. Benché mi facesse male, ne ebbi piacere. Simile al piacere che prova un innamorato se avviene che la sua diletta, ballando, gli pesti un piede: griderebbe quasi dal dolore, ma invece le sorride, e s'estima beato.”

La stretta di mano, una pacca sulle spalle, contatti rarissimi attuati tra amici e tra prigioniero e guardie con volto umano sono segni di solidarietà, di affetto, di comprensione reciproca: l'amore di Zanze si manifesta col gesto di toccare la mano del prigioniero: “mi prendeva per forza la mano”, “vizio di prendermi sempre la mano, e stringermela,” “le sue stesse toccate di mano”, “respingendo la sua mano”. Il gesto tormenta chi desidera non intaccare la castità della ragazza.

In un'altra scena, infrangendo i divieti, con un'effusione affettuosa Pellico si getta nelle braccia dell'amico Antonio Oroboni:

“La porta del carcere d'Oroboni stava aperta, e dentro eravi Schiller, il quale non mi aveva inteso venire. Le mie guardie vogliono avanzare il passo per chiudere quella porta. Io le prevengo, mi vi slancio, ed eccomi nelle braccia d'Oroboni. Schiller fu sbalordito; disse: <Der Teufel! der Teufel!> e alzò il dito per minacciarmi. Ma gli occhi gli s'empirono di lagrime (...) Le due guardie piangevano pure. La sentinella del corridoio, ivi accorsa, piangeva anch'essa. (...) Oroboni proruppe in pianto dirottissimo.”

Il gesto di abbracciare l'amico, la solidarietà, la pietà, il perdono, le premurose cure ai compagni sofferenti rischiarano l'orizzonte di queste memorie che rivelano lo sforzo immane di non cedere ai dolori fisici e psichici e di non decadere dallo stato morale del credo cristiano che Pellico non abbandonò dopo la liberazione.

In nessuna delle pagine delle *Prigioni* sono presentate in maniera esplicita le pene corporee inflitte dalle guardie e subite dal protagonista o da altri prigionieri, che pur non dovettero mancare nelle carceri dell'epoca; pochissime anche le allusioni agli interrogatori – il cui contenuto viene sorvolato – e al processo che portò alla condanna. La disperazione è rimossa in via principale e dà spazio all'umanità e ai buoni

sentimenti di ogni singolo personaggio. Il lettore empatizza con il comprensibile transfert del dolore, spesso proiettato sull'altro, e comprende che la scrittura dell'opera è valida anche come autoterapia e riappropriazione del sé e del proprio potere.

Non per ultimo, la scrittura di queste memorie attua la riappropriazione della parola da parte del recluso e, in particolare, di quella scritta, che gli era stata negata dal 1824, anno nel quale carta e penna furono proibite allo Spielberg. Il male fisico del carcerato scrive Elaine Scarry in un passo assai citato dalla critica della letteratura carceraria “distrukge [il linguaggio] generando la regressione immediata ad uno stato anteriore alla lingua” (apud Larson 2010, 146). Anche in questo senso la scrittura delle *prigioni* è finalizzata alla sublimazione e al superamento del dolore ed è un recupero a posteriori del linguaggio, una riappropriazione identitaria e affettiva, una riconferma della sopravvivenza non solo fisica bensì dello spirito, degli affetti e dell'intelletto.

Bibliografia

- Aa.Vv. 2015. *Dizionario del Liberalismo italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Allason, Barbara. 1933. *La vita di Silvio Pellico con 41 illustrazioni fuori testo*. Milano: Mondadori.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Hugo, Victor. 1854. *L'ultimo giorno di un condannato a morte*. Nuova versione di Luigi Masieri. Milano: Alessandro Lombardi ed.
- Larson, Doran. 2010. *Toward a Prison Poetics* in “College Literature”, Vol. 37, No. 3 (Summer 2010), pp. 143-166. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pellico, Silvio. 1873. *Dei doveri degli uomini*. Milano: Casa editrice di M. Guigoni.
- Pellico, Silvio. 1878. *Închisorile melle*. Operă tradusă din italienește de Clelia Bruzzesi. București: Imprimeria Statului.
- Pellico, Silvio. 1965. *Închisorile mele*. Studiu introductiv, traducere și note de Nina Façon. București: Editura pentru literatură și artă.
- Pellico, Silvio. 1986. *Le mie prigioni*. A cura di Angelo Jacomuzzi. Milano: Mondadori.
- Pietrantonio, Vanessa. 2018. *Maschere Grottesche, L'informe e il deforme nella letteratura dell'Ottocento*. Roma: Donzelli.

Cinzia GALLO
(Università Kore – Enna, Italia)

**“La storia dell’amor di potenza”:
questioni teoriche e linguistiche
ne *L’amante di Cesare*
di Augusto De Angelis**

Abstract: (“The History of the Love of Power”: Theoretical and Linguistic Issues in *Caesar’s Lover* by Augusto De Angelis) The story of Cleopatra written by Augusto De Angelis (1936) allows us to highlight some characteristics of the biographical genre, or biofiction, according to Riccardo Castellana’s definition. Furthermore, if, from the first lines, *Caesar’s Lover* presents itself as a heterobiofiction, given that the narrator writes in the third person, there are some clues, such as the use of free indirect reveal the internal focus. The narrator intervenes with judgments and comments, even of an ironic tone (“as one of the politicians of the first thousand and twentieth century AD would certainly have said”; “When has it [history] ever been benign towards a beautiful woman?”), which interpret and update historical data, also in line with the vicissitudes that De Angelis encountered during the fascist period. To the factual aspects, evident in the references to Plutarco, Dione Cassio, Appiano of Alessandria, Plinio, are added the fictional ones, attested by the numerous dialogues. The linguistic-expressive choices testify to the relationship between present and past. The personal subject pronouns ‘ella’ and ‘egli’, for example, alternate with the regular forms. We then note some literary terms, such as the noun ‘bisogna’, the prepositions articulated ‘pei, pel, col, coi, and various vowel apocopes. At a syntactic level, the numerous elliptical periods of the verb come to the fore. The text is analyzed according to Castellana’s theses, playing attention to the linguistic-expressive aspect. The personal subject pronouns ella - egli correspond to lui - lei; the imperfect without labiodental alternate with regular forms. Numerous elliptical periods of the verb.

Keywords: De Angelis, biofiction, Cleopatra, history, language.

Riassunto: La vicenda di Cleopatra tratteggiata da Augusto De Angelis (1936) consente di evidenziare alcune caratteristiche del genere biografico, o biofiction, secondo la definizione di Riccardo Castellana. Se, inoltre, sin dalle prime righe, *L’amante di Cesare* si presenta come una eterobiofiction, dato che il narratore scrive in terza persona, alcuni indizi, come l’uso dell’indiretto libero, svelano la focalizzazione interna. Il narratore interviene con giudizi e commenti, anche di tono ironico (“come avrebbe certo detto uno degli uomini politici del primo mille e novecento dopo Cristo”; “Quando mai essa [la Storia] è stata benigna verso una donna bella?”), che interpretano e attualizzano i dati storici, in linea, anche, con le vicissitudini cui De Angelis va incontro durante il periodo fascista. Agli aspetti fattuali, evidenti nei riferimenti a Plutarco, Dione Cassio, Appiano d’Alessandria, Plinio, si aggiungono quelli finzionali, attestati dai numerosi dialoghi. Le scelte linguistico-espressive testimoniano il rapporto fra presente e passato. I pronomi personali soggetto ella, ed egli, per esempio, si alternano con lui e lei; gli imperfetti senza labiodentale avea, volea si alternano con le forme regolari. Notiamo, poi, alcuni termini letterari, come il sostantivo ‘bisogna’, le preposizioni articolate ‘coi’, ‘col’, ‘pel’, ‘pei’ e varie apocopi vocaliche. A livello sintattico, balzano in primo piano i numerosi periodi ellittici del verbo.

Parole-chiave: De Angelis, biofiction, Cleopatra, storia, lingua.

Introduzione

Molto scarse sono le notizie a nostra disposizione su Augusto De Angelis, riscoperto negli anni Sessanta del Novecento da Oreste Del Buono. Nato a Roma nel 1888, svolge l'attività di giornalista, dedicandosi, nel contempo, alla stesura di romanzi. Dopo il primo, *Robin agente segreto*, del 1907, ispirato a *L'agente segreto* di Joseph Conrad, De Angelis pubblica, nel 1935, *Il banchiere assassinato*. È questo il primo di quindici romanzi apparsi fino al 1942, in cui viene presentato il personaggio del commissario Carlo De Vincenzi, creato sul modello di Maigret, e diventato popolare in seguito agli adattamenti televisivi trasmessi fra il 1974 e il 1977. Per questa attività, De Angelis viene considerato l'inventore del giallo all'italiana. L'anno successivo, nel 1943, De Angelis viene arrestato, in quanto ritenuto antifascista per i suoi articoli pubblicati nella "Gazzetta del popolo", dal 25 luglio all'8 settembre. Lo stesso anno il regime ordina il sequestro di tutti i romanzi gialli in circolazione. Questo genere di romanzi, infatti, era ritenuto "un prodotto della cultura anglosassone, e per questo osteggiato, oltre che per motivi propagandistici, poiché si tendeva a far scomparire il crimine dalle cronache e dalla letteratura, alla ricerca di un mondo ordinato e perfetto" (Serra). Rilasciato nel 1944, muore a Bellagio il 18 luglio dello stesso anno, all'età di 56 anni, per le percosse rievute durante un'aggressione fascista. Augusto De Angelis si dedica anche alla traduzione dal francese di testi di Paul Adam, Jules Claretie, Robert Boucard, scrive varie commedie pubblicate sulla rivista "Il dramma", due biografie sulla vita della sua attrice preferita, Dina Galli, una su Maria Antonietta (*Maria Antonietta - Regina di Francia*, del 1934).

Il grande interesse nei confronti dell'universo femminile, inoltre, lo porta a pubblicare, nel 1927, *Viaggi con Claudine*, una raccolta di articoli preceduti da un'interessante prefazione da cui emerge un ironico sguardo sull'attività degli scrittori del tempo, nonché le sue aspirazioni, i suoi progetti in campo letterario:

Ogni giorno, se pur io non scriva le venti o trenta cartelline tutte eguali, debbo «raccolgere il materiale» e andare pel mondo dietro ad un itineraio provinciale o appresso agli avvenimenti, che si incalzano e che mi si presentano oramai con lo stesso volto, tutti quanti, anche se passo dalla catastrofe al delitto, dalla conferenza per la pace alla guerra.

Questo è il nostro destino, che gli altri ignorano e che qualcuno di noialtri adora, anche se per esso debba massacrare dentro sè, giorno per giorno, cuore e cervello.

Vorrò fare un giorno (me lo dico, nelle mie ore di contemplazione) l'analisi dell'animale-giornalista, che è qualcosa di più e di meno della bestia-scimmia.

Questi di adesso sono articoli di vagabondaggio. Fatti in compagnia di Claudine. Costei, come sapete, l'ho presa in prestito dai coniugi Willy. Un po' come Carlo VII, io ho bisogno del «commerce des femmes», per vincere la mia indolenza contemplativa. Se la mia volontà s'intorpidisce - e questo le capita sovente - è la suggestione femminile che la ridesta. Ma non pretendo la devozione di Jolanda di

Lorena, di Maria d'Angiò, di Giovanna d'Arco, di Agnese Sorel. Claudine è ben altrimenti donna del mio tempo, Colette Willy ha divinato l'avvenire, in fatto di evoluzione delle donne. Claudine, nata sedicenne quarant'anni fa, ha generato tutte le innumerevoli Claudine di oggi. Troppe! Meno male che la mia è letteraria. E poi è casta o quasi. Questo è un vantaggio, oggi.

Così me la conduco in giro. [...] è sempre sotto la sua influenza che agisco. Vi è chi si diletta a scrivere periodetti a singhiozzi e tra un singhiozzo e l'altro mettere una parola esotica, Vi è altri che scrive ad anatemi. È tutto un bagliori di folgori, la prosa di costui. [...] E poi c'è chi scrive melato e chi toscaneggia. Altri s'è fatto sui classici, dice lui, e a leggerlo è un gusto, soprattutto a letto la sera, per prender sonno.

Io mi conduco appresso Claudine, per qualche tempo ancora. Intanto la piccola si intende di tutto: di politica, come di moda, di questioni balcaniche, come dell'harthbund. Mi è utilissima.

E lo faccio per voi, ipotetici lettori! Lo faccio per voi, vi dico; anche a costo di trovar qualche imitatore! Il che è grave jattura per voi, naturalmente (De Angelis 2016, 9-11).

L'amante di Cesare, una biofiction dal sapore antico

L'amante di Cesare si presenta subito come una biofiction, secondo la definizione di Riccardo Castellana:

Chiamo biofiction una finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momento o *topoi* significativi [...] - Ciò che la distingue dalla biografia propriamente detta è l'ibridazione tra il discorso fattuale (il biografico "puro") e la *fiction*, tanto sul piano *testuale* quanto su quello *pragmatico*. A livello testuale, l'oggetto dell'ibridazione potranno essere sia i contenuti (i *temi*) che le *forme*: nel primo caso avremo deroghe più o meno generose alla fedeltà documentaria, racconti o descrizioni di fatti e personaggi parzialmente inventati o totalmente fittizi, di situazioni più o meno verosimili, ecc; nel secondo, l'adozione di dispositivi tipicamente finzionali, come l'indiretto libero, il flusso di coscienza e altre forme di onniscienza psichica (Castellana 2019, 36-37).

Sin dalle prime righe, in particolare, il nostro testo si rivela essere una eterobiofiction, in quanto il narratore utilizza la terza persona ma interviene con commenti che svelano il suo intento di mettere in comunicazione passato e presente e di formulare giudizi di validità universale, quasi delle sentenze:

Fanciulletta, Cleopatra, s'appartava negli angoli del grande palazzo di suo padre, tra i pilastri di basalto, per parlare coi gatti sacri dei sacerdoti.

Un'innocente mania.

Molti bimbi e bimbe, anche ai tempi nostri, giocano e discorrono coi gatti.

Sono, salvo rarissime eccezioni, bimbetti comuni, che non hanno alcuna probabilità e possibilità di venir ricordati dalla Storia (De Angelis 2015, 7).

La troppa dottrina falsa i giudizi (De Angelis 2015, 12).

Il narratore mostra pure di essersi documentato in maniera precisa, visto che è in grado di discutere le differenti opinioni:

Uno storico francese di spirito sottile sostiene ch'ella traesse gran diletto dal contemplare il Re suo padre, che si faceva far la barba dagli schiavi esperti; ma questa è critica storica, esegesi arbitraria e non storia (De Angelis 2015, 8)

Oggi la nuova critica storica - consultate pure le Enciclopedie e ve ne convincerete! - ha preso a sostenere che Cleopatra non era bella. Avevano cominciato a spargere una simile calunnia Plutarco, Appiano d'Alessandria e Dione Cassio. Ma è quasi una menzogna (De Angelis 2015, 12).

Per descriverla, bisogna affdarsi alle sculture, alle medaglie incise e a quanto ne dissero gli storici contemporanei o quasi (De Angelis 2015, 12).

Ricostruisce perciò velocemente il contesto in cui Cleopatra è vissuta, anche allo scopo di precisarne il profilo. Definisce sinteticamente i Tolomei, di cui Cleopatra è l'ultima discendente, come "gente di virtù e di vizi preclari" (De Angelis 2015, 9), mettendo in rilievo come De Angelis intenda rievocare Cleopatra e la sua vicenda in maniera obiettiva, senza alcun intento celebrativo, rivolgendosi, così come aveva fatto per i romanzi, a tutti i lettori, giovani e anziani, accademici e non, uomini e donne di tutti i ceti. Si spiegano in questo modo, oltre che come diretta conseguenza della sua attività giornalistica, i periodi brevi, paratattici, a volte ellittici del verbo. Consideriamo, per esempio la serie di frasi giustapposte presenti in questa descrizione di Cleopatra: "Aveva i capelli neri inanellati, ricchi di riflessi rossi. Gli occhi turchini. La bocca sinuosa e finemente cesellata. Il mento regolare. Il collo esile e purissimo" (De Angelis 2015, 12). Le enumerazioni seguite da poliptoto con allitterazione ("Piccole [...] piccolissimi piedi"): "Il corpicino era una meraviglia: flessuoso, armonioso, agilissimo. Piccole mani, piccolissimi piedi." (De Angelis 2015, 12).

Per catturare l'attenzione e il favore dei lettori, il narratore utilizza spesso un tono ironico. Afferma, per esempio: "Poiché alla Regina piacevano i gatti e ai gatti la Regina e poiché non fu zitella, non si può dire che fosse brutta" (De Angelis 2015, 12). Appare in questo passaggio anche l'anafora della congiunzione subordinante 'poiché' e un chiasmo ("alla Regina [...] i gatti e ai gatti la Regina") (De Angelis 2015, 12). De Angelis utilizza termini letterari ("scriba", "sopramercato", "oltrecchè", "ella", "preclaro"), anche a livello grafico ("soprattutto", con consonante scempia), formazioni parasintetiche ("sfarfallare") ed enumerazioni, creando una suggestione particolare che

attualizza ed eleva al rango letterario il dato storico. Carattere letterario hanno anche l'anteposizione dell'aggettivo qualificativo ("greca famiglia") e le apocopi della vocale finale. Notiamo questi elementi nel passo che segue:

Di tutti, senza alcun dubbio, la più intelligente e la più graziosa era Cleopatra, che doveva diventare la ultima regina e l'ultima discendente dei Tolomei, gente di virtù e di vizi preclari. [...]

Fu bella, invece, e aveva molta virtù di seduzione, come seppero Cesare e Marc'Antonio.

Ma era soprattutto quel che oggi si direbbe «un tipo».

E colta, per sopramercato.

Già da quando era vivo il padre, la bimba si rifugiava nella Biblioteca e sfarfallava tra gli scribi.

Così, imparò otto lingue. Intendeva e rispondeva agli etiopi, agli ebrei, agli arabi, ai siriani, ai medi e ai parti. Oltretutto ai latini e agli egizi, naturalmente. [enumerazione]

Leggeva i caratteri cuneiformi. Spiegava e interpretava con pronta grazia i rotoli dei papiri e delle pergamene e sapeva di medicina e di meccanica, di astrologia e d'incantesimi. [Enumerazioni]

L'Oriente aveva profondamente operato su lei e sulla sua anima.

Le sue relazioni con la Grecia, dalla quale ella discendeva - [...] le avevano dato il gusto raffinato, il bisogno della magnificenza, il senso del bello e la seduzione delle parole e dei concetti iridescenti [enumerazione] (De Angelis 2015, 9-13).

Interessante è, poi, la presentazione dei consiglieri di Tolomeo Dionisio, fratello e marito di Cleopatra, in cui scorgiamo l'anteposizione, alla latina, del complemento di specificazione ("della donna il rancore, dell'uomo la tenacia"), l'imperfetto senza labiodentale ("avea", "volea"), il participio presente "traforante", alcuni termini letterari ("tremebondo", "membruto"),¹ rari ("ventruto"), antichi o regionali ("grascia"), oltre a figure retoriche (enumerazioni, anafora), all'alterazione ironica, e al massiccio uso di aggettivi:

Potino era eunuco ed è molto dire. Altissimo, massiccio, ventruto. [...] Furbo e astioso. Sapeva raccogliere ed assimilare. Tutto vedeva con le sue sottili pupille traforanti, nascoste tra la grascia degli occhi porcini. Aveva della donna il rancore, dell'uomo la tenacia nel conservarlo.

Achillas era d'aspetto guerriero, membruto e muscoloso. Pavidissimo ma ambizioso; tracotante quanto al caso tremebondo. Non molto intelligente, aveva astuzia e abilità.

Piccolo, curvo, rugoso, Teodoto del filosofo greco dimostrava il contegno riflessivo e pieno di cautela. Altissima avea la fronte, dietro cui si contenevano

¹ Leggiamo "membruto" in Dante: "E l'altro è Cassio che par sì membruto" (Inferno 34, 67). Altri termini letterari: 'istesso' ("Quella notte istessa", [De Angelis 2015, 23]); 'bisogna' ("rudi bisogne" [De Angelis 2015, 22]); 'ferace' ("il Sacro Nilo rende ferace" [De Angelis 2015, 30]).

ingegno e dottrina. Si muoveva con mossucce [alterato ironico] spasimose, parlava con loquela capziosa, era subdolo con arte, eloquente con misura, prudente con impudenza. E come tutti i retori, volea d'un capello farne quattro. (De Angelis 2015, 15).

Il suffisso alterativo in senso ironico ("il fanciulletto Re [...] un fantoccino balocco"), la paronomasia ("non possedeva alcuna arte o parte" [De Angelis 2015, 16]) caratterizzano ironicamente Tolomeo Dionisio; i suoi indiretti liberi, indice di focalizzazione interna ("Una guerra lo avrebbe distratto, finalmente! E una guerra contro la propria moglie, poi! Quando l'avesse sconfitta e fatta prigioniera, che boccacce le avrebbe fatte!") [De Angelis 2015, 17]) mostrano come l'aspetto finzionale sia presente accanto a quello fattuale o addirittura preponderante. Ciò appare anche dai dialoghi, come quello che si svolge fra Cesare e Cleopatra. La descrizione dell'incontro fra i due conferma il ruolo significativo che De Angelis assegna agli aggettivi (Cesare è "magro ossuto folgorante" [De Angelis 2015, 22]); precedentemente Cleopatra è stata definita "sottilina, fragile, scaltrissima" (De Angelis 2015, 8); "fragile, esile, raffinata" (De Angelis 2015, 16); "graziosa e sorprendente" (De Angelis 2015, 21); fragile, bella (De Angelis 2015, 12-13), il suo corpo "flessuoso, armonioso, agilissimo" (De Angelis 2015, 12); e poi "meditativa e fragile" (De Angelis 2015, 44).

La funzione degli aggettivi può essere rafforzata da paragoni e da allitterazioni: "Rise, scoprendo i denti bianchi, e quel suo riso risuonò nella vasta sala argentino e trillante, come una cascatella di perle dentro una coppa di cristallo [allitterazione della C]" (De Angelis 2015, 22).

Su vari artifici retorici è costruito il discorso che Cesare rivolge agli egizi per convincerli a deporre le armi: Dopo aver definito "saggio" il re Tolomeo Aulete e "invincibili" (De Angelis 2015, 30) i soldati romani, Cesare fa ricorso all'anafora: "per proteggervi e per tutelarvi. [...] non sono venuto qui per esigere il dovuto. I miei legionari [...] non calcano il suolo d'Egitto, per sottomettervi. Io non voglio taglieggiarvi. Non mi darette talenti, non mi consegnerete i frutti della vostra terra, [...] non oro e non sete" (De Angelis 2015, 30). E poi si serve dell'allitterazione: "Sottile veleno sanno stillare [...] i perfidi consiglieri" (De Angelis 2015, 30), presentandosi come il rappresentante della giustizia, parola con cui conclude il suo discorso. È chiaro, in questo, un riferimento di De Angelis alle sue vicende biografiche, ai suoi problematici rapporti con il regime fascista. Si spiegano in questo modo alcune allusioni ironiche al presente: "disse Cesare, che non aveva fatto dono dei suoi «*Commentari*» alla città di Alessandria, come avrebbe certo fatto uno degli uomini politici del primo mille e novecento dopo Cristo" (De Angelis 2015, 35). D'altra parte De Angelis tende a togliere ogni aura di sacralità a tutti coloro che esercitano il potere. Tolomeo XIII Aulete, padre di Cleopatra, è definito ironicamente, per mezzo dell'aggettivazione, un "mite beone tondo e grassoccio" (De Angelis 2015, 10). Per Cesare, De Angelis utilizza l'allitterazione: "Cesare [...] si perdeva nell'amore della giovane Regina, che dava alla sua maturità esperta la fresca sensazione di sentirsi scelta per se stessa [allitterazione della S]" (De Angelis 2015, 28). Rappresentano, questi

espedienti, un modo per presentare i personaggi di rilievo anche nella loro dimensione quotidiana. Di Marc'Antonio, infatti, De Angelis dice che "aveva avuto una giovinezza svergognata. S'era ingagliofoffato¹ [termine non comune, attestato in Machiavelli] nei piaceri sino alle labbra" (De Angelis 2015, 41). La biografia di De Angelis potrebbe quindi essere accostata a quella di Svetonio, per l'attenzione al dato aneddotico, e a quella di Sallustio, per l'atteggiamento moralistico.

Ma De Angelis concepisce sicuramente la biografia come un genere con cui colmare le lacune della storia, tant'è che, ricorrendo alle interrogative retoriche, asserisce: "Conobbe tutte le lascivie e le voluttà, come la Storia le imputa? / Talvolta la Storia mette gli occhi e predica da beghina. Quando mai essa è stata benigna verso una donna bella?" (De Angelis 2015, 40). Il narratore conferma poi la sua onniscienza scendendo nell'animo di Cleopatra. Utilizza periodi brevi, a volte anche privi di proposizione principale per riprodurre l'oscillazione del suo animo, termini non comuni ("amatrice") e letterari ("cùbito"), paragoni ("come una lama"):

Il desiderio era il suo peccato.

Esso arde e nutre nello stesso tempo.

Si vive di desiderio.

Mentre l'appagamento uccide.

Nulla è più dolce dell'attesa.

Un piacere sognato è di mille cubiti più in alto, verso il cielo, di un piacere goduto.

E Cleopatra divenne esperta amatrice, tanto più squisita quanto più incontaminata.

Aveva tutte le possibilità. Era una fiamma. Brillava pura come una lama.

Attendeva (De Angelis 2015, 40).

Individua perciò, anche in momenti importanti della storia ufficiale, aspetti negativi, espressione di interessi e tornaconti personali, che vengono evidenziati con aggettivi, enumerazioni, termini letterari ("offa", "satollare"), desueti ("coltura"):

[...] Ottaviano era compare da combutta. La fecero, infatti, fra loro e con Lepido formarono il secondo triumvirato, che fu tristo e bieco, governo di ribaldi senza fede e onore. Dopo qualche mese d'una spaventosa orgia di vendette, [...] essi marciarono con le legioni romane contro i ribelli, riparati in Grecia. Nei pressi di Filippi, Bruto e Cassio furono uccisi.

Padroni, i tre compari spartirono allora il mondo.

A Lèpido toccò l'offa del Pontificato, come a quegli, che si poteva satollare con un osso. [...] Marc'Antonio ebbe l'Oriente.

Era quanto voleva l'effeminato triumviro, che amava i piaceri sottili e i profumi e gli unguenti e le stoffe di seta e le carni giovani e i vini zuccherati. [...] Aveva

¹ Ricorre nella celebre *Lettera a Francesco Vettori* del 10 dicembre 1513: "[...] io m'ingagliofoffo per tutto di [...]".

coltura e gusto, debole di carattere, avido di piaceri; viveva pel corpo e vibrava col cervello: un cerebrale inebriato di fatuità (De Angelis 2015, 41-42).

De Angelis contesta, poi, alcune osservazioni di Plutarco, che istituisce un parallelo fra Marc'Antonio e Demetrio Poliorcete, ed alcuni aneddoti tramandati da Plinio, sottolineando la sete di potere che induce Cleopatra ad interessarsi di Antonio. Il dato fattuale si mescola allora a quello finzionale: inizialmente De Angelis indugia sull'episodio, desunto da Plinio, delle perle ("Io [Cleopatra] m'impegno di spendere per una sola cena in tuo onore dieci milioni di sesterzi" [De Angelis 2015, 49]), rendendolo particolarmente suggestivo grazie a figure retoriche (paragoni, figura etimologica ["Pura - Purità"], apocopi), seguite da periodi brevi fortemente icastici:

Era quella perla bianca come la Luna, grossa come un uovo, rotonda come una sfera. Pura assai di più della Purità stessa.

Doveva esser stata prodotta dalla conchiglia nella quale Venere si giaceva sul mare. Almeno, soltanto da una simile madre poteva venir generata una così rara e perfetta gemma.

La Regina dischiuse le dita e la perla cadde nella coppa.

Il liquido la disfece.

E Cleopatra bevve la perla disciolta. Cinque milioni di sesterzi in un sorso (De Angelis 2015, 50).

Periodi brevi, in cui ricorrono gli elementi espressivi già evidenziati (allitterazioni, iperboli, termini letterari come "cagione", "più tosto", "potea" [imperfetto senza labiodentale]), preparano e commentano i dialoghi in cui si svela la reale natura dell'interessamento di Cleopatra:

Sappiamo che altra fu la cagione della dedizione di Antonio.

Cleopatra seppe adularlo.

Soltanto così potea prenderlo.

Gli disse che era bello e che davvero era un dio.

Egli non voleva che crederle.

[...] Io dò cento regni per un tuo sorriso [iperbole]. Brucerei Roma, per un tuo bacio.

- No! - gridò Cleopatra. - Conquistala, più tosto e donamela. È delizioso regnare su Roma...

S'era smarrita nel suo sogno, [...] [allitterazione]

Ella amava in lui la possibilità di potenza [allitterazione]

Voleva soltanto comandare al mondo [allitterazione] (De Angelis 2015, 51-52).

Cleopatra si presenta dunque come la donna fatale di dannunziana memoria, cosciente della debolezza dell'uomo pure in rapporto agli animali. Lo sottolineano alcune figure retoriche:

Iside ha accordati tutti i favori al bruto e nessuno all'uomo [parallelismo]. L'uomo nasce ignudo, inerme [enumerazione ed allitterazione]; la pioggia e il vento lo uccidono; nulla egli sa e tutto occorre insegnargli, persino la poppa materna. Suggerebbe il tossico come il latte; non ha difesa. Quando poi si genera in lui il desiderio, diventa un mostro sozzo, che ha il dolore nei fianchi. L'animale, invece, nascendo, porta con sé il divin e non fallace istinto di quanto gli nuoce e di quanto gli giova [anafora]. Fisso è il termine dei suoi desideri ed egli non conosce sazietà, perché non conosce varietà [anafora]. Eppure è scaltro, ardito, prudente, assennato [enumerazione] ed ha persino il senso del futuro (De Angelis 2015, 55).

Un termine antico, "ismellonito" ("E, quando credette completamente ismellonito Antonio, [...] [De Angelis 2015, 57]), usato da Michelangelo Buonarroti il Giovane,¹ qualifica Antonio, svelando intrighi e macchinazioni per la conquista del potere, compiuti questa volta da parte di Ottaviano. De Angelis, sicuramente anche per le sue personali vicissitudini, non esita a mostrare come il potere sia frutto di maneggi e di intese da parte di individui privi di principi etici. I triumviri, infatti, "S'accordarono e, dopo alcune notti di orgia, tornarono tutti e tre a Roma. / Per cementare ancor più l'accordo, Antonio sposò Ottavia sorella di Ottavio, vedova di Caio Marcello" (De Angelis 2015, 59).

Un termine non comune, "pimento" ("per quanto avesse per lui il pimento delle novità" [De Angelis 2015, 60]), mette in rilievo come l'onestà di questa donna, avvalorata dalla citazione di uno scrittore del 1864, sia un fatto eccezionale in un mondo dominato dall'interesse, in cui Cleopatra si muove agevolmente. La donna, indicata con un epiteto formulare di memoria omerica, "la bruna regina dalle mille seduzioni", si riunisce ad Antonio, che "doveva servire a renderle il trono fulgido" (De Angelis 2015, 62). Difatti, osserva il narratore onnisciente, "Forse, amava Antonio, [...] ma di più amava se stessa e il suo potere" (De Angelis 2015, 62).

Le riserve di De Angelis nei confronti di Cleopatra, vera e propria donna fatale, emergono nella sezione "*Coloro che moriranno uniti*". Antonio compie azioni riprovevoli per compiacere Cleopatra; tende, per esempio, un tranello ad Artabazo, re dell'Armenia, e lo offre incatenato a Cleopatra; cede alle sue richieste di affrontare per mare i Romani. Ed è in questa circostanza che si nota il potere, l'influsso che Cleopatra esercita su Antonio, attraverso un episodio presentato tramite un aggettivo ("insfuggibile"), ottenuto con prefissazione dall'aggettivo verbale antico sfuggibile, e l'allitterazione della S:

[...] Cleopatra fu presa da uno strano spavento.

Sentì [allitterazione] incombere un pericolo mortale e insfuggibile. Si smarri.
Sotto il sole [allitterazione] acciecante, su quei flutti che sembravano d'acciaio fuso,
il cuore le mancò. Ordinò al timoniere della sua nave, che volgesse la prua e
s'allontanasse. Le sessanta galere egizie, al veder la Regina fuggire, la seguirono.

¹ Grande Dizionario della Lingua Italiana, vol. XIX, p.158 gdli.it/contexti/ismellonito/802684, Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) è pronipote del celebre artista. Fa parte dell'Accademia della Crusca con il nome di Impastato.

Antonio vide quella fuga improvvisa e non pensò che alla donna. Si lanciò dalla sua nave, abbandonando il comando, in [con il significato latino di verso] quella di colei senza la quale oramai non poteva più vivere (De Angelis 2015, 66).

De Angelis conclude la rievocazione della vicenda di Antonio e Cleopatra con una sentenza: “[...] la Storia non le perdonò e la leggenda tacque” (De Angelis 2015, 67).

De Angelis, però, mostra anche una grande ammirazione per le doti non comuni di Cleopatra, descritte attraverso alcune figure retoriche (paragoni, enumerazioni, allitterazioni, chiasmi) ed aggettivi:

La sua sensibilità, affinatasi a piè delle Sfingi, nella contenplazione del Nilo vasto come un mare e delle sabbie ondose del deserto, le dovevano dar la misura e l'imminenza della catastrofe.

Mentre al suo amante mostrava soltanto la sua anima gioiosa e il suo indomito corpo di fanciulla lasciva - nè la maternità quadruplice, nè le tattiche d'amore, nè le molte avventure e fortune squassatrici [chiasmo] avevano nulla potuto sulla sua carne di giglio (metafora) e sulla serpentina agilità delle sue membra - con l'acuto cervello, ella preparava a se stessa la morte migliore (De Angelis 2015, 69).

E Cleopatra agisce su due fronti: da una parte cerca il veleno “più sicuro e più dolce” con cui darsi la morte nel sonno (De Angelis 2015, 70), dall'altra invia a Ottaviano dei messaggi, per dirgli che era “pronta a darsi a lui col suo regno, purché egli conservasse integri i confini dell'uno e i diritti dell'altra” (De Angelis 2015, 70). De Angelis, attraverso un'interrogativa retorica, sottolinea la sete di potere di Ottaviano (“Come avrebbe rinunciato a farlo, se era lo scopo di tutta la sua vita rimaner solo a comandare al mondo?” [De Angelis 2015, 71]) e, con una metafora, i suoi sentimenti verso Cleopatra (“Ma egli non voleva che Cleopatra morisse. Avrebbe perduta la bella fiera da esporre viva nel Circo” [De Angelis 2015, 71]). L'intuito di Cleopatra è però superiore: essa sceglie di conservare la sua dignità, dandosi la morte con un morso di aspidi. Un'esclamazione lo sottolinea: “Meravigliosi effetti! Un torpore dolce e stremante, il sonno e nel sonno la morte” (De Angelis 2015, 71). Un indiretto libero, invece, spiega il comportamento dei soldati di Antonio, che anziché battersi contro le truppe di Ottaviano, vanno loro incontro: “Essi non volevano più servire il capitano imbecille, che aveva dimenticata la grande Roma sul giaciglio di una donna” (De Angelis 2015, 72). Nell'ultima parte, *L'aspide della Storia*, difatti, Cleopatra, “la bruna regina maliarda” (De Angelis 2015, 77), appare esplicitamente come la donna fatale, che ha determinato la rovina di Antonio. Lo sottolinea un paragone: “[...] aveva voluto dominarlo e se n'era impadronita tanto avidamente da vuotarlo, come fa la piovra, che sugge insaziabilmente” (De Angelis 2015, 76). Allo stesso tempo, anche Cleopatra va incontro alla rovina, come attesta un'enumerazione con allitterazione e anafora: “Il torpore dolce, il sonno senza sogni e senza risveglio entrò e si diffuse nelle vene della donna” (De Angelis 2015, 79).

La morte di Cleopatra simboleggia, alla fine, la vittoria di Roma, che assurge a protagonista con il suo ricco retroterra storico-letterario e sembra rimandare al mito ottocentesco della città indifferente.¹

Conclusione

La biografia di De Angelis rivela il suo ambivalente rapporto con il fascismo. Se, difatti, il tono ironico, le frecciate contro il potere riflettono le sue opinioni sul regime (ricordiamo, a questo proposito, anche il forestierismo “*sexe-appeal*” [De Angelis 2015, 7]), dall’altro lato egli compie una sorta di recupero della tradizione italiana. Lo testimoniano le scelte linguistiche-retoriche, in cui rientra pure la dislocazione a sinistra (“Ma un marito alla tenera Regina doveva darlo” [De Angelis 2015, 36]), tipica, come sappiamo, della lingua antica, visto che è presente anche nel Placito Capuano del 960. Le preferenze di De Angelis sembrano avvicinarsi, in tal modo, alla politica di autarchia culturale del fascismo, che egli cerca di conoscere sempre meglio, nella speranza, forse, di scorgervi alcuni aspetti positivi. Frutto di quest’atteggiamento sono le interviste a Benito Mussolini del 1922, 1929 e 1933: Mussolini vi appare come “un moderno Cesare, che avrebbe riportato l’Impero Romano alla sua antica grandezza” (Serra). Nella presentazione di Cesare del nostro testo, dunque, potremmo scorgere un’allusione a Mussolini.

La biografia si configura, dunque, come un genere ibrido, complesso, dalle innumerevoli implicazioni.

Bibliografia

- Agnelli, Tiziano. 2009. *Collezione poliziesca delitto paura* altervista.org/agnellitiziano.html. ultimo accesso 9 novembre 2024.
- Alighieri, Dante. 1966-1967. *Divina Commedia. Inferno* a cura di Giorgio Petrocchi, Milano: Mondadori.
- Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci Editore.
- De Angelis, Augusto. 2015. *L'amante di Cesare*. Prima edizione elettronica. www.liberliber.it/autori/autori-d/augusto-de-angelis/lamante-di-cesare/.
- De Angelis, Augusto. 2016. *Viaggi con Claudine*. Prima edizione elettronica. www.liberliber.it/autori/autori-d/augusto-de-angelis/viaggi-con-claudine/ ultimo accesso 9 novembre 2024.
- Del Buono, Oreste. 2023. *Giallo all'italiana*. Pistoia: Compagnia dei Santi Bevitori. p. 55-69.
- Grande Dizionario della Lingua Italiana. 1961-2002. Fondato da Salvatore Battaglia. Torino: Utet. www.gdli.it.
- Machiavelli, Niccolò. 2003. *Lettera a Francesco Vettori*. Prima edizione elettronica. Eee.liberliber.it/autori/autori.m/niccol-machiavelli/lettera-a-francesco-vettori/
- Savini, Marta. 1974. *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*. Caltanissetta-Roma: Sciascia editore.
- Serra, Massimo. 2013. *Augusto De Angelis*, informagiovani-italia.com/augusto-de-angelis.htm.

¹ Sull’argomento, è ancora utile e valido lo studio di M. Savini, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*. 1974. Caltanissetta Roma: Sciascia Editore.

Lorena LAZARIĆ
Rita SCOTTI JURIC
(Università degli studi Juraj
Dobрила di Pola, Croazia)

**Analisi linguistica comparativa
degli ipertesti di *Der Fuchs war
damals schon der Jäger*
di Herta Müller**

Abstract: (Comparative Linguistic Analysis of *The Fox Was Ever the Hunter* by Herta Müller) In the essay the authors compare two translations of the original text by Oscar winner Herta Müller *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), in Italian (*La volpe era già il cacciatore*) and in Croatian (*Lisica je već tada bila lovac*). Thanks to the computational quantification, used in corpus linguistics, a reasoned analysis was achieved with the use of *SketchEngine* software. The research allowed to identify and analyze the main linguistic correspondences of the two translations, dictated by affinities and similarities and various shifts in meaning due to the different phylogenetic affiliation of the two compared languages. In this way, different literary expressions were configured in the semantic field, differentiated according to the linguistic offers of the two languages.

Keywords: *Herta Müller, La volpe era già il cacciatore, Lisica je već tada bila lovac, computational analysis, literary corpora.*

Riassunto: Nel saggio le autrici mettono a confronto le due traduzioni, in italiano (*La volpe era già il cacciatore*) e in croato (*Lisica je već tada bila lovac*), del testo originale del premio Oscar Herta Müller *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992). Grazie alla quantificazione computazionale utilizzata nella linguistica dei corpora si è pervenuto a un'analisi ragionata con l'utilizzo dei software *SketchEngine*. Le indagini hanno permesso di individuare e analizzare le principali corrispondenze linguistiche delle due traduzioni dettate da affinità e somiglianze e vari spostamenti di significato dovuti alla diversa appartenenza filogenetica delle due lingue a confronto. Si sono configurate così espressioni letterarie diverse nel campo semantico, differenziate a seconda delle offerte linguistiche delle due lingue.

Parole-chiave: *Herta Müller, La volpe era già il cacciatore, Lisica je već tada bila lovac, analisi computazionale, corpora letterari.*

Introduzione

Herta Müller è nata in Romania ed è di nazionalità tedesca. Ha studiato a Timisoara la lingua tedesca e la lingua rumena. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, originariamente pubblicato in Germania nel 1992, è ritenuto fino ad oggi il più autobiografico di tutti i suoi romanzi. Solo di recente è stato tradotto in inglese, *The Fox Was Ever the Hunter*, forse perché è stato considerato uno dei libri più "difficili"

della Müller (traduzione di Philip Boehm, Granta, Paperback, 2017). Quando Herta Müller vinse il Premio Nobel per la letteratura nel 2009, è stata vista in Germania come portavoce della società in cui è cresciuta nel periodo di oppressione sotto la dittatura comunista. L'autrice esplora un gruppo di amici che si muovono tra ombre e luci della vita quotidiana, poco prima della caduta del comunismo in Romania. Usando una forma altamente poetica, la Müller ci fornisce informazioni a piccole gocce e dipinge l'immagine di un'esistenza surreale. Molti lettori probabilmente si sentono frustrati a causa della famosa tecnica del "non succede nulla" ("nothing happens" criticism) che riproduce fedelmente la sensazione frustrante di una vita in cui non si doveva parlare troppo (o più di tanto). Sebbene l'azione sia scarsa in quasi tutto il romanzo, viene data una rappresentazione intricata ed evocativa della vita in un mondo sotto un occhio vigile di un letterale "grande fratello" (big brother), noto come il famigerato Securitate - persone che passavano al governo informazioni segrete sulla vita privata dei loro concittadini.

La Müller incorpora immaginazioni quasi magiche nelle vite grigie dei suoi personaggi e di coloro che incontrano. Ad esempio, il direttore di una fabbrica di filo metallico ha tarme che sfuggono costantemente dal colletto della camicia - una metafora del decadimento interno dell'uomo, come se qualcosa gli stesse divorando l'anima. La Müller inserisce spesso il suo romanzo con questo contorto tipo di immagini linguistiche, giustapponendo oggetti che rappresentano sia situazioni dolorose che emozioni opposte dei personaggi che li sperimentano. È quasi come se il mondo esterno e fisico fosse in guerra e complementasse quello interno ed emotivo. L'esempio più impressionante di questa ambivalenza, che allo stesso tempo rappresenta l'immagine centrale della storia, è la vicenda del tappeto di volpe di Adina, presa di mira dalla Securitate, mutilato nelle sue estremità dai servizi segreti durante le loro visite all'appartamento in assenza di Adina. Chi seziona questo tappeto lascia le parti tagliate in modo tale che la volpe sembri ancora intera. Mutilare ma non uccidere, è la tattica che il governo usa per far vivere la gente nell'ansia e nella paura, in modo da sembrare che nulla sia successo. In realtà la popolazione è stata mutilata eccome.

I primi capitoli procedono lentamente, e alcuni degli aneddoti più leggeri possono sembrare a prima vista tangenti alla trama. Alla fine, però, quando il collage è completo, il lettore capisce che ciascun racconto della Müller, ogni espressione emotiva involontaria e ogni fatto disumano, sono stati necessari per descrivere una società fatta a pezzi, che alla luce del sole aiutano a rimettere insieme quei pezzi che danno un senso al tutto.

Sono gli ultimi tempi prima della caduta del regime di Ceausescu in Romania e attraverso la successione di quadri ed episodi – evocati con straordinaria potenza da questa scrittura secca, ipnotica – si racconta la storia di Adina, una maestra, dell'amica Clara che intreccia una pericolosa relazione clandestina con un uomo ambiguo, Pavel, informatore della Securitate, e del musicista Paul fino al crollo della dittatura. La minaccia, tuttavia, non cessa: chi è la volpe e chi il cacciatore? Il cacciatore sempre

incognito e nascosto ha a che fare con una preda non troppo ingenua quanto sembra. Per cui i ruoli si possono anche invertire.

La scrittrice non prende per mano il lettore accompagnandolo amorevolmente lungo il tragitto che dovranno compiere insieme, al contrario, gli mostra sommariamente da lontano il percorso che dovrà intraprendere da solo: sarà un viaggio molto faticoso e impervio, tempestato di particolari che potrebbero fargli facilmente perdere l'orientamento. Questa è, a grandi linee metaforiche, l'esperienza di lettura del romanzo *La volpe era già il cacciatore*. L'autrice ci conduce in una terra desolata, dove ogni dettaglio assume proporzioni abnormi, la prosa è costellata di metafore, sineddoci e metonimie che devono essere costantemente interpretate. Dietro lo stile, dietro la fatica del lettore per cercare di ricostruire un minimo di trama e non annegare nel mare dell'incomprensione, si nasconde la storia di Adina, una maestra che vive in Romania durante gli ultimi tempi del regime di Ceaușescu. Adina ha una cara amica, Clara, che intreccia una pericolosa relazione clandestina con un uomo ambiguo, Pavel. Molto significativa è la descrizione, o meglio, l'evocazione, di una certa quotidianità, di un certo tipo di società sospesa tra inquietudine e repressione, tra passato, presente e futuro. Herta Müller è nata nel villaggio di Nițchidorf, un'enclave di lingua tedesca nella regione del Banato, nella Romania occidentale. Ha iniziato a scrivere da adolescente, pubblicando poesie e brevi prose su riviste e giornali statali come studentessa delle scuole superiori e dell'università. Dopo aver lasciato gli studi, la Müller iniziò a subire molestie da parte della Securitate. Aveva attirato la loro attenzione come associata del circolo letterario noto come Aktionsgruppe Banat. Come tutti gli autori sotto il regime di Ceaușescu, la scrittura della Müller fu sottoposta a un attento esame. Tuttavia, la polizia segreta continuò a esercitare pressioni sulla Müller e sui suoi amici, la maggior parte dei quali alla fine decise di emigrare. La Müller lasciò la Romania per trasferirsi a Berlino Ovest nel 1987 e la sua esperienza di immigrata (anche se di lingua tedesca) fu di alienazione. Dopo l'arrivo a Berlino, il focus tematico degli scritti della Müller si spostò dalle critiche alla società rurale banato-sveva e ai resoconti della solitudine infantile a più evidenti impegni con i terrori del regime di Ceaușescu. In molti modi questi due temi dominanti e correlati, l'oppressione all'interno della comunità cripto-fascista della sua educazione e l'oppressione sotto la dittatura comunista, hanno finito per determinare la sua accoglienza in Germania, dove è stata spesso chiamata a fungere da portavoce della società in cui è cresciuta. L'insolita molteplicità dell'esperienza della Müller, come figlia di un uomo delle SS e di una sopravvissuta ai lavori forzati sovietici, vittima del terrore comunista eppure emarginata nella società rumena, è solo una spiegazione parziale della sua duratura popolarità. Scrive con estrema precisione, utilizzando immagini vivide e precise e dettagli minuti per descrivere con grande intensità sia le esperienze banali che quelle che cambiano la vita. Mostra anche una sfiducia nel linguaggio come mezzo per comunicare la verità, considerando invece le parole come strumenti per innescare un'esplosione fantasiosa di associazioni, a volte inaspettate, a volte indesiderabili.

Gran parte della scrittura della Müller ha il potenziale per essere letta come autofiction, con protagoniste femminili e ambientazioni, familiari a coloro che conoscono la sua biografia, che contribuiscono all'errata impressione che sia un'autrice intrappolata in un ciclo di riscrittura della propria storia. In effetti, la Müller affronta molte delle questioni della storia XX secolo, raccontando storie che parlano del microcosmo di coloro che sono cresciuti su entrambi i lati della cortina di ferro (Ciotti 20174).

Metodologia e strumenti della ricerca

Le traduzioni sono testi che acquistano significato in relazione ad altri testi per cui ogni traduzione è un nuovo ipertesto dell'ipotesto originale. Il corpus parallelo allineato, la cui componente ipotestuale è rapportabile al testo che viene tradotto, costituisce per noi una preziosa opera di consultazione mirata che offre equivalenze rinvenibili preselezionate dalla composizione del corpus stesso. L'oggetto della presente ricerca è la traduzione dell'ipotesto di Herta Müller, *Der Fuchs war schon damals der Jäger*, Germania, 1992, in lingua italiana: *La volpe era già il cacciatore*, 2020, Feltrinelli Editore, traduzione di Margherita Carbonaro, e nella lingua croata: *Lisica je već tad bila lovac*, traduzione di Sabine Marić, Buybook, Sarajevo, 2012. Per una migliore visione delle caratteristiche del testo e per il conteggio degli elementi analizzati è stato usato il programma per l'analisi semantica SketchEngine, strumento che favorisce una buona visione delle caratteristiche del testo, molto utile anche per l'individuazione di altri elementi nell'analisi semantica.

Il primo punto di forza dal quale sono scaturite le successive indicazioni da ricercare ulteriormente è stato l'individuazione delle parole più frequenti.

Secondariamente si è passati a individuare le principali corrispondenze linguistiche, ossia i parallelismi, tramite la concordance e mettendo in parallelo le due traduzioni (in seguito T1 per il testo italiano e T2 per il testo croato) per evidenziare affinità e somiglianze. Abbiamo analizzato elementi semantici, segnalati e individuati già dall'analisi delle frequenze, rivisitandoli in relazione agli aggettivi. La comprensione del campo semantico è fondamentale per vari motivi. Per prima cosa, permette di arricchire e approfondire il vocabolario, offrendo una visione più sfaccettata e completa delle parole e dei loro molteplici significati. In secondo luogo, offre preziose chiavi di lettura per decifrare contesti, testi e discorsi, aiutando a cogliere sfumature, sottintesi e relazioni tra le parole. Infine, è uno strumento essenziale per l'analisi traduttiva poiché consente di operare scelte linguistiche più informate e mirate.

Il terzo campo d'indagine è dedicato alla ricerca delle collocazioni¹ nel campo semantico e la loro rappresentazione grafica, confrontando le parole tra loro e il loro utilizzo.

¹ Dal latino *collōcātio*, 'posizionamento', cfr. Dizionario Latino, <https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-flessione.php?lemma=COLLOCATIO100>.

Analisi dei risultati

Frequenze e campi semantici

Un campo semantico (o lessicale) è un insieme di unità lessicali connesse da relazioni sintagmatiche e paradigmatiche. Si tratta di gruppi di parole organizzati in modo omogeneo sulla base del loro significato che creano delle reti logiche come fiore si lega a profumo, primavera, donna ecc. Nel T1, il campo semantico più rilevante è quello di 'persona' e comprende gli iperonimi donna, uomo e l'iponimo moglie. Nel T2 lo stesso campo semantico comprende invece gli iperonimi žena, čovjek e gli iponimi supruža e muškarac. Nell'analisi comparata si riscontra una differenza sostanziale in quanto žena viene intesa sia come donna che come moglie¹ e uomo sia come muškarac che come čovjek. Per questo motivo presentiamo di seguito il word sketch di uomo² e donna/moglie e di converso di muškarac/čovjek e žena/supruža.

Il principale campo semantico del romanzo relativo alla parola persona crea delle reti logiche attorno a un insieme di parole e concetti semanticamente correlati o associati ad essa: uomo/uomini (N=91), bambino (N=52), donna/moglie (N=85), madre (N=43), figlia (N=18) e un insieme potenziale di elementi lessicali quali occhio (N=70), mano (N=58), testa (N=39), bocca (N=39), fronte (N=23), faccia (N=23) che si riferiscono ad un campo specifico del vedere (N=58), guardare (N=45), mangiare (N=33). Sono lemmi estremamente importanti in quanto indicano delle occorrenze del campo semantico indagato in tutte le sue correlazioni che tracciano e circoscrivono la natura umana e la sua centralità nel definire le sorti della società come principale soggetto morale degli avvenimenti narrati. Tutti questi concetti sono insiemi di parole che veicolano a seconda della lingua usata, con accezioni diverse, lo stesso tema di base.

Un secondo campo semantico importante che scaturisce dopo la lettura dell'intero romanzo si riferisce a una puntuale individuazione e identificazione dei mestieri e dei concetti a essi semanticamente correlati. L'autrice prende in esame tutta una fascia di lavoratori, di mestieri e di cariche ricoperte dalle tante persone che compongono il microcosmo di Timisoara negli anni bui del comunismo imperante. L'area di significato coperto da questo gruppo di parole che formano una stretta relazione di significato, denota un flash di una società singolare ritratta in un determinato momento e in un determinato posto. La Müller include nel racconto aree di parole che danno a ciascuna attività umana una posizione dignitosa e raccontano così meticolosamente quanti e quali sono i ceppi lavorativi che costituivano la società del secondo dopoguerra. In ordine di frequenza, si tratta soprattutto di pescatore (N=23), domestico (N=26), parrucchiere (N=17), sarta (N=13), ufficiale (N=18), seguiti da cameriere (N=8), poliziotto (N=6), insegnante (N=5), medico (N=5), agronomo (N=4), direttore (N=4), postino (N=2), sindaco (N=2), soldato (N=2) e contadino (N=2). Non

¹ Solo in sei casi viene intesa come moglie (supruža).

² Lo *SketchEngine* differenzia il singolare 'uomo' dal plurale 'uomini' per cui viene aggiunta la Figura 1a.

vengono omessi dalla lista lo scalpellino, il veterinario, l'avvocato e l'operaio. Nel T1 e nel T2 le frequenze dei mestieri sono equivalenti.

L'analisi della frequenza dei lemmi ci ha portate a un'altra considerazione interessante e cioè l'individuazione di due immagini diverse, una piuttosto rivolta alla natura e l'altra all'ambiente cittadino. La prima viene rappresentata da erba/trava ($N_{T1}=47$; $N_{T2}=37$), acqua/voda ($N_{T1}=40$; $N_{T2}=29$), pioppo/topola ($N_{T1}=34$; $N_{T2}=38$), fiume/rijeka ($N_{T1}=27$; $N_{T2}=31$), campo/polje ($N_{T1}=23$; $N_{T2}=19$), foglia/list ($N_{T1}=21$; $N_{T2}=16$), sole/sunce ($N_{T1}=20$; $N_{T2}=22$), albero/stablo ($N_{T1}=18$; $N_{T2}=19$), seme/sjemenka ($N_{T1}=17$; $N_{T2}=16$), terra/zemlja ($N_{T1}=16$; $N_{T2}=9$), cielo/nebo ($N_{T1}=15$; $N_{T2}=14$), cavallo/konj ($N_{T1}=13$; $N_{T2}=9$). Nell'ambiente urbano la Muller individua i lemmi strada/ulica ($N_{T1}=45$; $N_{T2}=35$), città/grad ($N_{T1}=27$; $N_{T2}=28$), ponte/most ($N_{T1}=21$; $N_{T2}=22$), tram/tramvaj ($N_{T1}=21$; $N_{T2}=19$), casa/kuća ($N_{T1}=18$; $N_{T2}=17$), sentiero/put ($N_{T1}=10$; $N_{T2}=10$). La differenza nella frequenza tra strada e ulica è dovuta al numero elevato della parola put ($N_{T2}=27$), che ricopre ambedue gli ambiti semantici.

Concordanze parallele e collocazioni

La concordanza parallela o concordanza contrastiva funziona solo con corpora paralleli allineati. Cerca parole, frasi, lemmi, in una lingua e visualizza i risultati insieme ai segmenti tradotti allineati in un'altra lingua. I segmenti tradotti solitamente contengono la traduzione della parola o frase cercata, ma la traduzione potrebbe non essere inclusa se il traduttore ha deciso di utilizzare un modo diverso di esprimere l'idea. Mettendo a confronto l'ipertesto T1 con l'ipertesto T2 è risultato che la lunghezza delle frasi nella traduzione italiana e quella croata non è sempre uguale in quanto i due traduttori si permettono di riunire due o più frasi in una sola. Questa libertà traduttiva è maggiormente presente nella traduzione croata.

Secondo Ježek (2005) il lessico di una lingua è strutturato per classi morfosintattiche (nomi, verbi, aggettivi, ecc.), per associazioni semantiche (iperonimia, iponimia, sinonimia, antonimia, ecc.) e per combinazioni lessicali (collocazioni e polirematiche). È risaputo che ogni parola in quanto unità lessicale ha un proprio significato. Nel caso in cui una parola abbia più di un significato, sia il madrelingua che un traduttore di lingua straniera competente sono in grado di comprendere il giusto significato della parola stessa in determinati contesti, cioè in combinazione con altre parole (Murphy 2010). Le parole si associano tra di loro formando delle combinazioni lessicali ossia collocazioni, caratterizzate da un grado più o meno accentuato di coesione interna solitamente riflessa nella loro maggiore frequenza d'uso. Secondo Paola Tiberii (2012) le collocazioni sono alla base della buona padronanza di una lingua in quanto la loro mancata conoscenza ha come conseguenza un impoverimento del linguaggio che porta i parlanti a commettere errori sintattici e grammaticali. Le collocazioni sono formate da una base (B) e da un collocato (C) (ad esempio, ragazza (B) carina (C); bel (C) ragazzo (B); rifare (B) il letto (C); fare (B) i compiti (C). Di solito la base rimane invariata, mentre il collocato determina il significato della collocazione (Košuta 2012). Lingue diverse hanno un modo specifico di combinare i

vari componenti, quindi nel confrontare due lingue si possono determinare le differenze tra loro (Blažević e Košuta 2016) e identificare le strutture problematiche che causano difficoltà comprensive ai traduttori non madrelingua. La loro incapacità di formare correttamente le collocazioni è vista come una mancanza di accuratezza e fluidità (Stojić e Murica 2010).

Esistono due tipi di collocazioni, combinazioni di un sostantivo, aggettivo o verbo e una parola funzionale (preposizione, congiunzione, pronomi, articolo) dette grammaticali e quelle composte da due parole contenute (sostantivi, aggettivi, verbi o avverbi in varie combinazioni) dette lessicali (Benson, Benson e Ilson 1997). Nella ricerca ci siamo interessate delle seconde.

Le collocazioni lessicali più comuni nella lingua croata sono formate dalle combinazioni aggettivo-sostantivo, verbo-sostantivo e avverbio-verbo (Petrović 2007) mentre le combinazioni più frequenti in lingua italiana sono verbo-nome, nome-verbo, verbo-avverbio, avverbio-aggettivo e nome-nome (Urzi 2009). Nel Dizionario delle combinazioni lessicali (Urzi 2009) è possibile reperire la parola che con la base forma una combinazione frequente o consolidata dall'uso. Partendo dalla base formata dalle parti del discorso nome, verbo o aggettivo si avvia il processo di creazione del sintagma che costituisce la combinazione. Questo metodo sintagmatico di approcciarsi a un tessuto testuale rappresenta un approccio più efficiente rispetto a quello tradizionale per sinonimi. Viene sfruttata la coesione fra le unità lessicali di un enunciato linguistico, note in linguistica come collocazioni, e che già Orazio chiamava *callidae iuncturae*¹.

In termini di traduzione delle collocazioni, è importante scoprire il tipo di congruenza tra le collocazioni delle due lingue a confronto. Numerosi autori scrivono di congruenza completa, parziale o nulla o semplicemente di collocazioni congruenti e non congruenti (Blažević e Košuta 2016; Alharbi 2017; Hashemi e Eskandari 2017), definendo le collocazioni congruenti come quelle formate da lessemi identici o quasi identici in L1 e L2, mentre le collocazioni non congruenti contengono lessemi che non sono equivalenti diretti nelle due lingue analizzate.

Partendo dal presupposto che per un buon traduttore affinché una collocazione sia congruente, dovrebbe suonare sufficientemente naturale, sia nella lingua di partenza che in quella di arrivo, gli errori di collocazione sono marcatori più salienti di non-natività. Di conseguenza, avendo paura di commettere errori nel loro sforzo di produrre collocazioni L2 corrette i traduttori si affidano alla trasferibilità (Bahns 1993).

Mettendo a confronto le due traduzioni (Tabella 1) si è potuto notare che, come già menzionato sopra, il sostantivo italiano uomo (N=80) è stato tradotto con due diversi sostantivi croati, *čovjek* (N=8) e *muškarac* (N=72), mentre il sostantivo donna (N=43) e moglie (N=35) con *žena* (N=73) e *supruga* (N=5). La parola uomo/*čovjek* è molto più generica della parola *muškarac* [maschio] che il traduttore croato predilige mentre quello italiano non prende nemmeno in considerazione. Per quanto riguarda il

¹ Tipico procedimento oraziano che attraverso un abbinamento accorto di parole apparentemente semplici con altri termini è in grado di rendere nuova una parola nota (Rostagni 2020).

confronto tra donna/moglie e žena/supruga c'è da ribadire che nella traduzione croata viene maggiormente usato il vocabolo più generico žena (N=73) mentre in quella italiana l'uso dei due vocaboli è molto più bilanciato (donna, N=43; moglie, N=35).

Quando si considera la congruenza collocazionale, nelle due traduzioni esaminate la congruenza completa si è manifestata soltanto nei seguenti casi (ritenendo i vocaboli supruga e žena come sinonimi): due uomini/dva muškarca, due uomini/dvojicu muškaraca, un uomo/jedan muškarac, sua prima moglie/njegova prva supruga, sua moglie/njegova supruga, mia moglie/moja žena (4 volte). In tutti nove i casi la base è formata dal nome mentre il collocato è un aggettivo possessivo o numerale. Un altro caso di congruenza collocazionale completa (nome + aggettivo) lo troviamo nella traduzione del frasema Uomo buono come un pezzo di pane/ Čovjek dobar kao komad kruha e Čovjek dobar poput komada kruha.

La congruenza parziale è stata riscontrata in 18 casi nei seguenti modi: lo spostamento del collocato es. uomini consunti (nome + aggettivo) tradotto come iscrpljeni muškarci (aggettivo + nome), che sebbene la combinazione lessicale sia stata tradotta correttamente può essere trattata come parzialmente incongruente; l'uso in croato dello stesso aggettivo per due aggettivi in italiano (iscrpljen vs. scavato e consunto); il singolare croato per il plurale italiano (iscrpljeni muškarac vs. uomini consunti); l'uso della parafrasi nella traduzione croata uomo disteso/ležao je čovjek, donna consunta/žene koja je bila iscrpljena, donna sola/žena koja je bila usamljena; l'uso del superlativo assoluto in italiano e in croato del grado positivo dell'aggettivo altissima moglie/visoke žene; uso del complemento di specificazione in italiano e di un aggettivo qualificativo in croato moglie dell'ufficiale/oficirove žene; omissione dell'aggettivo nella traduzione italiana donna/stara žena.

Collocazioni italiane (T1)	Collocazioni croate (T2)
Uomini grandi, scavati	Visokih iscrpljenih muškaraca
Uomini consunti	Iscrpljeni muškarci
Uomini consunti	Iscrpljeni muškarac
Uomini scavati	Iscrpljenih muškaraca
Due uomini	Dva muškarca
Due uomini	Dvojicu muškaraca
Uomini anziani	Stari muškarci
Uomo piccolo	Mali muškarac
Un ¹ uomo	Jedan muškarac
Uomo giovane	Mladi muškarac
Uomo buono come un pezzo di pane	Čovjek dobar kao komad kruha
Uomo disteso	Ležao je čovjek
Uomo intero	Čitav čovjek
Uomo buono come un pezzo di pane	Čovjek dobar poput komada kruha
Donna consunta	Žene, koja je bila iscrpljena

¹ Con valore di aggettivo numerale

Donna piccola e storta	Žena niska i nakrivljena
Donna alta	Visoke žene
Donna sola	Žena je bila usamljena
Donna anziana	Stara žena
Donna	Stara žena
Donna avvizzita	Uvenula žena
Donne in lutto	Ožalošćenih žena
Sua prima moglie	Njegova prva supruga
Sua moglie	Njegova supruga
Altissima moglie	Visoke žene
Moglie dell'ufficiale	Oficirove žene
Mia moglie	Moja žena
Mia moglie	Moja žena
Mia moglie	Moja žena
Mia moglie	Mojoj ženi

Tabella 1 – Elenco delle collocazioni italiane e croate

Conclusione

Gran parte della scrittura della Müller gode di un'estrema precisione, con immagini vivide e precise, nonché dettagli minuti che descrivono con grande intensità esperienze banali ma anche quelle che cambiano la vita. Una forte sensazione di sfiducia nel linguaggio come mezzo per comunicare la verità, traspare da ogni pagina, mentre invece il valore delle parole come strumenti per innescare un'esplosione fantasiosa di associazioni inaspettate o/e indesiderabili si consolida da frase in frase. Per questa grande importanza che viene attribuita alla singola parola e al suo significato abbiamo voluto proporre alcune soluzioni che offrono i metodi computazionali per l'analisi testuale e la critica letteraria (Fortier 1989, Burrows 1987), ambito che, nel panorama degli studi letterari croati e italiani appare ancora piuttosto circoscritto e inesplorato. L'analisi testuale computazionale ha fondamenti comuni e strumenti operativi condivisi con la linguistica dei corpus come lo sono la produzione di lessici e concordanze trattate in parte in questo saggio. I confronti interlinguistici, difatti, possono essere un buon punto di partenza nell'acquisizione e nell'uso corretto delle collocazioni come pure costituire una buona base per l'identificazione di elementi linguistici che interrompono la comunicazione naturale tra testi di partenza e testi di arrivo.

Bibliografia

- Alharbi, Rezan Mohammed. 2017. *Acquisition of Lexical Collocations: A Corpus-Assisted Contrastive Analysis and Translation Approach*. Newcastle: Newcastle University.
- Bahns, Jens. 1993. *Lexical collocations: A contrastive view*, in „ELT Journal”. Anno XL, numero 1, pp. 56–63. Oxford: Oxford University Press.
- Benson, M., Benson, E., Ilson R. 1997. *The BBI Combinatory Dictionary of English. A Guide to Word Combinations*. Amsterdam: Benjamins.

- Blažević, N., Košuta N. 2016. *Kolokacije u opisu turističke destinacije*, in „Zbornik radova 3. Međunarodna konferencija stranih jezika i turizma”, pp. 19-24. Opatija: Fakultet za menadžment u turizmu i ugostiteljstvu.
- Burrows, John Frederick. 1987. *Computation into Criticism*. Oxford: Clarendon.
- Ciotti, Fabio. 2017. *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell'arte*, in Italianistica oggi. Roma: Adi editore: <https://art.torvergata.it/retrieve/e291c0d9-00d2-cddb-e053-3a05fe0aa144/Ciotti.pdf>, ultimo consulto il 20 novembre 2024.
- Dizionario Latino, <https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-flessione.php?lemma=COLLOCATIO100>, ultimo consulto il 12 dicembre 2024.
- Fortier, Paul. 1989. *Analysis of Twentieth-Century French Prose Fiction: Theoretical Context, Results, Perspective*, in Rosanne G. Potter (a cura di) „Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric”, pp. 77-95. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hashemi, M. R., Eskandari R. 2017. *The learning of congruent and incongruent collocations utilizing dynamic assessment*, in „The Language Teacher”. Anno XLI, numero 6, pp. 9–14.
- Ježek, Elisabetta. 2005. *Lessico: classi di parole, strutture, combinazioni*. Bologna: Il Mulino.
- Košuta, Nataša. 2012. *O pitanju stjecanja kolokacijske kompetencije u stranome jeziku*, in “Strani jezici”. Anno XLI, numero 3, pp. 263–276.
- Müller, Herta. 2012. *Lisica je već tada bila lovac. Tradotto da Marić Sabine*. Sarajevo: Buybook.
- Müller, Herta. 2020. *La volpe era già il cacciatore. Tradotto da Margherita Carbonaro*. Milano: Feltrinelli.
- Murphy, M. Lynne. 2010. *Lexical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petrović, Bernardina. 2007. *Razvijanje kolokacijske kompetencije u hrvatskome kao stranom i drugom jeziku*, in „Strani jezici”. Anno XXXVI, numero 1, pp. 31–38.
- Rostagni, Augusto (a cura di). 2020. *Orazio. L'Arte poetica*. Bologna: Bononia University Press.
- Stojić, A., Murica S. 2010. *Kolokacije – teorijska razmatranja i primjena u praksi na primjerima iz hrvatskoga i njemačkoga jezika*, in „Fluminensia”. Anno XXII, numero 2, pp. 111–126.
- Tiberii, Paola. 2012. *Dizionario delle collocazioni. Le combinazioni delle parole in italiano*. Bologna: Zanichelli.
- Urzi, Francesco. 2009. *Dizionario delle combinazioni lessicali*. Luxembourg: Convivium.

Lorenzo MARMIROLI
(Università degli Studi di Szeged,
Università dell'Ovest
di Timisoara)

**L'incontro personale con l'Italia
nella corrispondenza
dello scrittore ungherese
Antal Szerb (1901-1945)**

Abstract: (The Personal Encounter with Italy in the Masterpieces of the Hungarian Writer Antal Szerb) During the 30es of XXth Century the Hungarian writer Antal Szerb visited Italy several times, enjoying the Bel Paese as an 'amateur', without really knowing in depth the Italian literature, Italian culture or even Italian gastronomy. The biographical experiences Szerb gathered during his four (may_be five) travels to Italy became part of the Author's most successfull novels, *The Third Tower* (1936), and his masterpiece, *Traveler and the Moonlight* (1937). Besides that, some precious information comes also from the analysis of Szerb's correspondence with friends, on which this scientific item will focus.

Keywords: *Antal Szerb, travel to Italy, Hungarian literature, Italian-Hungarian relationships, The Third Tower, literary correspondence.*

Riassunto: Lo scrittore ungherese Antal Szerb si è recato varie volte in viaggio in Italia durante gli anni '30 del '900, arrivando a apprezzare e ad amare il Bel Paese da 'dilettante', senza quindi conoscere veramente la letteratura, la cultura e le usanze italiane, ma scoprendole nel corso dei suoi viaggi. Le esperienze biografiche raccolte durante i quattro (forse cinque) viaggi vengono rielaborate e riversate nei capolavori letterari a sfondo italiano di Szerb, *La terza torre* (1936) e, soprattutto, *Il viaggiatore e il chiaro di luna* (1937). Accanto ai due romanzi, un'altra preziosa fonte di informazioni sul rapporto tra Szerb e l'Italia sono alcune delle sue lettere, su cui si concentra questo studio.

Parole-chiave: *Antal Szerb, viaggio in Italia, letteratura ungherese, rapporti italo-ungheresi, La terza torre, corrispondenza letteraria.*

Introduzione

Ai rapporti culturali italo-ungheresi che, a partire dalla cristianizzazione d'Ungheria nell'anno 1000, hanno caratterizzato gli scambi culturali, letterari e diplomatici tra il Paese magiaro e la Penisola, è necessario aggiungere il piccolo tassello di impressioni, osservazioni e successiva trasposizione narrativa costituito da alcune delle opere letterarie dello scrittore ungherese Antal Szerb (1901-1945). Infatti, Szerb è giustamente conosciuto nel Bel Paese per il suo grande capolavoro letterario di ambientazione italiana *Il viaggiatore e il chiaro di luna*, edito nel 1937 a Budapest

e tradotto e pubblicato in italiano nel 1996 con la firma di Bruno Ventavoli per la casa editrice E/O (il volume è stato ristampato recentemente nel 2017), ma alla serie di impressioni e esperienze vissute in Italia è altresì necessario aggiungere sia una serie di lettere personali, sia il diario di viaggio *A harmadik torony* [La terza torre], dato da Szerb alle stampe nell'autunno del 1936. Quest'opera è ancora inedita in italiano, ma è stata tradotta in collaborazione tra studenti italiani magiaristi e ungheresi italianisti nell'ambito del seminario di traduzione a Balatonfüred organizzato nel febbraio 2022 dall'autore di questo articolo insieme con la collega di Szeged prof.ssa Eszter Sermann. Questa traduzione verrà pubblicata, insieme ad altre opere oggetto dei seminari di traduzione tenuti tra il 2021 e il 2023, nel corso del 2025, nel secondo numero dell'antologia di traduzioni BALIT.

Nel corso di questo articolo si cercherà di far luce sul rapporto che legava Szerb all'Italia attraverso l'osservazione delle sue lettere e, in particolare, attraverso la trasposizione letteraria del viaggio in Nord Italia dell'estate 1936 nell'opera *La terza torre*, evidenziando come le esperienze biografiche vissute nel Bel Paese abbiano contribuito a formare l'opinione dell'Autore sia sull'Italia che, di riflesso, su se stesso e sulla propria vita.

Tuttavia, è necessaria una premessa: Antal Szerb, anch'egli attivo collaboratore della rivista culturale „Nyugat” (1908-1941), non è tra i cosiddetti 'italomani' del foglio letterario pietra miliare della letteratura modernista ungherese; infatti, per la cultura italiana il vero esperto era (accanto ad altri) il poeta e traduttore Mihály Babits (1883-1941), che nel 1940 viene infatti insignito del premio letterario San Remo, destinato a riconoscere i meriti di traduttori che si adoperavano per la diffusione della conoscenza di opere italiane all'estero.

Nell'articolo si mostrerà come Szerb si rechi in Italia soprattutto per caso, alla fine di un periodo difficile nella propria vita e sulla soglia di grandi soddisfazioni professionali personali, facendo sì che gli anni delle esplorazioni in Italia di Szerb coincidano forse con il periodo letterariamente più fruttifero dell'Autore. Szerb si approccia però alla Penisola e alla sua cultura da 'dilettante', senza conoscere bene la storia e le tradizioni italiane, e dovendo quindi affidarsi all'esperienza di altri. D'altro canto, forse proprio per questa mancanza di una conoscenza profonda del Bel Paese da parte dell'Autore, le sue parole sono più sincere e genuine di tante altre testimonianze. In particolare si cercherà di presentare passi importanti tanto dalla corrispondenza di Szerb, che dal suo diario di viaggio in Italia, *La terza torre*, e dalle esperienze lì riportate, cercando, ove presente, di evidenziare il nesso tra le missive e l'opera letteraria. Questo studio vuole concentrarsi maggiormente sulla corrispondenza letteraria tra Szerb e gli amici e sulla sua opera di viaggio *La terza torre*, evidenziando maggiormente gli aspetti biografici contenuti nel diario di viaggio, e tralasciando *Il viaggiatore e il chiaro di luna*, capolavoro di Szerb che meriterebbe una ricerca a parte, e in cui le linee di demarcazione tra sogno e realtà, presente e ricordo sono più sottili, facendone davvero, usando le parole di Szerb stesso, un "romanzo sulla nostalgia" (Nagy 2001, 95), dal carattere diverso rispetto alle pagine scritte sull'Italia.

Antal Szerb: cenni biografici e opere

Antal Szerb è stato scrittore, traduttore e critico letterario appartenuto alla cosiddetta 'seconda generazione' della rivista letteraria „Nyugat” (cfr. Sárközy 1981, passim), generazione -nata sotto il sole della Monarchia e per lo più scomparsa nelle ceneri della Seconda Guerra Mondiale. Venuto alla luce in una famiglia di ebrei convertiti di Budapest, la sua vita personale non presenta momenti particolarmente significativi, a parte forse una turbolenta vita matrimoniale, un anno di studi di filologia classica a Graz tra il 1919 e il 1920 e, infine, una borsa di studio per occuparsi di storia britannica trascorsa a Londra tra il 1929 e il 1930. Inoltre, visto il tema di questo articolo, è necessario considerare i vari viaggi in Italia compiuti dall'autore ormai in età matura come alcune delle esperienze che maggiormente hanno condizionato la consapevolezza del mondo da parte di Szerb: il 9 maggio 1936 è infatti l'autore stesso a confessare a Mihály Babits che “leggo nuovamente con grande piacere la prima metà [della *Storia della letteratura europea* di Babits, N.d.T.], che avevo già letto in passato; visto che da quando sono stato in Italia capisco tutto in modo diverso e migliore” (Nagy 2001, 93).¹ Nel corso degli anni '30 Szerb sempre più si caratterizza come un *urbánus író* [scrittore urbano, di città], la cui poetica è divergente dall'altro grande filone letterario attivo in Ungheria in quell'epoca, cioè quello costituito dai *népi írók* [scrittori popolari, o Strapaese ungherese]. Infatti, la poetica artistica di Szerb potrebbe essere in parte vicina e assimilabile alla corrente letteraria del realismo magico in cui, accanto e parallelamente a situazioni e vicissitudini umane, e da un certo punto di vista banali (viaggi, pranzi, incontri, visioni ecc.), in modo sommesso e discreto fa spesso la propria comparsa l'elemento soprannaturale, sia esso un'epifania, uno spettro, o semplicemente un'autosuggestione germogliata nelle menti dei protagonisti dell'opera.

Rimanendo sempre nell'ambito della biografia personale di Szerb, è necessario accennare ad alcuni incontri che si sono rivelati fondamentali per l'autore: dal punto di vista sentimentale non si possono non evidenziare i nomi di Klára Schulz e delle sorelle Klára e Amalia Lakner, mentre dal lato professionale e personale si vogliono ricordare i nomi del professore di letteratura Sándor Sík (1889-1936), e del docente di storia delle religioni Károly Kerényi (1897-1973) e, infine, l'amico studioso di storia Dionise Pippidi (1905-1993), borsista all'Accademia di Romania in Roma tra il 1931 e il 1933, con cui Szerb mantiene un'interessante corrispondenza sulla Città Eterna nel corso degli anni. Sul primo incontro con l'amico Pippidi, avvenuto a Parigi intorno al 29 settembre 1929, Szerb scrive:

“è magari possibile che un giorno quel piccolo ragazzo romeno con cui ho fatto amicizia alla Bibliothèque sarà mio nemico (oggi ci siamo giurati per scherzo che non ci spareremo contro) [...] Il ragazzo romeno che ho menzionato ha la cittadinanza romena, ma in realtà è greco, cosa di cui ero certo al solo guardarne il volto, fatto di cui sono rimasto molto, molto orgoglioso. È estremamente

¹ Qualora non indicato diversamente, le traduzioni dall'ungherese in italiano sono dell'autore di questo articolo.

intelligente e erudito, a volte un po' libresco, ma per il momento la sua giovinezza se lo fa perdonare. È parecchio più giovane di me, e ne sono molto contento, perché gli si possono ancora piantare dei semi in testa". (Nagy 2001, 33).

L'amicizia tra Pippidi e Szerb ci è stata tramandata da varie lettere che i due intellettuali si sono scambiati in francese, e "vi si può percepire una sfumatura omoerotica" (Havasréti 2019, 42) che non può non richiamare alla mente la tensione tra Mihály, il protagonista del *Viaggiatore e il chiaro di luna*, e tra Ulpius, in un certo senso il 'motore' del romanzo e delle peregrinazioni in Italia del personaggio principale dell'opera.

Come accennato nell'introduzione, l'Italia e la sua cultura non sono tra le materie forti di Szerb: tra il 1920 e il 1924 ha studiato tedesco e ungherese, laureandosi all'Università di Pest e trovando impiego come docente in varie scuole della Capitale, rimanendovi fino all'esperienza fatta a Londra tra il 1929 e il 1930, dove invece si forma e approfondisce la conoscenza della letteratura e della storia inglese e scozzese. Sono la nuova visione del mondo con cui torna dalla capitale inglese, accanto alle suggestioni della letteratura britannica, a contribuire alla stesura e al successo del suo primo romanzo di successo, *A Pendragon legenda* [La leggenda di Pendragon], edito nel 1934 (in italiano è stato pubblicato da E/O nel 1989 in traduzione di Bruno Ventavoli). Come suggerisce il titolo, si tratta di un romanzo di ambientazione inglese che si sviluppa lungo le suggestioni del ciclo arturiano, un'opera che presenta in parte aspetti che la avvicinano al genere del giallo e della storia di detective, ma che contiene elementi soprannaturali vicini alle storie gotiche e ai racconti di fantasmi (reali o presunti), allo stesso tempo caratterizzando la narrazione con sottili ironia e umorismo 'all'inglese'.

Nell'ambito di questa superficiale presentazione della vita dell'autore, menzionare il romanzo *La leggenda di Pendragon* è funzionale all'apertura verso l'Italia che ha interessato Szerb tra il 1934 e il 1937: infatti, è proprio grazie alla vincita del Premio letterario Baumgarten per l'opera 'all'inglese', avvenuta nel 1935 che Szerb arriva a confrontarsi quasi per caso con l'Italia intraprendendovi un viaggio e iniziando a maturare quelle che sarebbero diventate alcune delle più belle pagine scritte sull'Italia da un autore ungherese che, contrariamente ad altri del suo ambiente culturale, prima non aveva avuto grossa familiarità con la cultura del Bel Paese, trovando i propri interessi piuttosto nella letteratura anglo-sassone o in quella francese: "Antal Szerb non era assolutamente un vero studioso della letteratura italiana, la sua "specializzazione" era la letteratura inglese e tedesca, ma ciò non fu d'ostacolo al suo interesse e al suo amore per l'Italia" (Sárközy 2009, 120-121).

Definendo Szerb un 'dilettante' della cultura italiana si vuole usare un'iperbole, soprattutto se la sua reale conoscenza dell'Italia viene confrontata con quella di altri autori ungheresi del tempo, come Babits e Dezső Kosztolányi (1885-1936), ma immaginare che l'Autore, grande letterato e conoscitore delle belle lettere, ignorasse la letteratura italiana sarebbe evidentemente un errore. Dal punto di vista della critica letteraria, infatti, la sua grande opera *Világirodalom története* [Storia della letteratura

mondiale], edita nel 1941, dimostra in più punti come Szerb conoscesse e apprezzasse poeti e scrittori italiani. Semplicemente, definendolo un 'dilettante' della cultura italiana si vuole accentuare l'assenza di basi solide per la conoscenza del Bel paese da parte dell'Autore, da cui derivano nella seconda metà degli anni '30 le opere 'italiane' o di ambientazione italiana.

Di origini ebraiche, seppur convertito al cattolicesimo, a partire dal giugno 1944 Antal Szerb viene coscritto più volte come lavoratore di complemento, trovando la propria fine nel campo di lavoro di Balf il 25 gennaio 1945, lasciandoci però alcune delle più belle pagine di letteratura ungherese ambientata in Italia.

La preparazione al primo viaggio in Italia (aprile 1935)

Nella propria corrispondenza Szerb mostra opinioni discordanti tanto su Londra, che su Parigi, all'inizio dichiarando di amare la prima più della seconda, ma in un'occasione successiva lamentandosi di quanto gli mancasse la capitale francese (e la sua cucina): in una lettera a Pippidi del 7 gennaio 1930 scrive che "non sono contento di essere di nuovo in Inghilterra; il cibo e la gente sono peggio di prima" (Nagy 2001, 44). Conclusasi la parentesi britannica, Szerb sembra incuriosirsi della permanenza a Roma dell'amico Dionise Pippidi, lì borsista all'Accademia di Romania, forse nascondendo una velata invidia quando gli scrive il 2 gennaio 1932: "dicono che Roma valga la pena della strada fatta, nella tua prossima lettera scrivimi se ti piace l'aria della classicità" (Nagy 2001, 68). Un paio di mesi dopo, il 4 aprile 1932, Szerb ritorna sull'argomento:

"È da un sacco di tempo che non ti scrivo. Dall'ultima volta sicuramente ti sei acclimatato, hai messo radici nella città eterna, ecc. ecc. Ma, scherzi a parte: ma lì che cosa fa la gente? Hai già condotto degli scavi? Hai già trovato un'Artemide barbara, come ha fatto il mio amico Kerényi? Oppure magari un'Artemide popolana?" (Nagy 2001, 69)

La possibilità del viaggio a Roma per incontrarsi inizia a esser menzionata a Pippidi in una lettera del 26 giugno 1933, eventualità subito scartata per mancanza di soldi. "per quanto riguarda il nostro incontro (è l'espressione giusta?) l'Italia, purtroppo, è molto lontana, io dal canto mio non ho né soldi, né tempo" (Nagy 2001, 76) Dopo il fallimento di un eventuale incontro in Transilvania nell'estate del 1933, il 2 novembre 1934 è Szerb stesso a proporre di vedersi a Roma, lasciando perdere Parigi, dove si sono conosciuti, ma che sembra meno interessante della Città Eterna: "rivedere Parigi... non sarebbe una cattiva idea, ma piuttosto diamoci appuntamento a Roma, dove non sono mai stato, motivo per cui provo grossi sconvolgimenti di coscienza culturale. Che ne pensi? L'estate prossima? Oppure per allora sarà terminata la tua borsa di studio?" (Nagy 2001, 84).

Finalmente, l'*empasse* su Roma viene sciolto dalla vincita del Premio Baumgarten per *La leggenda di Pendragon*, e il 1 febbraio 1935 Szerb può annunciare

all'amico Pippidi la certezza del futuro viaggio a Roma, dopo ben tre anni che ne discutevano:

“Ma parliamo delle cose importanti! Ho vinto ancora un premio (sembra che in quest'arte sia bravo) e, di conseguenza, ho un po' di soldi che mi aiuteranno a trascorrere alcune settimane a Roma. Ovviamente posso andarci solo durante la pausa pasquale, tra il 13 e il 23 aprile, secondo il calendario occidentale. Potresti esserci in quei giorni?” (Nagy 2001, 87).

D'altro canto, gli anni seguiti al ritorno dall'Inghilterra non sono stati facili per Szerb, che “inizia un romanzo e poi lo interrompe (lavora sull'opera incentrata su Maria Stuarda), si rifugia nella filologia, poi torna di nuovo ai progetti di belle lettere. Nelle proprie lettere scrive molto delle difficoltà del lavoro creativo, soprattutto a Szentkuthy, a Pippidi e a Magda Tanay” (Havasréti 2019, 86); in un certo senso, la vincita del premio Baumgarten è un momento di svolta nella vita dell'Autore, l'inizio di un nuovo corso che avrebbe visto in rapida sequenza la scrittura delle opere narrative principali di Szerb, terminando idealmente nel 1941 con la pubblicazione della sua *Storia della letteratura mondiale*. In tale quadro di ripresa intellettuale e di successi, non è possibile non notare che il periodo di maggior creatività di Szerb coincide con gli anni di scoperta dell'Italia (1935-1937), un Paese dalle tinte un po' esotiche per lo studioso di letteratura anglo-sassone che era Szerb. Scrive infatti nella *Terza torre*:

“La massima stilizzazione dell'Italia: una casa rettangolare con il tetto piano, ed accanto un cipresso più alto dell'abitazione. Casa e cipresso; durante il nostro rigido inverno, aldilà del muro ghiacciato delle Alpi, mi basterà richiamare alla mente questa immagine, perché prenda vita dentro di me l'Italia intera” (Marmioli L., Sermann E. 2025, 98. Trad. di Giulia Cicerone)

Si sa che tutte le strade portano a Roma, ed è proprio da Roma che Szerb inizia a scoprire l'Italia, sfruttando l'occasione del premio Baumgarten e, a quanto si deduce dalla sua corrispondenza, unendosi ad un viaggio organizzato dell'Azione Cattolica Ungherese. Infatti, già il 15 aprile 1935 è proprio in una lettera all'amica Magda Tanay (1901-1965), con cui negli anni ha coltivato un epistolario e un amore platonico (cfr. Havasréti 2019, 34), che Szerb si pavoneggia, finalmente a Roma:

“[...] ho controllato i miei appunti, e ho visto che oggi dovrei seguire la Sua conferenza. Se solo non fossi a Roma, ma è qui che sono. A tal riguardo posso dire con seria convinzione che non è male come posto.

Subito il primo giorno ho fatto visita a Sua Santità, che ha prodotto in me un'impressione profonda. Cosa lui abbia pensato di me, non m'è dato saperlo. Piazza San Pietro è certo più piccola di quanto pensassi, ma le guardie svizzere sono davvero principesche. Poi martedì ci hanno caricato su un pullman, e abbiamo visto tutto. Nel frattempo sono riuscito a scoprire Kerényi, e da questo pomeriggio sarà

lui a occuparsi del mio sviluppo spirituale, in particolare su Bachofen e sulle dee etrusche della morte.

A Roma la gente parla per lo più del matrimonio di Thienemann.

La comitiva è davvero divertente. Per indicarne il livello intellettuale, penso basti dire che di trentacinque membri del gruppo, non ve n'è nessuno che abbia mai sentito il mio nome. All'inizio questo mi ha indotto in una forte depressione, ma quando ho capito che non avevano sentito parlare neanche di László Németh o di Márai (senza menzionare Torquato Tasso, che pensavano fosse vissuto 3000 anni fa), mi sono consolato. Ho fatto molta amicizia con un tal signor Dr. Szinyei-Merse. Ma neanche lui ha mai sentito di me, e i miei poemi geografici che gli ho declamato non hanno prodotto una grande impressione.

Ora sto lavorando a una nuova raccolta di poesie. [...] Non è che Le viene in mente una buona rima con Piazza del Popolo?" (Nagy 2001, 88-89).

Sembra quindi che l'esperienza romana sia in un certo senso l'inizio di anni segnati dalla ripresa e dai successi professionali, facendo coincidere i viaggi in Italia tra il 1935 e il 1937 con il periodo più fecondo e positivo per la vita dello scrittore, il quale il 7 settembre 1937 può annunciare all'amico Pippidi che: "dopo due anni di trepida attesa sono diventato docente a contratto all'università di Szeged, questo semestre inizierò le lezioni. È un chiaro segno che sono sulla via della senilità. Dicono che in Ungheria è così: in un attimo giovani titani si trasformano in vecchi idioti" (Nagy 2001, 99). La docenza a Szeged chiude il capitolo 'italiano' e ne apre uno nuovo, il cui frutto sarà la *Storia della letteratura mondiale* pubblicata nel 1941.

I viaggi in Italia di Szerb, il Grand Tour di Goethe e la Baedeker

Szerb è stato svariato volte all'estero per periodi più o meno lunghi, a cominciare dai primi anni universitari a Graz, fino all'esperienza londinese del 1929-1930. Si è recato più volte anche in Francia, a Parigi, e in Austria (Innsbruck, Graz, Vienna), ma i viaggi compiuti in Italia sono stati quattro, forse cinque in base a quanto si evince dalla corrispondenza dell'Autore. È infatti possibile documentare con certezza in base alla corrispondenza analizzata almeno quattro esperienze di viaggio compiute in Italia, rispettivamente nell'aprile 1935, durante la Pasqua; nell'agosto 1936, poi ancora nel marzo-aprile 1937 e, infine, nell'agosto 1937 è registrato un viaggio in Dalmazia (che all'epoca faceva parte del Regno d'Italia). Szerb scrive il 7 settembre 1937 all'amico Pippidi, al termine delle varie sortite in Italia:

"Sono successe così tante cose, amico mio, che non saprei da dove cominciare. Credo che per me non ci sia stato nulla di più significativo di cinque viaggi verso Sud, quattro in Italia e uno (quest'anno, ad agosto) in Dalmazia. Non capisco come abbia fatto a vivere senza conoscere questi Paesi. Il mese prossimo uscirà il mio romanzo, scritto dopo l'elaborazione delle impressioni avute in Italia, visto che, come sai, sono una persona molto parsimoniosa. Penso che il romanzo non sia male. [...]"

Oh caro amico, sono sicuro che se riuscissi a passare una settimana con te, riuscirei a tornare a essere quello Stud. Phil. che ero quando ci siamo conosciuti. Soprattutto se riuscissimo a incontrarci a Roma. Oh, Roma... Ti fa venire i brividi. Quanto sei fortunato a poterci vivere per dei mesi. Ti invidio sinceramente. Sono stato a Valle Giulia, ho visitato il meraviglioso Museo Etrusco, e ho visto palazzi fantastici. You are a lucky dog, are you not?" (Nagy 2001, 99)

Il romanzo a cui Szerb fa riferimento è proprio *Il viaggiatore e il chiaro di luna*, che Szerb stesso nella propria lettera ammettere chiaramente essere il risultato anche delle esperienze vissute in Italia. Non sono state reperite tracce di viaggi ulteriori a quest'ultima data dell'agosto/settembre 1937, ma non è un dato sorprendente: infatti, tutta la 'scoperta' dell'Italia da parte di Szerb avviene nella seconda metà degli anni 30, all'ombra del Fascismo e, a partire dal gennaio 1933, nell'inquietudine prodotta dall'ascesa al potere da parte di Hitler prima, e dall'*Anschluss* dell'Austria (marzo 1938) poi. Come tanti altri europei, anche Szerb reagisce con sgomento all'annessione dell'Austria al Terzo Reich, scrivendo a Pippidi il 12 giugno 1938: "Non so se ti ho poi scritto dopo i fatti di Vienna – devo dire che dopo l'11 marzo non sono più la stessa persona che ero. Non mi interessa altro che di politica, non ho né voglia, né forza di lavorare. Non me la passo bene, Amico. Inoltre, non ho un soldo" (Nagy, Csaba 2001, 102). L'inizio della Seconda Guerra Mondiale il 1 settembre 1939 e l'ingresso dell'Ungheria nel conflitto il 27 marzo 1941 sono fattori che certamente avrebbero sconsigliato viaggi di piacere, facendo quindi dell'estate del 1937 l'ultima occasione per Szerb di vedere il Bel Paese.

Osservando però la cronologia delle opere dell'Autore, balza agli occhi che proprio nel 1935 Szerb abbia pubblicato l'opera *Budapesti kalauz marslakók számára* [Guida di Budapest per marziani], permettendo quindi di calare *La terza torre*, edita nel 1936, in un programma letterario di maggior respiro dove, sulla falsariga delle guide turistiche Baedeker, fedele compagno di viaggio lungo le pagine della *Terza torre*, anche Szerb sembra volesse presentare la propria narrazione della città ungherese e dei paesaggi italiani. D'altro canto, scorrendo la corrispondenza di Szerb, si viene a conoscenza del fatto che l'autore aveva già fatto precedentemente un'esperienza da guida all'estero da 'dilettante', mentre si trovava a Parigi, dove ha dovuto accompagnare la classe del liceo ungherese dove insegnava: il 14 agosto 1929 ha scritto a Magda Tanay:

"io per dieci giorni ho fatto da guida turistica alla classe della mia scuola venuta qui in gita, senza mai fermarmi. Con loro c'erano il preside, un docente e un paio di signore, la segretaria della scuola e una sua amica, con cui mi sono davvero divertito, abbiamo fatto bisboccia e grandi bevute. Non è stato poi male esser costretto a rivedere di nuovo con attenzione i monumenti di Parigi. Sono anche salito sul tetto di Notre-Dame" (Nagy 2001, 29).

Da questa testimonianza è quindi possibile stabilire che il 'seme' della guida turistica era già stato piantato nell'estate del 1929; *La guida turistica di Budapest per*

marziani è la prima opera pubblicata in quest'ambito (1935), e *La terza torre* potrebbe esser vista come un diario di viaggio, appunto, a metà tra la narrazione di esperienze personali più o meno interessanti per il lettore (le calli di Venezia, il caldo e l'affollamento dei treni) e il testo divulgativo destinato ai turisti, incentrato sui monumenti e sulla storia delle città che attraversa lungo il proprio itinerario.

Infatti, nella sua Italia da 'dilettante', Szerb sembra muoversi lungo due binari paralleli: da un lato le informazioni contenute nella guida Baedeker, ripetutamente citata nella *Terza torre*, opera che a propria volta prende a volte un certo tono didascalico tipico delle opere divulgative destinate al turista, che devono contenere informazioni storiche salienti, senza essere noiose e soprattutto presentando un equilibrio tra turismo impegnato, attività del tempo libero e persino osservazioni; d'altro canto, il modello letterario a cui il 'dilettante' Szerb fa riferimento, ispirandovisi per la decifrazione della realtà italiana, è l'*Italienische Reise* [Viaggio in Italia] che Wolfgang Goethe (1749-1832) scrisse e pubblicò tra il 1813 e il 1817, opera e autore più volte ricordati nella *Terza torre*.

È quindi infatti possibile che Szerb, una volta iniziato per caso il progetto italiano nell'aprile del 1935, avesse voluto completare la propria conoscenza del Bel Paese, antecedentemente mediata unicamente dall'opera di Goethe, in viaggi successivi, consentendoci di intravedere uno schema negli itinerari seguiti, con il fine ideale di ripercorrere i passi di Goethe, addirittura fino in Sicilia. Infatti, nel viaggio del 1935 Szerb visita Roma (dove viene anche ricevuto in un'udienza dal Papa), nell'agosto del 1936 percorre con certezza l'itinerario che avrebbe poi rielaborato nella *Terza Torre* (Venezia-Vicenza-Verona-Gardone-Bologna-Ravenna-San Marino-Ferrara-Trieste), nell'aprile 1937 torna a Roma e forse si spinge fino a Napoli, e nell'estate del 1937 è in Dalmazia. Non è chiaro quando Szerb abbia visitato i borghi e i santuari umbri (una parte importante del *Viaggiatore e il chiaro di luna* si svolge a Gubbio, Assisi e Foligno), se in occasione della prima visita a Roma del 1935 o, piuttosto, nel 1937. È comunque da escludere che nell'estate del 1935 Szerb sia tornato in Italia, perché dalla corrispondenza con Magda Tanay veniamo a sapere che sarebbe invece andato a fare escursioni a Lans, vicino Innsbruck (cfr. Nagy 2001, 90). Il fatto che in una lettera del gennaio del 1937 diretta all'amico Dionise Pippidi Szerb scriva di Assisi e Gubbio lascerebbe forse propendere verso una conoscenza fatta già nel 1935 con le cittadine umbre, nell'ambito del viaggio a Roma, e non successivamente, nel 1937:

“Ti ringrazio di avermi pensato. L'ultima volta che ti ho scritto – credo – è stato dall'Italia, hai ricevuto la mia missiva? In agosto ho trascorso alcuni mesi in Italia: Venezia, Ravenna, Verona, Lago di Garda, Bologna, Ferrara, Rimini, Trieste. È la terza volta che ci vado [in Italia, N.d.T.]. È da un po' di tempo che l'Italia è il mio unico amore. Gli antichi poeti avevano ragione. Ma tu lo sai, du kennst das Land, das Land. Spero di poterci tornare a Pasqua. Forse me ne andrò a Napoli. Non potremmo incontrarci lì? [...] Ora scrivo un romanzo sulla nostalgia. Dovrebbe

essere come *Le Grand Meaulnes* e *Les Enfants terribles*. L'azione del romanzo si svolge ovviamente in Italia. Assisi, Gubbio. Ci sei mai stato?" (Nagy 2001, 95-96)

La deviazione rispetto al Grand Tour tradizionale, includendo sia centri minori dell'Italia Centrale (Foligno e Gubbio ad esempio), che cittadine dell'Alta Italia che normalmente rimanevano fuori dall'itinerario classico (Gardone, Ravenna, ecc.), così come l'aver ignorato Firenze sulla via di Roma, sembrerebbero prove della vicinanza spirituale con il modello goethiano, in cui anche il grande poeta tedesco dedica poche ore alla città toscana, ansioso di arrivare a Roma, saltando a piè pari gli altri centri toscani per dedicarsi piuttosto a quelli umbri. oltretutto, il fatto che Szerb sembri accompagnarsi al viaggio organizzato dell'Azione Cattolica Ungherese guidato da Pál Szinyei-Merse, citato nella lettera, permetterebbe di includere un itinerario 'francescano' nell'ambito dei giorni trascorsi a Roma tra il 13 e il 23 aprile 1935. Da non tralasciare poi il fatto che Szerb, la prima volta che va a Roma, vi cerca i luoghi 'inglesi', recandosi ad esempio alla tomba di Keats, apprezzando altresì il vino e il caffè nero italiani, articoli enogastronomici che chiunque conosca l'Italia non può fare a meno di lodare, ma che costituiscono, per chi ama il Bel Paese, una realtà incrollabile e onnipresente in tutta la Penisola, non necessariamente degna di esser menzionata in una lettera (è la stessa missiva del 15 aprile 1935 diretta a Magda Tanay e citata precedentemente in questo articolo): "Il caffè nero e il vino sono davvero fantastici, e oggi vedremo la tomba di Keats; Kerényi dice che lì persino lui ha versato una lacrima" (Nagy 2001 : 88-89).

Si osservi come nel *Viaggiatore e il chiaro di luna* il protagonista Mihály fa riferimento alle righe che Goethe dedica alla Piramide Cestia a Roma, e che il personaggio stesso si reca alle tombe di Shelley, Keats e del pittore Severn (cfr. Havasréti 2019, 378), avvenimento evidentemente preso dall'autore dalla propria esperienza personale, in occasione del viaggio a Roma, come ci mostra la lettera a Tanay dell'aprile 1935. Inoltre, veniamo a sapere che in occasione della sua prima visita a Roma, Szerb riesce a incrociarsi con il mentore professore di storia delle religioni Kerényi, citato precedentemente in questo articolo. Possiamo esser d'accordo con Havasréti quando scrive che "[...] tutta l'esperienza in Italia, nel modo in cui viene presentata nella *Terza torre*, nella propria unità cognitiva e sentimentale non fa che comprendere il *Drang nach Süden*, il motivo del richiamo verso il Sud, come anche l'approccio morfologico e di filosofia del paesaggio italiano. Il motivo del richiamo verso il Sud compare nel capitolo dedicato a Vicenza" (Havasréti 2019, 463). Dagli elementi indicati sembra quindi evidente che Szerb, per decifrare l'Italia, si appoggi a strumenti culturali e conoscitivi 'altri' ed esterni: Goethe e il suo *Viaggio in Italia*, la guida Baedeker, e persino il pellegrinaggio ad Assisi dell'Azione Cattolica Ungherese.

Nella narrazione della *Terza torre* vengono quindi a mischiarsi e sovrapporsi elementi culturali diversi: da un lato le esperienze di vita personale raccolte a Parigi e a Londra (incluso il fare da guida alla propria scolaresca), dall'altro l'esperienza genuina in Italia viene mediata in generale dalla cultura tedesca, presente tanto

nell'insieme di conoscenze storico-filosofico-letterarie personali di Szerb, quanto nella figura dell'immane guida Baedeker; e infine v'è anche un aspetto letterario, che prende le proprie mosse dai limoni citati da Goethe, in cui l'autore ungherese dialoga attraverso i secoli con il grande poeta tedesco, ripercorrendone i passi in Italia, senza però potersi allontanare con la mente dalla grave situazione di tensione internazionale in cui versa l'Europa già nel 1936, in cui la Guerra di Spagna non è altro che un preludio al cataclisma mondiale che presto si sarebbe scatenato su Szerb e su tanti altri.

Elementi (auto)biografici ne *La terza torre*

Il grande elemento legato alla biografia dell'autore ne *La terza torre* è forse proprio l'epoca storica in cui Szerb vive, lo sviluppo dei totalitarismi e il grande conflitto mondiale, la cui ombra si fa sentire già nell'estate del 1936, quando nel mese di agosto l'autore intraprende il viaggio in Alta Italia che poi sarebbe diventato il contenuto della *Terza torre*. In particolare, è la guerra civile spagnola, appena scoppiata (luglio 1936 – aprile 1939) a imporre a Szerb la scelta di recarsi in Italia: nel capitolo introduttivo dell'opera Szerb scrive che

“mi sarebbe piaciuto andare in Spagna, ma la Spagna, nell'estate peggiore della sua storia, non si mostrava come un paese ospitale, e le sue due radio contraddittorie riversavano nel mondo con zelo alterno la rovina di quelle cose per le quali la gente vorrebbe andare in Spagna. Forse ormai non andrò mai più in Spagna, e se pure un giorno potessi andarci non ci troverò ciò che cercavo. [...]

Allora mi venne in mente che dovevo assolutamente andare in Italia, fino a quando l'Italia era ancora al suo posto e fino a quando sarei potuto ancora andare in Italia.[...] Per questo viaggio sempre in Italia come se fosse l'ultima volta, e quando vedo una città per la prima volta è sempre come se la rivedessi e me ne congedassi allo stesso tempo. Dostoevskij scrive che si dovrebbe vivere come se ogni minuto fosse l'ultimo di un condannato a morte, per poter riconoscere l'indicibile pienezza della vita - le mie impressioni dell'Italia sono un po' come ultime visioni di questo tipo” (Marmioli, Sermann 2025, 56. Trad. di Giulia Cicerone).

Ecco quindi che elemento storico, biografico e autobiografico si intrecciano, lasciando in un certo senso al caso e alla fortuna la nascita del progetto di viaggio che sarebbe poi stato messo nero su bianco nella *Terza torre* e, successivamente, nel *Viaggiatore*: dopo un primo incontro con l'Italia nella primavera del 1935, grazie a un viaggio di gruppo organizzato (la lettera a Tanay non lascia dubbi sul fatto che Szerb si spostasse in comitiva per le strade di Roma), nell'estate 1936 l'autore fa una discesa in solitaria in Italia. Leggendo però tanto la corrispondenza, che le riflessioni contenute nella *Terza torre*, si intuisce come Szerb non fosse veramente un viaggiatore-modello: si lamenta del caldo, della folla, delle zanzare, dei treni e dell'atmosfera provinciale delle osterie la sera di Ferragosto, tanto che “mentre [Szerb] indugia nell'espressione dell'ironia, da un lato rende più interessante il racconto di viaggio, dall'altro si prende gioco della serietà con cui nella cultura borghese viene considerato il *Bildungsreise*, e

tutto considerato le lamentele e l'ironia nel testo sono in certi passaggi talmente evidenti, da far perdere credibilità all'autore. Il lettore si chiede: ma se l'autore è ovunque stanco, senza sentirsi da nessuna parte a proprio agio, se ogni cosa lo innervosisce, ma allora perché si trova lì? [...]” (Havasréti 2019, 466). Arrivato in Italia Szerb è assediato da piccoli problemi di adattamento, comuni a chi lascia la propria *comfort zone*, senza però farsi problemi a introdurre questi elementi reali, tipici della vita da turista (la mancanza di alloggio, il sovraffollamento dei treni in agosto ecc.) all'interno della propria narrazione mediata attraverso Goethe e la guida Baedeker, producendo quindi un certo contrasto ne *La terza torre*, dove da un lato Szerb diletta il lettore con notizie storiche curiose e suggestioni millenaristiche sul prossimo futuro dell'Europa, contesa tra i vari totalitarismi, allo stesso modo in cui, mille anni prima, era contesa tra Bisanzio e civiltà germanica; dall'altro, la canicola e le zanzare sembrano per il momento la minaccia maggiore da cui guardarsi. Ai disagi vissuti in Italia bisogna controbattere che Szerb fa proprio quello che viene normalmente sconsigliato agli stranieri, cioè visitare il Bel Paese in agosto, e in particolare nei giorni di Ferragosto, confermando la natura da 'dilettante' di Szerb in Italia (vero anche che le ferie di un docente di liceo non sono veramente sindacabili, e che l'estate è ovviamente il momento migliore per spostarsi): “Non arrivai a Verona in un momento fortunato. Era Ferragosto, il 15 agosto, e per di più nell'arena si tenevano giochi a squadre. Tutta l'Italia era venuta a Verona con biglietti estremamente economici, era così piena che ci si pestava i piedi l'un l'altro. L'atmosfera ricordava Salisburgo, ma in modo triviale, piccolo borghese, una Salisburgo fascistella” (Marmioli, Sermann 2025, 84. Trad. di Veronica Mazzucchelli).

La sortita all'estero costituisce per Szerb un chiaro motivo di soddisfazione personale, solo per il gusto di essere riuscito a distaccarsi dagli eventi e dalle persone che lo tenevano legato a Budapest e all'Ungheria, quasi il viaggio fosse un premio che, a prescindere dalla riuscita o meno dell'esperienza, è comunque un successo. Infatti, tanto a Londra, che a Parigi e Venezia, Szerb adotta più o meno le stesse parole per descrivere ciò che prova una volta messo piede nella città straniera: nella *Terza torre* (1936) scrive di Venezia che

“non è stato bello arrivare in questa città calda, viziata e costellata dalla feccia benestante del mondo, ho dovuto vagarci in eterno per trovare un buco dove dormire, ma mi sono sentito infinitamente sollevato: io c'ero.

Starci bene o male, essere felice o infelice in senso assoluto, poco importa rispetto a che io stia bene o male, che sia felice o infelice lì, a Venezia.

[...] No, a Venezia non mi sono trovato bene, in tutti i sensi della parola, ma l'esaltazione di esserci, e così facendo di percepire me stesso ad un livello più alto, mi ha accompagnato sino alla fine” (Marmioli, Sermann 2025, 60, trad. di Gabriele Italiano).

Su Parigi e sul viaggio intrapreso per arrivarci scrive il 3 luglio 1929:

“Il viaggio è stato lungo, ma sgradevole. Siamo arrivati a Vienna in ritardo, così che il treno diretto era già pieno, e ho dovuto quindi cambiare più volte e ho dovuto passare la notte da seduto, ma in compenso ho allargato il mio giro di conoscenze con una donnina austriaca [forse Magda Tanay, N.d.T.], per il resto sono anche riuscito a dormire un po’. L’intero viaggio in treno è stato a dir poco grottesco. Arrivando a Salisburgo avevo calcolato che tutti i tizi imbacuccati sarebbero scesi, e che sarei rimasto solo. È andata proprio così, solo che ad ogni orso che scendeva, ce n’era un altro che saliva. Ed è andata avanti così ad ogni fermata fino a Innsbruck, con sempre più austriaci dal fiato che sapeva di birra che salivano sempre di più, sempre più onorando il costume nazionale. L’ultimo aveva una ghirlanda di cerri intorno al cappello.

E, come dice il canto popolare, “adesso però è qui che sono”, testimoniando una non piccola profondità di anima popolare. I miei genitori ed io ci siamo visti con grande gioia, e da allora, esclusi i momenti dedicati ai pasti, dormo” (Nagy 2001, 25).

Su Londra il 24 ottobre 1929, pochi mesi dopo esser arrivato a Parigi, aveva scritto a Magda Tanay: “[...] si immagini, sono a Londra. Di per sé non è meravigliosa la città, quanto piuttosto è meraviglioso il fatto di esserci. Come mai sia così meraviglioso, non saprei spiegarlo” (Nagy 2001, 34). In maniera quindi un po’ *naïf* il viaggiatore-Szerb si lamenta ovunque delle difficoltà logistiche incontrate negli spostamenti, ma vive di una gioia sincera il fatto di trovarsi in un luogo nuovo, pieno di stimoli diversi rispetto a Budapest.

Di contro, leggendo le vicende che accompagnano l’autore nella *La terza torre*, sembra evidente che i giorni passati da solo, ma immerso nella folla ferragostana, consentano a Szerb di raggiungere una maggiore comprensione di se stesso e delle proprie inclinazioni nei confronti degli altri: emerge infatti l’elitarismo di certo spirito snobistico di Szerb che, una volta analizzatane la corrispondenza precedente al viaggio in Italia, risulta evidente essere un aspetto fondamentale del suo carattere.

Solitudini di un borghese all’estero

Il valore e l’importanza dei viaggi per la propria formazione culturale e per l’arricchimento del proprio bagaglio culturale sono innegabili; per Szerb il viaggio in Italia serve anche a capire meglio se stesso, permettendogli di iniziare un percorso di riflessione sulla propria natura, sul proprio ceto sociale e sul futuro prossimo dell’Europa. L’ingrediente principale, accanto ai paesaggi italiani, è la solitudine, condizione rara per Szerb: infatti, tanto a Londra che a Parigi, in occasione di viaggi e visite studio precedenti, l’autore era comunque circondato da amici e conoscenti. Dalla corrispondenza risulta evidente il forte legame sviluppato con Pippidi, ma anche con altri borsisti alla Biblioteca Nazionale di Francia e amici vari: in una lettera del 14 agosto 1929 afferma che “oggi ho iniziato nuovamente ad andare in biblioteca. Ho incontrato un sacco di conoscenti, è la cosa più facile da fare alla Bibliothèque

Nazionale. Nel frattempo i miei genitori sono andati al mare, ritornando l'altro ieri" (nagy 2001, 29).

Durante il periodo londinese Szerb aveva a disposizione la sala comune dell'albergo in cui si trovava, potendo così scambiare due chiacchiere con altri ospiti: "un hotel del genere è un affare divertente. Tutti gli inquilini se ne stanno seduti per tutto il giorno nella drawing room. Dicono che gli inglesi siano come delle isole – non è vero: hanno una natura incredibilmente sdolcinata, se ne stanno continuamente seduti uno sull'altro, anche se parlano molto poco, e quando lo fanno dicono sciocchezze" (Nagy 2001, 47).

Non si dimentichi che Szerb è insegnante di liceo a Budapest e che aveva una famiglia numerosa (che faceva il possibile per contribuire a mantenere): il viaggio in Italia del 1936 è quindi un'occasione per stare da solo e, in un modo che molti insegnanti e persone legate a lavorare a contatto col pubblico conoscono, elaborare un nuovo 'piano di vita' per quando sarebbe tornato a casa:

"Mi ritengo tra quei solitari molto raramente soli. In realtà lo sono solamente nei sacrosanti momenti in cui leggo e scrivo. La natura della mia professione, l'insegnamento, impone una tesa coesistenza in mezzo alla gente; di sera invece una specie di irrequietezza mista a panico serpeggia tra le persone.

Qui sono solo da giorni. Non scambio parola con nessuno, se non per dare disposizioni o chiedere qualcosa. È la prima volta in vita mia che passo così tanto tempo da solo.

È incredibile quanto non mi manchi la compagnia delle persone. Non avrei mai pensato di poter vivere così bene senza una comunità e senza conversare con nessuno." (Marmioli, Sermann 2025, 100. Trad. di Giulia Cicerone)

Tanto il viaggio che la condizione di solitudine permettono all'autore di iniziare una serie di riflessioni che, anche se condizionate dal caldo e dalle zanzare, a casa a Budapest non avrebbe mai avuto occasione di fare. Proprio confrontandosi con la folla di bassa estrazione sociale con cui Szerb viene a contatto in Italia (perché anche lui, da turista con pochi soldi, deve frequentare gli stessi luoghi dei proletari italiani in vacanza a Ferragosto) Szerb sembra riuscire a definire meglio se stesso e la propria condizione. Infatti, Szerb riesce a identificare con precisione la propria natura elitaria e snobistica proprio quando si confronta con la vocante e confusa realtà italiana che ha intorno a sé nell'estate del 1936. Scrive infatti nella *Terza torre*:

"c'è tantissima gente. C'è tantissima gente. C'è tantissima gente. Non ce la faccio più e vado a cercare un posto dove cenare. [...] In realtà non dovrei badare a cose del genere, visto che nella mia travagliata gioventù ho mangiato tra gente ben più povera, e non di mia spontanea volontà, come in quel momento, ma costretto da necessità finanziarie, e non in un cortile storico come questo e non con pietanze così buone. Tutto invano. Non mi sentivo a mio agio. Pagai e andai a casa. In albergo la cosa continuò. [...] Fu questa notte di tortura che venne usata dai miei istinti borghesi e snobistici per tormentarmi. Può succedere solo a te di prendere una stanza del

genere, povero insegnante, dissero i miei istinti borghesi e snobistici. Una persona normale se ne sarebbe andata disgustata. Tuo padre e tutti i tuoi parenti non avrebbero mai messo piede in una stanza simile. [...] Nelle onde fresche e scure del lago di Garda poi mi affrettai a lavarmi via di dosso la proletarizzazione, il sentimento straziante e impuro dell'essermi sentito un pesce fuor d'acqua.

Ma nemmeno io sono così diverso dagli altri.

Eppure, non c'è cosa che odio di più al mondo della cognizione della nobiltà borghese. La vera nobiltà è simile a una zanzara che si sente orgogliosa del suo rango sociale di fronte alle pulci. Odio quell'essere "di buona famiglia" borghese, che in sostanza significa che anche il nonno viveva agiatamente, perché gestiva una fiorente casa chiusa a Mohács, odio la civilizzazione borghese [...] odio l'erudizione borghese che si basa sulle opere di Stefan Zweig e Zsolt Harsányi. Odio le distinzioni basate sui soldi, sui finti soldi e sull'ostentazione dei soldi. I soldi in sé mi piacciono e non mi dispiacerebbe averne molti di più, ma non da usare per fare il signore. Sono consapevole che non sarò mai un signore; per quello non servono solo molti più soldi e molto più tempo libero, ma anche molti più titoli, così, tutt'al più, potrei essere signore nel senso cittadino di Budapest, che in sostanza significherebbe indossare il colletto e la cravatta, e anche quella non sempre. Ed ecco che, nonostante ciò, alla prima occasione che si presenta anche io guardo la gente dall'alto al basso, come uno qualsiasi dei miei compatrioti. Credo che al mio rango sociale spettino una stanza singola e un ristorante e un posto riservato in treno, almeno credo, ma so bene che al mio rango sociale non spetta proprio niente al mondo e che il mio essere uguale alla massa, la mia inferiorità spirituale, siano dimostrati dal fatto che sento i "diritti" non come doveri, proprio alla maniera di quelli di Budapest. Ecco, sono così tante le cose che mi sono state inculcate, tutto il "bene", voglio dire il male, del potere di un'infanzia negata" (Marmioli, Sermann 2025, pp. 86-90, trad. di Veronica Mazzucchelli).

L'analisi delle lettere di Szerb e della *Terza torre* contribuisce a formare un profilo psicologico abbastanza univoco dell'autore il quale, appena arrivato a Parigi, il 21 luglio 1929 scrive all'amica Magda: "mi annoio, anche" (Nagy 2001, 26); in una lettera successiva del 18 agosto inizia a fare una certa autoriflessione: "mi annoio. Non è un germanismo, ma va inteso letteralmente: non mi annoio del mondo (che è proprio bello), non mi annoio della vita (sarebbe così bello vivere, se io fossi Magda), ma bensì mi annoio di Me, mich selbst, moi-même, o come Le pare. Mi annoiano la mia immagine allo specchio, sempre uguale, la mia grafia, il mio stile di vita, lo stile di vita, l'unico stile di vita possibile, il mio modo di pensare, che si dipana sempre lungo le stesse strade, sempre nella direzione della storia e della letteratura. Mi annoiano le mie relazioni umane, perché già prima e da fuori so come reagirò. [...] Conosco me stesso da fuori. E sono sempre in me stesso. Un'unità, come hanno detto in passato" (Nagy 2001, 31).

Attraversata la Manica e arrivato a Londra, scrive ancora a Tanay che "inizio a realizzare quanto sono esigente in materia di persone. Comunque, qui ho anche conoscenti simpatici" (Nagy 2001, 34).

Né Parigi, né Londra quindi, dove Szerb si trova in un contesto ‘protetto’ (si trova lì con lo scopo di fare ricerche storico-letterarie, e frequenta la società di studenti e intellettuali con cui si può venire a fare amicizia nelle sale della biblioteca) Szerb è veramente solo; al contrario l’Italia del 1936 è un’occasione rara per assaporare la solitudine e misurare se stesso e il proprio rapporto con gli altri.

Forse l’interpretazione corretta del rapporto tra Szerb e la società, la massa che è poi la protagonista della nuova società del XX secolo, è contenuta in una lettera di molto precedente al viaggio in Italia durante il Ferragosto del 1936: il 29 ottobre del 1929 aveva infatti scritto a Magda Tanay, riferendosi alla ricchissima offerta museale di Londra, che “in un certo senso lo ‘stile di vita museale’ si confà molto alla mia natura: amo tutto ciò che è umano – ma nei musei. Amo tutto ciò che è allegro – ma dopo che ha smesso di esserlo, dopo che si è astratto lungo il piano dell’Ordine, della Scienza e dello Spirito” (Nagy 2001, 35).

Conclusioni

Osservando la corrispondenza di Szerb con colleghi e amici, risulta evidente come le notizie e le osservazioni sull’Italia vengano riservate alle missive dirette all’amico Dionise Pippidi e a Magda Tanay, senza mai menzionare il Bel Paese nelle lettere di carattere maggiormente professionale, dedicate a colleghi e professori (l’unica eccezione sembra essere la lettera inviata a Babits citata precedentemente, in cui Szerb confessa la propria nuova passione verso l’Italia, e il fatto che l’Italia gli ha conferito una nuova visione del mondo). Inoltre, il sogno di fare un viaggio in Italia si manifesta nelle lettere già nel 1932 discutendone con Pippidi, ma bisogna aspettare l’aprile del 1935 affinché, grazie alla somma ottenuta vincendo il Premio Baumgarten per *La leggenda di Pendragon*, romanzo ‘all’inglese’ di Szerb, l’autore possa intraprendere il viaggio ‘italiano’, a Roma e forse in Umbria (Gubbio, Assisi ecc.).

Attraverso l’analisi delle missive di Szerb è quindi possibile tracciare il percorso spirituale che gli ha permesso di andare in Italia ‘da dilettante’ nell’aprile del 1935, tornandoci ancora nell’agosto del 1936, nel marzo/aprile del 1937 (quell’anno la Pasqua è caduta il 28 marzo) e, un’ultima volta, nell’estate del 1937. Anche se nella lettera in cui Szerb scrive del viaggio in Dalmazia citata in questo studio l’autore dice di esser stato quattro volte in Italia, più un’altra in Dalmazia, non sono riuscito a reperire le tracce del quinto viaggio nella corrispondenza dello scrittore.

Si tenga però presente che è stato possibile consultare una corrispondenza selezionata, e non l’intero volume di missive scritte da Szerb a disposizione: sarebbe quindi opportuno, per ulteriori ricerche sul rapporto personale tra Szerb e l’Italia, analizzare in dettaglio le altre lettere autografe dell’autore, cercandovi osservazioni sul Bel Paese. Inoltre, un altro monumento letterario fondamentale per capire l’atteggiamento di Szerb da turista dilettante verso l’Italia è il diario di viaggio *La terza torre*, la cui traduzione in italiano svolta da studenti verrà pubblicata a Szeged nel corso del 2025 nel II *Quaderno di Traduzioni Balit*.

Nella vicenda biografica di Szerb i due anni lungo cui si è recato ogni sei mesi in Italia sono forse i più felici dell'autore, dal punto di vista professionale (con la scia di successi editoriali che, partendo dalla *Leggenda di Pendragon*, arriva fino al *Viaggiatore e il chiaro di luna*), ma anche personale, di analisi e scoperta di se stesso. Balza agli occhi il fatto che Antal Szerb inizi a conoscere l'Italia a metà della terza decade della sua vita, e non possiamo non chiederci quante altre pagine meravigliose sul Bel Paese avrebbe potuto regalarci, se non avesse incontrato una fine prematura e crudele durante quel conflitto epocale i cui primordi iniziano a manifestarsi già nell'estate del 1936 con la Guerra Civile di Spagna.

Come mostrato nel corso dell'articolo, Szerb deve l'incontro con l'Italia anche alla corrispondenza con amici (Pippidi e Tanay), e al rapporto con il proprio mentore professore di storia delle religioni Károlyi Kerényi, che gli fa da guida a Roma nell'aprile 1935 (senza tralasciare la lettera all'italianista e poeta Babits citata nello studio). A dispetto quindi della propria formazione culturale, di impronta anglo-sassone e parigina, è all'Italia che Szerb sembra dedicare l'attenzione e la passione maggiori, fatto che suggerirebbe l'opportunità di un approfondimento degli studi sul rapporto tra lo scrittore e il Bel Paese.

Bibliografia:

- Marmioli, L., Sermann, E. 2025. *BALIT BALaton Italiano*, numero 2. Szeged : Innovariant (in corso di pubblicazione)
- Nagy, Csaba. 2001. *Szerb Antal válogatott levelei*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Havasréti, József. 2019. *Szerb Antal*. Budapest: Magvető.
- Szerb, Antal. 2007. *A harmadik torony*. Budapest: Magvető.
- Sárközy, Péter. 1981. *Minek a selymes víz, a tarka márvány?" (A Nyugat nemzedékek Itália-elménye)*. „Jelenkor”, anno XXIV, numero 10, pp. 914-923.
- Sárközy, Péter. 2009. *La beata Ungheria*. Roma: Lithos.

Delia-Ioana MORAR
(Univesità “Babeş-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Dopo cento anni con Italo Calvino

Abstract: (After a Hundred Years with Italo Calvino) Italo Calvino is one of those writers who believe that of an author only the works count and therefore openly declares that he refuses to give biographical data or he gives false ones. On the other hand, throughout his life he has never stopped constructing himself through all his texts. Biography and autobiography are two essential concepts for any research on our author. The year 2023 marked 100 years since his birth, and it was the right occasion to publish and republish many studies investigating his life and his propensity to autobiography. In an effort to show that the biographical genre is still current and relevant in the literary field and beyond, the present work will mainly focus on three studies: *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* by Domenico Scarpa; *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile* by Antonio Serrano Cueto e *I Passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità* by Luca Cottini. Calvino's literary production constantly and coherently overlaps with his life, and so consequently, to know the life one must study the work and vice versa. Recent biographies devoted to Calvino attempt to reconstruct also the history of much of the Italian twentieth century, from 1923 to 1985, the history of cinema and Italian publishing in the second half of the twentieth century, and move from Santiago de Las Vegas to San Remo, from Turin to Paris, from New York to Rome.

Keywords: *biography, autobiography, Calvino, Scarpa, Serrano Cueto, Cottini.*

Riassunto: Italo Calvino è uno di quegli scrittori che credono che di un autore contano solo le opere e dichiara apertamente di rifiutarsi di fornire dati biografici o di darli falsi. D'altra parte, per tutta la sua vita non ha mai smesso di costruire se stesso attraverso tutti i suoi testi. Biografia e autobiografia sono due concetti essenziali per qualsiasi ricerca sul nostro autore. Nel 2023 si sono celebrati i cento anni dalla sua nascita ed è stata l'occasione giusta per pubblicare e ripubblicare tanti studi che indagano la sua vita e la sua propensione all'autobiografismo. Nell'intento di dimostrare che il genere biografico è ancora attuale e rilevante nell'ambito letterario e non solo, il presente intervento si soffermerà, in modo particolare, su tre studi: *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* di Domenico Scarpa; *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile* di Antonio Serrano Cueto e *I Passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità* di Luca Cottini. La produzione letteraria calviniana si sovrappone in modo costante e coerente alla sua vita e quindi di conseguenza, per conoscere la vita bisogna studiare l'opera e viceversa. Inoltre, le biografie recenti dedicate a Calvino cercano di ricostruire anche la storia di gran parte del Novecento Italiano, a partire dal 1923 fino al 1985, la storia del cinema e dell'editoria Italiana della seconda metà del Novecento e si spostano da Santiago de Las Vegas a Sanremo, da Torino a Parigi, da New York a Roma.

Parole-chiave: *biografia, autobiografia, Calvino, Scarpa, Serrano Cueto, Cottini.*

Il centenario della nascita di Italo Calvino avvenuta il 15 ottobre del 1923, ha, ovviamente stimolato la pubblicazione di numerosi studi innovativi, tra cui anche tanti studi biografici. Il presente intervento si propone di dimostrare che il genere biografico funziona ancora e non ha perso il suo senso e la sua validità, nonostante viviamo in un mondo in cui il confine tra vita pubblica e vita privata è sempre più fragile. Per fare questo, prenderemo in esame tre libri dedicati a Calvino usciti negli ultimi anni: due biografie e un libro dedicato ai suoi testi autobiografici. Nell'ordine cronologico della loro apparizione abbiamo: *I passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità* di Luca Cottini edito nel 2017 presso Longo Editore Ravenna, segue *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile* di Antonio Serrano Cueto pubblicato in spagnolo nel 2020 e in versione italiana nel 2023 da Oscar Mondadori e la biografia di Domenico Scarpa che si intitola *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, pubblicata da Hoepli nel 2023. Luca Cottini insegna letteratura e cultura italiana presso la Villanova University di Filadelfia negli Stati Uniti e si è formato come filologo all'università di Milano e come storico della cultura a Notre Dame e a Harvard. Antonio Serrano Cueto è nato in Spagna a Cadice e attualmente insegna Filologia latina presso l'Università di Cadice e si è laureato in Filologia classica a Siviglia. Domenico Scarpa nasce a Salerno, vive a Pisa e lavora come critico letterario docente, curatore di testi e consulente editoriale del Centro studi Primo Levi di Torino.

Iniziamo dalla biografia di Antonio Serrano Cueto che conta ben 494 pagine e ricostruisce tutta la vita di Calvino partendo dalla descrizione della Villa Assunta di Sanremo, la dimora dei nonni paterni di Italo Calvino e si conclude con la descrizione del funerale avvenuto in un giorno di settembre del 1985. L'obiettivo del libro è, come ci confessa l'autore stesso, da un lato, analizzare il percorso della vita e l'evoluzione letteraria di Calvino – attraverso una lettura critica dell'opera completa – e, dall'altro, esaminare entrambi alla luce delle trasformazioni storiche e dei movimenti culturali di cui Calvino è stato testimone e partecipe. Per averne un'immagine chiara e completa, bisogna capire l'insieme degli avvenimenti e relazioni personali che accadono nella vita del Nostro. Per fare questo l'autore confronta i dati da una prospettiva molteplice: biografica, letteraria, culturale e storica.

Basta guardare l'indice del libro diviso in 15 capitoli per capire che si procede per ordine cronologico e ogni capitolo fa allusione alle tappe essenziali della vita del protagonista. Poi, ogni capitolo viene suddiviso in vari sottocapitoli che aggiungono altri dettagli significativi per ogni tappa importante. Si parte dalle origini familiari e dall'infanzia e l'adolescenza trascorse a Sanremo, alla lotta partigiana e alla militanza politica, fino al lavoro presso Einaudi, all'*annus horribilis* 1956, alla seduzione di Parigi e fino al ritorno a Roma e agli ultimi anni di vita. Non viene tralasciata *la vita ai margini del PCI* e nemmeno l'esperienza statunitense.

La ricostruzione di Antonio Serrano Cueto procede in modo molto lineare e abbonda in fonti, in riferimenti e analisi ai testi di Calvino e non solo. Siamo davanti a un vero lavoro di filologo, il cui metodo consiste proprio nella ricostruzione in base a

un'accurata interpretazione dei documenti letterari a disposizione. Una delle fonti a cui lo studioso spagnolo fa spesso ricorso sono le lettere di Calvino e delle persone con cui egli si teneva in corrispondenza.

Oltre alla ricerca sui testi, Serrano Cueto cerca di ricostruire la vita di Calvino intraprendendo, nel vero senso della parola, un viaggio sulle sue tracce. L'autore sperimenta in prima persona il viaggio in treno da Sanremo a Torino che Calvino aveva fatto varie volte, visita gli archivi, le biblioteche, i luoghi cari e importanti per il Nostro. Vedere, leggere, architettare sono le tre azioni che stanno alla base della stesura di questa biografia. Sono tutti verbi molto cari a Calvino che è sempre stato un fine osservatore della realtà che lo circondava, un attento lettore e un eccellente creatore di strutture combinatorie.

Concordiamo con la giornalista e studiosa Alessandra Chiappori che in una recensione al libro lo descrive come una "vera miniera": di informazioni, di rimandi, di chiarimenti e di aperture, di suggestioni e di riferimenti che costruiscono un ritratto estremamente completo e aggiornato di Calvino (Chiapori 2023). Prova ne è anche l'estesa bibliografia che accompagna il volume e che include testi di e su Calvino, ma anche archivi, per prima quelli di Einaudi.

Passiamo ora alla biografia-romanzo dello studioso e critico letterario Domenico Scarpa che vanta ben 829 pagine, una biografia che non segue solo le tracce di Calvino, ma di tutti i suoi contemporanei che ha incrociato durante la sua vita. Si potrebbe benissimo leggere anche come un romanzo storico che ricostruisce tutta la vita sociale, culturale e letteraria del 900 e soprattutto della seconda metà del secolo. Il metodo che Scarpa usa è quello di collocare il protagonista nel suo contesto e, per ricostruire lo scrittore, ricrea prima il contesto storico e sociale in cui egli vive.

Basta guardare l'indice per capire che anche questo libro, come quello di Serrano Cueto, procede cronologicamente. Si parte dal ritratto dei genitori, per poi seguire Calvino dalla nascita fino alla morte. Il testo-chiave che dà il titolo al libro è *La spirale* con cui si conclude il libro delle *Cosmicomiche* del 1965 e che allegorizza la *costruzione* concettuale e linguistica del nostro autore. Il suo vero debutto come scrittore avviene nel 1945, mentre la morte avviene nel 1985. *La spirale* del 1965 cade esattamente a metà del suo cammino su questa terra. In questo racconto il Nostro ricostruisce se stesso, un tema narrativo costante nell'opera di Calvino che suggerisce anche il sottotitolo del libro di Scarpa: *La costruzione di uno scrittore*. Queste parole riassumono due aspetti essenziali per l'esistenza di Italo Calvino: il primo riguarda l'universo calviniano fatto dai libri e dal suo lavoro e il secondo riguarda le scelte, le necessità, gli eventi, i fatti attraverso i quali si è costruita la sua personalità pubblica di scrittore. Secondo Scarpa, Calvino non ha fatto altro per tutta la sua vita che costruire con i suoi racconti, i suoi saggi, i suoi romanzi e i suoi testi, la gioia fisica e mentale dei suoi lettori, costruendosi allo stesso tempo una conchiglia dentro la quale potersi nascondere. Per tutta la sua vita Calvino non ha mai interrotto la costruzione di se stesso.

Dal punto di vista redazionale il libro è curato in modo che il testo possa scorrere ininterrotto da note e parentesi che sono sistemate alla fine del libro in un'appendice. Oltre ai libri di Calvino, tra le numerose pagine del bel volume, Scarpa raccoglie apologhi, saggi, articoli che servono per agevolare la lettura e rendere più bella la storia. Il risultato è senza ombra di dubbio un racconto appassionante e avvincente come la storia che racconta: quella di un personaggio estremamente interessante per il modo in cui affronta la vita e la letteratura.

Calvino fa la conchiglia contiene anche due inserti a colori di sedici immagini ciascuno, intitolati *Biografia minima per immagini* e *Complicità grafiche*. Il primo inserto contiene: le copertine di alcuni suoi libri, una sua vignetta, alcuni articoli di giornali e si conclude con una caricatura di Max Beerbohm che raffigura due Henry James, uno giovane e uno maturo, in dialogo tra di loro, ma che potrebbe essere interpretata anche con Calvino al posto di James. Il giovane e il vecchio si rimproverano a vicenda di scrivere male! Il secondo inserto riguarda artisti, che hanno interagito con i testi di Calvino o con lui in persona e hanno prodotto immagini che dialogano con quei testi o direttamente con lo scrittore o che hanno ispirato alcuni racconti: un disegno di Ermanno Olmi che immedesima Pin, un disegno di Anna Salvatore che ispirerà il racconto *Una notte*, un disegno di Bruno Caruso che interpreta *Ti con zero*, disegni e articoli di Calvino stesso. Se il libro di Serrano Cueto potrebbe essere riassunto dalle tre citazioni con cui inizia, il libro di Scarpa può essere egregiamente riassunto da questi inserti fotografici che ripercorrono le tappe essenziali della vita del Nostro.

Il nome di Italo Calvino significa anche, fra le molte cose, un universo di immagini trasformate in parole. Come egli stesso dichiara, fin da bambino si divertiva a giocare con le vignette del «Corriere dei piccoli» prima ancora di saper leggere. Nell'opinione di Domenico Scarpa, anche la costruzione di sé è stata per Calvino un'autocostruzione grafica: una vicenda di suggestioni, complicità e attriti con il medium delle figure. Per tutta la vita, nei modi più diversi, questo scrittore ha ripetuto che si scrive sempre per correggersi e che perciò non esiste nessuna "prima volta" per chi scrive. La differenza è che da giovane Calvino continua a dire, a se stesso e in pubblico, di non aver fatto ancora nulla di ciò che avrebbe intenzione di fare, mentre già nel 1958, a trentacinque anni appena compiuti, in una lettera a Geno Pampaloni afferma che scriveva meglio da giovane. *Fare la conchiglia* è anche una metafora per questa sua continua insoddisfazione di se stesso, rispetto al presente, che lo determina a essere sempre produttivo e molto coerente, "una promessa che continua a promettere", una definizione che egli stesso dà a Elio Vittorini nel 1967 e che gli si addice perfettamente.

Tutti e due i libri finora analizzati sono un esempio di rara accuratezza e profondità filologica e di pensiero e offrono nuove informazioni sia sulla vita privata che su quella letteraria del loro protagonista: da riferimenti e descrizioni di abitazioni, viaggi e incontri a frammenti di testi progettati e inconclusi, ripensati, riscritti. Come bene si sa, Calvino in tante interviste ha sempre affermato di detestare l'autobiografia, eppure se analizziamo i suoi testi scopriamo che per tutta la vita non ha fatto altro che

parlare di sé. In questo senso, una delle prospettive che accomuna le biografie prese in esame in questo articolo è mettere in evidenza il desiderio di Calvino di *essere invisibile*, desiderio che, secondo noi, è rispettato dai due studiosi.

Domenico Scarpa inizia la sua costruzione immaginando che Calvino appena compiuti i 10 anni avrebbe partecipato a una prima nazionale di Luigi Pirandello svolta la sera del 7 novembre del 1933 a Sanremo di *Quando si è qualcuno*. Il protagonista del testo è uno scrittore che viene individuato con tre asterischi e di cui non viene mai pronunciato il cognome. Si sente ripetere invece in ogni momento il nome di Dèlago, ignoto e misterioso poeta che vive in America e che con *L'imbalconata*, libro imposto al mercato con metodi americani, cioè attraverso un'intensa pubblicità, ha suscitato molti entusiasmi.

Dieci anni dopo, nell'autunno del 1983, Calvino pubblica *Palomar*, dove il capitolo finale *Come imparare a essere morto* inizia così: «Il signor Palomar decide che d'ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui». Domenico Scarpa considera che tra Pirandello e il suo protagonista *** e Calvino e Palomar c'è una grande somiglianza nel modo di essere “corazzati e al tempo stesso inermi”. E tutti e quattro hanno in comune il bisogno:

[...] di deragliare: di nascondersi, di perdersi e farsi ritrovare solo quando loro stessi vogliono, e nella forma che loro hanno scelto. Il punto è l'impulso a cambiare pelle, figura, pensieri e anche stile, il desiderio di liberarsi dai pesi e di ricominciare, se possibile sotto un nome mai sentito prima. Non si contano le interviste e i testi dove Calvino dice che, potendo, pubblicherebbe ogni successivo suo libro con uno pseudonimo diverso. (Scarpa 2023, 5).

Con questa stessa idea inizia anche il terzo libro preso in considerazione nel presente intervento, vale a dire: *I passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità* di Luca Cottini che, pubblicato prima delle due biografie, le anticipa e le completa perfettamente. Cottini ribadisce quanto asserito sopra: Calvino è stato un autore “schivo e riservato nel parlare di sé e allo stesso tempo fu un autore profondamente autobiografico” (Cottini 2017, 9). Il libro si ispira alla raccolta di storie autobiografiche *La strada di San Giovanni* pubblicata postuma nel 1990 dalla figlia Esther che precisa nella breve prefazione del volume che il padre l'aveva pensata come *Passaggi obbligati* e parte di un disegno più ampio che avrebbe incluso anche altri scritti rimasti inconclusi.

Il volume di Luca Cottini prende in esame l'intera collezione di racconti autobiografici rimasta incompiuta e insiste sulla sua unicità nella narrativa calviniana, sia per il suo genere sperimentale, che crea una via di mezzo tra testimonianza e saggistica, sia per il suo metodo dei cosiddetti “esercizi di memoria”, che provano a tracciare un'autobiografia impossibile di un sé presente e un sé assente. Nella prima parte si rappresenta la storia dell'io attraverso il proprio vissuto personale: dal distacco dal padre nella *Strada di San Giovanni*, alla scoperta del fascino del raccontare in *Autobiografia di uno spettatore*, all'esperienza della guerra e l'introspezione in *Ricordo*

di una battaglia (Cottini 2017, 121). Nella seconda parte l'accento si sposta sull'autobiografia della propria controfigura letteraria. Quando scrive *La poubelle agréée* aveva già superato i cinquanta anni di vita e con un approccio antropologico riflette sulla pratica della vita quotidiana di buttare via i residui, ma anche sulla sua "funzione rituale di esorcizzazione della morte", nel senso che nell'atto di buttare via si nasconde l'accettazione di una perdita di sé per la propria sopravvivenza e, di conseguenza, diventa *in extremis* "come un rituale di allontanamento della propria morte". Sul piano letterario, l'esperienza del perdere allude sia al conservarsi sulla pagina di resti salvati dal cestino sia "alla permanenza di qualche segno di sé di fronte al lento annichilirsi della propria persona" (Cottini 2017, 95-96). La letteratura diventa la salvezza del testo e della propria persona davanti all'impulso di sbarazzarsi di quello che riteniamo inutile dentro e fuori di noi.

Il rapporto tra biografia e memoria nella ricerca di un'identità si può riassumere in Calvino nelle seguenti ipostasi: essere e ricordare; ricordare e raccontare e raccontare il proprio voto di memoria. In altri termini, sintetizza Luca Cottini: "se non c'è essere senza ricordo e se non c'è ricordo senza parole, allora raccontare a parole un voto di memoria corrisponde a descrivere l'inconsistenza di sé" (Cottini 2017, 25). Sembra che lo scopo di Calvino in questa raccolta sia di dimostrare ancora una volta come lo scrittore diventa "archeologo di se stesso" nell'intento di riportare alla luce il passato per creare connessioni con il presente e lasciare tracce di sé per i posteri e fuggire dal peso di una condizione mortale (Cottini 2017, 28). Per Scarpa, invece, il rapporto con la propria identità in Calvino rimane inconcluso. Da una parte, respinge le identità che i lettori e i critici gli attribuiscono dall'esterno, dall'altra parte: "sembra non possederne nessuna che sia univoca e che promani dalla sua autocoscienza" (Scarpa 2023, 582).

Sempre nell'opinione di Domenico Scarpa, i testi di Calvino non sono nati come testi autobiografici, ma lo sono diventati nel tempo. Adesso che l'opera è conclusa e abbiamo il quadro completo li riconosciamo come autobiografici, "ora che lo sguardo può abbracciare la parabola di fughe e di sempre perfettibile costruzione di un'identità che essi descrivono nell'insieme" (Scarpa 2023, 369). Concorde anche Luca Cottini quando afferma che:

Nelle sue opere, pur nascondendosi nell'anonimato e parlando attraverso metafore, non tralasciò mai di fornire indicazioni sulla propria personalità e sul proprio vissuto; allo stesso tempo nelle sue numerose testimonianze o interviste non mancò di offrire al lettore notizie esplicite sulla sua biografia. Tuttavia, per sua espressa ammissione, gli fu sempre molto difficile «aggirare il proprio rapporto nevrotico con l'autobiografia» (Cottini 2017, 9).

Nonostante questo, Italo Calvino non ha smesso di praticare e di esercitarsi nel genere autobiografico ed è diventato nel tempo un metodo di ricerca personale sulla propria identità, non solo un bisogno di esibire il proprio vissuto davanti agli altri. Quest'impulso autobiografico riprenderà vita ogni tanto lungo il percorso della vita.

Un'altra prospettiva che ritroviamo in tutti e tre gli studi che sono oggetto del presente articolo è il collegamento tra il paesaggio, il luogo e l'io di Calvino. Per Domenico Scarpa il paesaggio è la prima cosa che incontriamo nell'opera narrativa del Nostro ed è una delle cose che meglio definisce il proprio io.

Come accennato sopra, il libro dello studioso spagnolo parte proprio dalla descrizione geografica della città di Sanremo:

La strada che circonda a est la collina su cui è arroccata la Pigna, il nucleo medievale di Sanremo, sale fino al piazzale del santuario della Madonna della Costa. Da lassù si contemplan, in discesa verso il mare, i tetti e le case della città. Proprio lì dietro inizia la stretta mulattiera lastricata di San Romolo, che si inerpica tra terreni e case rurali. Sulla porta di una di queste, al numero 32, si legge TERR'ALBA DI CALVINO, oggi nota come il nome di Villa Assunta. Al di sopra del muro oscillano le chiome di vecchie palme. Questa vecchia villa è stata la dimora dei nonni paterni di Italo Calvino dalla sua costruzione nel 1840 (Cueto 2023, 17).

Luca Cottini nel secondo capitolo riprende le parole di Calvino stesso che si appresta a descrivere il paesaggio del mondo e, attraverso di esso, del proprio io. Siamo davanti a una chiara precisazione di metodo secondo il quale non è possibile guardare il mondo e la storia se non dal punto dov'è. L'incipit della *Strada di san Giovanni* coincide in effetti con una sentenza chiara e precisa:

[...]«una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra». Sottolineare come la forma del mondo dipenda innanzitutto dal punto da cui lo si osserva obbliga subito l'autore a parlare della propria casa. L'autobiografia di sé infatti, non comincia dal suo primo ricordo, ma piuttosto dalla casa, che è «il chilometro zero di tutte le strade». La propria abitazione è il luogo da cui l'autore osserva la realtà: il fatto che fosse situata «a mezza costa, a frontiera tra due continenti»; pone subito in rilievo che esisteranno due modi diversi di orientare il proprio sguardo e dunque due mondi diversi (Cottini 2017, 29).

Come bene sappiamo, Calvino farà viaggiare i propri lettori in molti posti e ambienti, creerà molti mondi possibili, ma, riprendendo le parole di Domenico Scarpa, possederà “un solo paesaggio-matrice”. Per Calvino quest'archetipo è senz'altro La Riviera Ligure di Ponente. Da questa terra derivano le sue coordinate mentali e i modi in cui si è collocato nello spazio lungo il tempo. A Sanremo Calvino è nato psicologicamente, sempre in questa città è stato costretto a imparare la scienza botanica dei genitori e la loro religione laica dell'agricoltura e non per ultimo: “su quelle colline e montagne ha combattuto nella Resistenza, rischiando la vita e conquistandosi una ragione di vita, cioè diventando adulto” (Scarpa 2023, 46-47).

L'universo calviniano è senz'altro pieno di contraddizioni e poli opposti: ha sempre voluto essere invisibile, ma allo stesso tempo non ha fatto altro che raccontarsi, sentiva il bisogno di nascondersi perché si sentiva senza guscio come il mollusco del racconto *La spirale*, ma una volta costruita la conchiglia si è sentito al riparo dal mondo

e ha continuato ad affrontarlo e ha continuato la costruzione di se stesso perdendosi dietro tutti gli *io non detti* e i tanti *alter-ego nascosti* nei racconti e nei romanzi. Non ha mai avuto paura di ricominciare da zero, di cambiare e la variazione continua è una costante della sua esistenza e la pluralità degli esperimenti è la sua coerenza.

I tre libri che hanno ispirato quest'articolo dimostrano l'importanza del genere biografico e ci convincono che un quadro completo di uno scrittore così complesso come il Nostro non può essere costruito senza fare connessioni, ipotesi, senza leggere e rileggere l'opera, capire il contesto in cui è stata creata e senza seguire tutte le tracce lasciate dietro. Da qualche tempo, nella Biblioteca Nazionale di Roma, abbiamo a disposizione la biblioteca romana di Campo Marzio dove Calvino ha vissuto negli ultimi anni di vita, e sicuramente l'accesso a tutti i libri che lo hanno circondato in questo periodo ci riserverà sorprese e nuove scoperte, prospettive e l'accesso ad altri pezzi che ci permetteranno di completare il puzzle del *mondo calviniano*.

Concludiamo con l'immagine del racconto *La spirale* e del suo protagonista dalla forma di un mollusco di 520 milioni di anni fa, abbarbicato al suo scoglio e impegnato a fabbricarsi il guscio. Vorrebbe che questo guscio fosse solido per poter proteggere la sua polpa e che avesse una forma armoniosa e colori limpidi e che fosse ammirato da chi lo guardava. Dopo cento anni dalla sua nascita possiamo affermare con certezza che quel suo desiderio è stato pienamente esaudito e l'universo colorato e variegato che Italo Calvino ci ha lasciato in eredità continua a suscitare interesse e a creare nuovi sensi e significati a ogni nuova lettura.

Bibliografia

- Calvino, Italo. 2023. *Tutte le cosmicomiche*, Milano: Mondadori.
Cottini, Luca. 2017. *I Passaggi obbligati di Italo Calvino*, Ravenna: Longo Editore.
Scarpa, Domenico. 2023. *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano: Hoepli.
Serrano Cueto, Antonio. 2023. *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile*, Milano: Mondadori.

Webografia

- <https://www.acontrainte.it/blog/lo-scrittore-invisibile-una-biografia-di-italo-calvino-5246.html>, consultato il 10 novembre 2024.
<https://www.acontrainte.it/blog/la-conchiglia-di-italo-calvino-nel-meraviglioso-libro-di-domenico-scarpa-5276.html>, consultato il 10 novembre 2024.
<https://antinomie.it/index.php/2023/10/12/la-conchiglia-di-calvino/>, consultato il 10 novembre 2024.

Loredana PALMA
(Università di Napoli
“Federico II”)

**Un affare di famiglia:
biografia e autobiografia
negli scritti di Grazia, Dora
e Riccardo Pierantoni**

Abstract: (A Family Affair: Biography and Autobiography in the Writings of Grazia, Dora, and Riccardo Pierantoni) The Mancini-Pierantoni family was certainly one of the most prominent families not only in Italy but also in Europe between the last pre-unification years and the first decades of the 20th century. Grazia Mancini, daughter of Pasquale Stanislao and Laura Beatrice Oliva, described a memorable page in the history of the Italian Risorgimento and the birth of the new state in her youthful diary, *Impressioni e ricordi* (1908), together with her parents' biography, recalling the years around the time of Unification in which the living room of the Mancini house had become a point of reference for many patriots in exile. Grazia, who later married Augusto Pierantoni, took particular care in preserving family memories, which she also disseminated in her other writings. These include the novel *Alla vigilia* (1896) and the novellas contained in the volume *Un giornalista* (1885) in which she recalls particular moments of life in the village of Centurano, in the province of Caserta, where the Pierantoni family had a villa and where Grazia herself had opened, at her own expense, a municipal kindergarten and a women's work school. Grazia passed on this passion for biography to her children: Dora, the third-born, published a portrait of her mother (*Una alunna di Francesco De Sanctis*, 1933), an autobiography (*Una bimba dell'Ottocento*, 1958) and a memoir of family memories (*I Mancini di Castelbaronia*, 1932). Riccardo, who died prematurely, also disseminated autobiographical memories in his pages such as *Nella Campania felice* (1898) and memoirs of historical figures as in the writing *Fra madre e figlio* (*Dalla storia dei fratelli Bandiera*, 1908).

Keywords: Grazia Mancini Pierantoni, Dora Pierantoni, Riccardo Pierantoni, Biography, Memory.

Riassunto: La famiglia Mancini-Pierantoni fu sicuramente una delle famiglie più in vista non solo in Italia ma anche in Europa tra gli ultimi anni preunitari e i primi decenni del Novecento. Grazia Mancini, figlia di Pasquale Stanislao e di Laura Beatrice Oliva, descrisse nel suo diario giovanile, *Impressioni e ricordi* (1908), insieme alla biografia dei genitori, una pagina memorabile della storia del Risorgimento italiano e della nascita del nuovo stato, rievocando gli anni a cavallo dell'Unità in cui il salotto di casa Mancini era divenuto un punto di riferimento per molti patrioti in esilio. Grazia, in seguito sposatasi con Augusto Pierantoni, ebbe particolare cura della conservazione delle memorie familiari che disseminò anche in altri suoi scritti. Ricordiamo, tra questi, il romanzo *Alla vigilia* (1896) e le novelle racchiuse nel volume *Un giornalista* (1885) in cui ella ricorda particolari momenti della vita presso il villaggio di Centurano, in provincia di Caserta, dove i Pierantoni avevano una villa e dove la stessa Grazia aveva aperto, a sue spese, un asilo municipale e una scuola di lavoro femminile. Grazia trasmise questa passione per la biografia ai figli: Dora, la terzogenita, diede alle stampe un ritratto della madre (*Una alunna di Francesco De Sanctis*, 1933), un'autobiografia (*Una bimba dell'Ottocento*, 1958) e una memoria di ricordi familiari (*I Mancini di Castelbaronia*, 1932). Anche Riccardo, prematuramente scomparso, disseminò nelle sue pagine ricordi autobiografici come *Nella Campania felice* (1898) e memorie di personaggi storici come nello scritto *Fra madre e figlio* (*Dalla storia dei fratelli Bandiera*, 1908).

Parole-chiave: Grazia Mancini Pierantoni, Dora Pierantoni, Riccardo Pierantoni, Biografia, Memoria.

La famiglia Mancini-Pierantoni fu sicuramente una delle famiglie più in vista non solo in Italia ma anche in Europa tra gli ultimi anni preunitari e i primi decenni del Novecento. Il capofamiglia, Pasquale Stanislao Mancini (1817-1888), fu un brillante avvocato, giurista, deputato e più volte ministro nel neonato Regno d'Italia. Di idee liberali, fu un punto di riferimento per molti patrioti e fuoriusciti durante gli anni del suo esilio a Torino dove si era rifugiato con la famiglia per sfuggire alle persecuzioni borboniche seguite ai tumultuosi avvenimenti del 15 maggio 1848 che lo avevano visto levare, nella sede del parlamento napoletano, la sua vibrante *Protesta* contro il ritiro della costituzione da parte del re Ferdinando II. A Torino Mancini occupò la prima cattedra di Diritto internazionale offertagli dal re Vittorio Emanuele II.

Si può ragionevolmente ritenere il salotto torinese di casa Mancini, in cui si dibatterono idee e si concepirono speranze, uno dei centri in cui si preparò l'Unità italiana. Tra i suoi frequentatori ritroviamo alcuni dei nomi più illustri del Risorgimento: Terenzio Mamiani, Luigi Settembrini, Silvio Spaventa, Francesco De Sanctis, Camillo De Meis, Pasquale Scura, Giuseppe Pisanelli, Domenico Marvasi, Giovanni Nicotera, Angelo Brofferio, Giorgio Pallavicino, Antonio Scialoja, Mariano d'Ayala, Biagio Miraglia, Francesco Trinchera, Enrico Pessina.

Perfetta padrona di casa e sostenitrice instancabile della causa risorgimentale fu la moglie di Pasquale Stanislao Mancini, Laura Beatrice Oliva (1820-1869),¹ che condivideva con il marito, oltre alle idee libertarie, anche gli interessi culturali, in particolare l'amore per la letteratura, l'arte e la musica. I due coniugi si erano conosciuti durante gli anni in cui il poco più che ventenne Mancini aveva assunto la direzione del periodico "Le ore solitarie" e Laura, benché giovanissima, aveva già fatto parlare di sé per le sue liriche. A Napoli la poetessa era stata, insieme a Giuseppina Guacci Nobile, tra le prime donne ad essere ammesse alla prestigiosa Accademia Pontaniana. Alla stessa Guacci e ad Irene Ricciardi Laura fu legata da un profondo rapporto di amicizia e tutte e tre fecero parte del circolo delle poetesse "sebezie" a cui appartenevano anche Elisa Liberatore, Virginia Pullico e Paolina Ranieri (Guidi, Russo, Varriale 2011, 30). Esse furono molto note nei salotti e negli ambienti culturali della Napoli preunitaria, anche per via della loro intensa collaborazione a giornali e strenne che, grazie ad una sempre più capillare diffusione nelle classi sociali medio-alte, favorirono una crescente partecipazione delle donne al dibattito culturale.

Le tre poetesse furono convinte sostenitrici della causa dell'Unità italiana² e Laura, in occasione della giornata in memoria della Guacci, tenutasi presso

¹ Laura Beatrice Oliva si era formata alla scuola del padre Domenico Simeone, professore di lettere e filosofia, già precettore dei figli di Gioacchino Murat. Per aver partecipato ai moti napoletani del 1821, Domenico Simeone fu costretto a riparare con la famiglia in Francia da dove riuscì a rientrare soltanto nel 1825, dopo la morte di Ferdinando I di Borbone.

² Irene Ricciardi, figlia di Francesco, conte di Camaldoli, nutrì le idee patriottiche della madre Luisa Granito, che aveva sostenuto la Repubblica napoletana del 1799, fu molto legata al fratello Giuseppe, di cui sostenne le idee politiche. Giuseppe fu due volte in carcere e, in seguito, per sfuggire alle persecuzioni del governo borbonico, si rifugiò in Francia dove rimase fino all'Unità. Fu proprio grazie alla sua volontà che le liriche della sorella vennero raccolte, postume, nel volume *Poesie scelte* (Capecelatro 1876).

l'Accademia Pontaniana nel 1849, non esitò a porgere il proprio tributo all'amica scomparsa recitando la lirica per lei composta (Oliva Mancini 1849) vestita a lutto e coperta di nastri tricolori alla presenza del ministro borbonico Francesco Saverio Bozzelli. Anche in seguito si distinse per la forza d'animo con cui spinse i suoi due unici figli maschi, Francesco Eugenio e Angelo, a partecipare, poco più che giovinetti, alle guerre d'indipendenza. Per i suoi versi ardentemente patriottici guadagnò l'appellativo di Musa del Risorgimento italiano. Lasciò un libro di poesie, *Patria ed amore*, edito all'indomani dell'Unità, nel 1861 (e poi, postumo, nel 1874), in cui esaltava uomini e donne che avevano contribuito con il loro sacrificio all'Unità d'Italia.

A testimonianza della stima di cui la poetessa, indipendentemente dal marito, godé nel mondo culturale e politico del tempo, resta il fatto che fu suo l'inno celebrativo che, accompagnato dalla musica del maestro Vincenzo Capececiaturo (marito della Ricciardi), accolse nel prestigioso teatro San Carlo l'arrivo a Napoli di Vittorio Emanuele II, nuovo re d'Italia, il 2 giugno 1861, giorno della festa nazionale. Dopo l'Unità, l'ardimentosa poetessa continuò a seguire con trepidazione le lotte per la liberazione di Venezia e la conquista di Roma ma, trasferitasi con la famiglia a Firenze dopo il 1865, per consentire a Pasquale Stanislao di seguire gli impegni di governo, morì senza riuscire a vedere Roma capitale.

La primogenita degli undici figli dei coniugi Mancini, Grazia (1841-1915), sposò nel 1868 un brillante giurista, Augusto Pierantoni (1840-1911), che fu docente universitario di Diritto internazionale, deputato e poi senatore del Regno d'Italia. La coppia stabilì la propria residenza a Roma ma amava trascorrere lunghi periodi nella villa di Centurano, un piccolo borgo a ridosso di Caserta, che divenne il loro *buen retiro*. La loro casa nella tranquilla campagna di Centurano fu frequentata dai nomi più illustri della cultura del tempo come Matilde Serao, il poeta e drammaturgo Salvatore Di Giacomo;¹ la scrittrice Grazia Deledda – la quale dedicò all'amica Grazia la raccolta di racconti *L'ospite* (Deledda, 1897) – e, naturalmente, Pasquale Stanislao Mancini, negli anni in cui era ministro di Grazia e Giustizia (Laracca-Ronghi, 123). Quest'ultimo condivideva con il genero Augusto la passione politica e importanti battaglie giuridiche come quella per l'abolizione della pena di morte, poi approvata nel 1889, l'anno dopo la morte del Mancini. Più tardi, nel 1919, quando Grazia era già scomparsa, la figlia Dora ospitò nella villa dei Pierantoni a Centurano, Benedetto Croce insieme al noto critico letterario Luigi Russo.²

Giuseppina Guacci partecipò attivamente alla diffusione delle idee libertarie in una serie di scritti rimasti per lo più inediti (*Delle manifestazioni popolari in Italia, I moderati d'Italia, Dei nemici del Paese, Il potere*) che costarono al marito, Antonio Nobile, la perdita della cattedra presso l'Università di Napoli (Mori 2011, 165).

¹ Nella lettera a Elisa datata 14 ottobre 1907, Di Giacomo fa riferimento al soggiorno presso la villa dei Pierantoni: "Sono arrivato adesso da Centurano. Da Caserta ti ho spedito una cartolina. Il mio primo pensiero arrivando a Napoli, è quello di mandarti il fascetto di fiori che ho preso dal giardino romantico del Sen. Pierantoni" (Di Giacomo 1973, 65).

² Così, a distanza di anni, Russo ricorda l'episodio dal quale si evince come Dora, nella villa di Centurano, fosse la vestale delle care memorie familiari: "Nel 1919, strettasi sempre più la nostra amicizia, egli

A Centurano la vita di Grazia fu operosa, in linea con gli insegnamenti della madre e con le sue più profonde convinzioni che vedevano nell'istruzione il primo strumento per l'emancipazione delle donne e per il riscatto delle classi sociali più umili.¹ Nel ricordo che, all'indomani della morte, ne fece l'amica Fanny Zampini Salazar,² si dà notizia delle sue attività benefiche nel piccolo borgo casertano:

Non solo a Roma, Grazia Pierantoni Mancini profuse la cooperazione sua ad ogni civile impresa pel progresso femminile, ma anche a Centurano, ove si recava l'estate nella sua villa, ed ove divenne la fata benefica di quella trascurata popolazione. Quando, verso il 1880, vi andò la prima volta, non vi era neanche una sola scuola comunale! E la Pierantoni, a proprie spese, vi fondò un Asilo e poi una scuola di lavoro femminile ed un ricreatorio musicale, e le tre istituzioni sono oggi fiorenti e non è a dubitarsi che la figliuola Dora continuerà l'opera materna, come ne fu finora la costante cooperatrice (Zampini 1915, 6).

In effetti Dora (1875-1956), la figlia terzogenita dei Pierantoni e l'unica a sopravvivere ai genitori, seguì le impronte materne e ne onorò la memoria continuandone l'azione. Probabilmente non è un caso se l'asilo di Centurano, che prese il nome dalla sua fondatrice (Laracca-Ronghi, 88), si mantenne in vita proprio dal 1885 fino al 1955 – l'anno precedente la morte di Dora – come si evince dall'Inventario dell'Archivio storico del Comune di Caserta (Pizzaroni, 28). Per questa attività di benefattrice, Dora – sposatasi nel 1919 con il marchese casertano Giuseppe Daniele di Bagni, discendente dell'illustre epigrafista Francesco Daniele – ricevette, il 10 febbraio

[Benedetto Croce] un giorno mi fece la sorpresa di venirmi a trovare a Caserta, e in quell'occasione visitammo Centurano, un verde paesetto sotto la collina di Santa Lucia, celebre per il più bel romanzo scritto da Matilde Serao, a ventisette anni, *Fantasia*. E andammo a trovare la signora Dora Mancini, che poi diventò marchesa Di Bagno [sic]. Mi è fitta in mente ancora l'impressione che io ebbi di quel salotto: senza essere Guido Gozzano, trovai quel salotto di campagna pieno di buone cose di pessimo gusto, ma mi interessavano molto i ritratti, da quello di Pasquale Stanislao Mancini, a quello di Augusto Pierantoni, il marito di Grazia Mancini, e di altri uomini del Risorgimento e del post-Risorgimento” (Russo, 1953, 165).

¹ Già negli anni Settanta dell'Ottocento la giovane Grazia aveva curato per “La Rivista Europea”, diretta da Angelo De Gubernatis, (su cui scriveva anche il marito Augusto, occupandosi di temi giuridici) la rubrica *Rivista dell'istruzione femminile* nella quale, confrontando la situazione italiana con quella di altri paesi, si batteva per la diffusione della scolarità femminile e per l'istituzione di scuole professionali che fossero in grado di formare al lavoro le donne delle classi sociali più deboli rendendole così in grado di mantenersi da sole. Secondo Grazia, l'innalzamento dei livelli d'istruzione avrebbe dato alla donna consapevolezza del proprio ruolo all'interno della società e avrebbe consentito di svolgere al meglio il proprio compito di educatrice consentendo il compimento di un vero progresso sociale.

² Come Grazia Pierantoni Mancini, anche Fanny Zampini Salazar si mantenne sulle posizioni di un femminismo moderato che puntava all'innalzamento dei livelli di istruzione delle donne prima ancora che al diritto di voto (Palma 2024). Fanny fu la prima italiana invitata a partecipare al congresso femminile internazionale tenutosi a Chicago nel 1893 (Sicari Ruffo 2015) e tra le prime, una volta separatasi dal marito, a mantenere sé e i suoi figli con il lavoro intellettuale (Ruggiero 2020).

1918, proprio come era stato per la madre,¹ la medaglia d'argento dal Ministero dell'istruzione pubblica “per le notevoli elargizioni fatte a vantaggio dell'educazione infantile” (“Bollettino”, 443).

Di certo l'opera di Grazia e, dopo di lei, di Dora ebbe una notevole ricaduta sul tessuto sociale del piccolo centro se nel 1914, nella sua relazione sull'emigrazione delle donne e dei fanciulli dalla provincia di Caserta, Giuseppina Scanni (forse confondendo la figura della madre con quella della figlia) aveva annotato:

Da Centurano è numerosissima l'emigrazione maschile, quella delle giovanette è diminuita: può attribuirsi, anzi lo si attribuisce alla facilità di lucro che viene offerta da una scuola di cucito e di merletti, che dirige la signora Clorinda Tranquillo ed è stata iniziativa della signorina Pierantoni, alla quale si deve, anche, l'esistenza dell'Asilo e di una scuola di canto (Scanni 1914, 16).

A Centurano Grazia ambientò alcune novelle della raccolta *Un giornalista* (Pierantoni-Mancini 1885) in cui vengono raccontati costumi e usanze del piccolo borgo come la festa e la processione al Santuario di Santa Lucia nella prima domenica di maggio.

Oltre a Dora, Augusto Pierantoni e Grazia Mancini ebbero altri due figli: la primogenita, Beatrice, nata nel 1870, che morì prematuramente nel 1906, e Riccardo, anch'egli scrittore, morto nel 1913 per le conseguenze di una caduta da cavallo.

Toccò dunque a Dora raccogliere l'eredità affettiva della famiglia Pierantoni-Mancini e custodirne il ricco patrimonio di memorie,² come già aveva fatto la madre Grazia che, da giovinetta, aveva pubblicato *Il manoscritto della nonna* (Mancini-Riola 1878), un volume di massime e consigli che la nonna paterna, Grazia Maria Riola, aveva indirizzato al giovane figlio Pasquale Stanislao Mancini. Più tardi, Grazia in un romanzo intitolato *Alla vigilia* (Pierantoni-Mancini 1896), aveva trasfuso il clima che aveva respirato in famiglia, a Torino, nei mesi immediatamente precedenti l'Unità. Dietro i personaggi dell'avvocato Roila (con un chiaro richiamo al cognome anagrammato della nonna paterna, Riola) e di sua moglie, si celano, com'è evidente, i genitori di Grazia, mentre tutte le altre figure che si muovono intorno a loro – che lasciano intravedere, senza troppo sforzo di immaginazione, le frequentazioni dei coniugi Mancini – contribuiscono a ricreare l'atmosfera di attesa e di speranza che

¹ Per il suo impegno educativo nella scuola romana di Roma Grazia aveva ricevuto dal re Carlo I di Romania anche una medaglia d'oro al merito (Guidi, Russo, Varriale 2011, 101).

² Dora donò il cospicuo fondo delle carte del nonno Pasquale Stanislao Mancini, del padre Augusto Pierantoni, della madre Grazia Pierantoni-Mancini e i suoi propri (distinti in quattro diversi fondi) all'Istituto per la storia del Risorgimento italiano di Roma (Pizzo 2007). Parte del cospicuo patrimonio librario della famiglia è invece custodito presso la Biblioteca comunale di Caserta “Alfonso Ruggiero” che in tempi recenti ha dedicato alla famiglia Mancini-Pierantoni due mostre: una in occasione del bicentenario della nascita del capostipite (*Pasquale Stanislao Mancini e il suo mondo familiare nel fondo Mancini-Pierantoni della biblioteca comunale “A. Ruggiero”*), inaugurata il 28 dicembre 2017; l'altra, dedicata alle donne di famiglia (*Un salotto letterario casertano al femminile tra l'Ottocento ed il Novecento: Laura Beatrice Oliva Mancini e Grazia Pierantoni Mancini*), inaugurata il 30 settembre 2024.

aveva caratterizzato la Torino del 1859, come sottolineano anche alcune delle recensioni che accolsero il romanzo:

La Signora Pierantoni, a non si ingannare, ha voluto, da un canto, rappresentare la vita e i costumi dei Torinesi in quegli anni e mostrava, dall'altro, la parte che nel mantenere desto lo spirito della nazione ebbero alcuni esuli illustri dei diversi Stati d'Italia, che a Torino erano stati accolti come fratelli. [...]

Un mondo curioso e vario assai quello della numerosa emigrazione napoletana a Torino. La Signora Pierantoni, che ci è vissuta in mezzo, quantunque giovanissima, lo ha conosciuto bene e lo ha stupendamente descritto. Il merito principale dall'arte sua consiste appunto nella pittura dei diversi caratteri. Se le ho contate bene, le persone che si muovono sulla scena da lei immaginata, son più di cinquanta (Gioda, 1897, 76).

Al di là della valenza letteraria, il valore memoriale del romanzo fu subito chiaro anche alla "Rivista storica del Risorgimento italiano", il cui collaboratore, nel recensire *Alla vigilia*, sottolineava l'importanza della testimonianza diretta di chi aveva vissuto in prima persona quella pagina di storia:

Ma politico non è certo il romanzo che ci dà oggi donna Grazia Pierantoni Mancini, e non ne ha, quindi, nessuno dei difetti; politico è solo lo sfondo, nel quale spiccano, belle e naturali, vivaci ed esattamente descritte, le grandi figure che campeggiano nella storia del nostro Risorgimento.

Del romanzo, dell'opera d'arte, non è qui il luogo di parlare. In questa *Rivista* dobbiamo piuttosto discorrere dei ricordi, prettamente e genialmente storici – e tanto più interessanti, inquantochè sono di un testimonio oculare – che formano quella parte che non è certo la meno preziosa del libro (Lumbroso 1897, 222).

Fu soltanto nel 1908, tuttavia, cedendo alle insistenze del figlio Riccardo, che Grazia diede alle stampe un vero e proprio diario di memorie giovanili, *Impressioni e ricordi. (1856-1864)*. Il libro ripercorreva gli anni dell'esilio torinese della famiglia Mancini e rappresentava un omaggio alle figure dei genitori ma raccoglieva anche i ricordi dell'intera costellazione familiare e della straordinaria rete di relazioni amicali che gravitava intorno alla coppia Mancini-Oliva.

La ricostruzione che Grazia fa delle serate nel salotto torinese dei genitori non ci offre solo preziose informazioni sulla vita quotidiana della famiglia ma ci restituisce il fervente clima, dimidiato tra ansie e speranze, in cui si mossero i patrioti risorgimentali, dipingendo l'affresco vivissimo di un'intera generazione, quella che, in effetti, avrebbe "fatto" l'Italia.

I ritratti biografici si intingono dell'inchiostro che ha scritto le pagine della storia d'Italia e ci offrono i retroscena più intimi, non inquinati dalla successiva retorica risorgimentale, di figure destinate a essere protagoniste dei primi passi del nuovo Stato unitario.

Tra le figure più volte evocate e amate dalla giovane Grazia ci sono quelle di Carlo Poerio e di Francesco De Sanctis. Il primo, legato ai Mancini da un'antica amicizia, aveva a lungo patito negli anni Cinquanta la dura prigionia nelle carceri borboniche. Una delle pagine più cariche di *pathos* di *Impressioni e ricordi* è proprio quella in cui Grazia racconta l'esultanza di Pasquale Stanislao Mancini e dei patrioti che frequentavano la sua casa alla notizia della rocambolesca fuga in Inghilterra di Poerio, Settembrini ed altri in seguito al dirottamento della nave che doveva trasportarli forzatamente verso le Americhe. Un momento di più intima commozione è invece quello del racconto dell'omaggio recato da Poerio sulla tomba del fratello Alessandro, che aveva trovato la morte a Venezia nei combattimenti per la difesa della repubblica di Daniele Manin (Pierantoni Mancini 1908, 343).

La scrittrice ricorda con grande affetto anche il suo maestro Francesco De Sanctis. Infatti, nei primi anni a Torino, tra il 1852 e il 1856, Grazia era stata allieva presso la scuola della signora Elliott, dell'insigne letterato – anch'egli esule – fino al suo trasferimento a Zurigo (dove tenne le ben note «lezioni zurighesi»). Nonostante la distanza, Grazia e il suo professore rimasero in contatto, in una relazione di stima reciproca, e si scambiarono nel tempo diverse lettere nelle quali il Maestro trovava modo di seguire i progressi della sua giovane allieva. Di questo legame resta testimonianza anche in uno scritto biografico che Dora anni dopo dedicò alla madre Grazia, *Una alunna di Francesco De Sanctis* (Daniele di Bagni 1933) in cui venivano riportate alcune lettere che Grazia e l'illustre critico si erano scambiati.

Il ricordo nasceva, in realtà, dalla richiesta rivolta a Dora dalla rivista "Irpinia" di parlare del nonno, Pasquale Stanislao Mancini. In quel momento, Dora stava seguendo i lavori di restauro della casa avita di Castel Baronia e non aveva documenti con sé, tranne "un volume di ricordanze di mia madre, a cui ricorro, aggiungendo quanto sentii narrare da lei intorno alla scuola dove ebbe la somma ventura di diventare alunna di un prodigioso Maestro nella giovanissima età, in cui le impressioni, gli insegnamenti, lasciano una impronta indelebile".

Per questo motivo, dunque, Dora rispose alla richiesta dirottando l'attenzione dal nonno alla madre Grazia,¹ utilizzando le memorie familiari di *Impressioni e ricordi* ed aggiungendo quanto ascoltato dai racconti materni. Le pagine biografiche di Dora fondono così fonti scritte e fonti orali e il suo ritratto ha la freschezza delle memorie tramandate a viva voce di generazione in generazione.

Se la terra d'origine fu cara a tutta la famiglia Mancini, nel cuore di Dora ebbe invece un posto speciale Centurano, sia perché nella villa dell'antico borgo casertano le memorie di un'infanzia colma di affetti si sommarono ai ricordi del fratello Riccardo

¹ Non è un caso se, nel chiudere i suoi cenni biografici, Dora sottolinei come la madre potesse a buon diritto celebrata in una rivista che intendeva dare risalto agli Irpini illustri in quanto "Grazia Pierantoni Mancini [...] è scrittrice che appartiene all'Irpinia per diritto di nascita, e perché alunna di Francesco De Sanctis." (Daniele di Bagni 1933).

e della sorella Beatrice (Bice) troppo presto perduti;¹ sia perché in quel luogo ella seguì per tutta la vita le attività benefiche che aveva condotto in perfetta sintonia con la madre ereditandone successivamente il carico. Nella sua attività di scrittrice, mantenne sempre una certa modestia, celandosi talvolta dietro lo pseudonimo di Pietro Doris.²

In omaggio all'amata terra casertana, Dora scrisse un romanzo, *Le rondini del palazzo* (Daniele di Bagni 1948), ambientato negli anni Cinquanta dell'Ottocento, un'epoca che ella aveva conosciuto solo grazie ai racconti di famiglia.³ A questo secolo rimanda anche la breve autobiografia degli anni infantili, *Una bimba dell'Ottocento* (Daniele di Bagni 1958), mentre lo studio *I Mancini di Castelbaronia* (Pierantoni-Mancini 1952) ripercorreva la storia del ramo familiare irpino.

La vocazione alla biografia e alla memorialistica, ereditata dalla madre, accomunò Dora al fratello Riccardo il quale, accanto a studi di carattere storico, come *Il trattato di Berlino del 1885* (Pierantoni 1898a), compose testi a sfondo autobiografico come *Il ritorno* (Pierantoni 1903), una raccolta di lettere inviate da Taormina alla donna amata, e gli scritti confluiti nel volume *Campania felice* (Pierantoni 1899).

In Riccardo era molto forte lo slancio alla rievocazione storica di fatti e personaggi del periodo risorgimentale a cui la sua famiglia aveva dato un così importante contributo. Ricordiamo in particolare lo studio dedicato ai Fratelli Bandiera, anticipato da un estratto pubblicato sulla rivista "La Lettura" (Pierantoni 1908). Non appare casuale il titolo *Tra madre e figlio* dato a questo scritto, a sottolineare l'importanza delle figure femminili – e in particolar modo delle madri – a sostegno

¹ Beatrice, nata a Napoli nel 1870, morì nel 1906, lasciando il marito, il barone Girolamo Monti della Corte, sposato nel 1894, e un figlio di pochi anni, Alessandro, nato nel 1902 (che nel 1950 venne adottato dalla zia Dora, come dagli atti dello stato civile di Brescia). Riccardo, invece, nato nel 1873 e morto, come abbiamo visto, nel 1913, morì celibe.

² Sul carattere schivo di Dora appare illuminante una delle poche testimonianze su di lei: "Sarebbe ingiusto, parlando delle donne di casa Mancini, tacere di Dora Pierantoni, che ne discende, ma che era soltanto una bimba quando morì il nonno illustre che tanto la prediligeva; sono convinta che il silenzio le sarebbe assai più accetto, ella così aliena da qualsiasi rumore intorno al suo nome, sia che la spaventò la responsabilità di continuare la tradizione di tante donne insigni, sia per una naturale modestia che definirei piuttosto una raffinata sensibilità. Ed è così che Dora Pierantoni non fa parte di comitati né associazioni, e quando si risolveva a far rappresentare un suo breve lavoro drammatico – *Lungo la via* – che ebbe lieto successo, si nascose sotto un pseudonimo; anche altre cose ha scritto *Pietro Doris* ma finora sono rimaste inesorabilmente chiuse. A Centurano, in quel di Caserta, Donna Grazia Pierantoni fondò un asilo ed una scuola estiva e spesso ella medesima o la figliuola impartirono le lezioni; ora vi è annesso anche un ricreatorio musicale e una scuola di merletti che dà ottimi risultati; chi la sorveglia e se ne occupa è Dora Pierantoni, ma anche questo silenziosamente, senza porsi in luce, come rimanendo nell'ombra fu segretaria e talvolta collaboratrice del compianto fratello, come è lieve il passo della bella persona intorno alla madre dolente..." (Berio 1913, 41).

³ Nell'ultima pagina, siglata "Centurano, Novembre 1947", Dora così conclude il romanzo, rivolgendosi ai lettori: «Non è una fiaba che ho tentato di raccontarvi ma una storia quasi vera e credeteci perché appartiene ad un'epoca ormai leggendaria, quando si era migliori di adesso. Penserete che sempre si è detto così, di generazione in generazione, e sia pure, ma cercate se non altro di guardare bene in faccia il presente» (Daniele di Bagni 1948).

della causa risorgimentale.¹ Anche nel suo caso, del resto, il legame con la storia viaggiava sul filo di una memoria matrilineare (Rascaglia 2004).

La poliedrica versatilità della scrittura di Riccardo, sempre coniugata con elementi autobiografici, viene messa in evidenza anche in una recensione al volume *La terra degli avi* (Pierantoni 1898b) apparsa nella “Rivista politica e letteraria”:

Non sono novelle raccolte; sono invece studi di varia estensione ed importanza; risultati di osservazioni pazienti, acute e geniali che han forma narrativa come capitoli staccati di un romanzo psicologico di là da venire. Perocchè l'unità di concezione pervade e stringe e armonizza i vari soggetti, sì che in fine, sotto il nome di vari personaggi e la trama di vicende varie, si scopre una parte d'autobiografia, tanto più attraente quanto più sincera (D. C. 1898, 177).

Oggi i nomi di Laura Beatrice Oliva, di sua figlia Grazia Pierantoni Mancini e, soprattutto, dei nipoti Riccardo e Dora sono poco ricordati e i loro scritti difficilmente reperibili. Dalla lettura delle loro pagine, tuttavia, è possibile ripercorrere da una prospettiva più intima e familiare alcuni eventi della storia d'Italia e ritrovare alcuni dei protagonisti della cultura dei decenni a cavallo tra Otto e Novecento.

Riferimenti bibliografici

- [Daniele di Bagni] Pierantoni-Mancini, Dora. 1932. *I Mancini di Castelbaronia*, in “Irpinia”, IV, fasc. 1 (gennaio-febbraio), p. 1-15.
- “Bollettino ufficiale del Ministero dell'istruzione pubblica”. 1918. XLV, vol. 1, numero 18, 2 maggio, p. 443.
- Berio, Margherita. 1913. *Le donne della famiglia di P. S. Mancini*, in “La donna”, IX, numero 211, 5 ottobre, p. 40-41.
- Capecelatro-Ricciardi, Irene. 1876. *Poesie scelte. Precedute da un'introduzione di suo fratello Giuseppe*. Napoli: stamp. del Vaglio.
- D. C. 1898. *Bibliografia*, in “Rivista politica e letteraria”, II, vol. IV, fasc. 2, 1 agosto, p. 177-178.
- Daniele di Bagni Pierantoni Mancini, Dora. 1958. *Una bimba dell'Ottocento. Memorie d'infanzia (1878-1886)*, in “Nuova antologia”, fasc. 1890, giugno, p. 185-198; fasc. 1891, luglio, p. 317-330; fasc. 1892, agosto, p. 505-522.
- Daniele di Bagni, Dora. 1948. *Le rondini del palazzo. Romanzo*. Milano: Società Editrice Italiana.
- Daniele di Bagni, Dora. 1933. *Una alunna di Francesco De Sanctis*. Avellino: tipografia Pergola.
- Deledda, Grazia. 1897. *L'ospite*. Rocca S. Casciano: Cappelli.
- Di Giacomo, Salvatore. 1973. *Lettere a Elisa. 1906-1911*. A cura di Enzo Siciliano. Milano: Garzanti.
- Famiglia Mancini. Genealogia della casata Mancini*. www.nobili-napoletani.it/Mancini-Genealogia.htm [ultima consultazione 6 dicembre 2024].
- Ferraro, D., Ostali, N., Ostali, P. (a cura di). 2000. *Francesco Cilèa*. [Milano]: Sonzogno.
- Gioda, Carlo. 1897, in “La Cultura”, XVI, numero 5, 1° marzo, p. 76-77.
- Guidi, Laura. 2007. *Mancini, Grazia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. LXVIII. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Guidi, L., Russo, A., Varriale, M. 2011. *Da esule a scrittrice della Nuova Italia: Grazia Mancini Pierantoni*, in *Il Risorgimento Invisibile. Patriote del Mezzogiorno d'Italia*. Napoli: Comune di Napoli, p. 98-102.

¹ *Fra madre e figlio* è anche il titolo di una novella della madre Grazia compresa nel volume *Un giornalista*.

- Laracca-Ronghi, Enrico. 1888. *Vade-Mecum di Caserta e delle sue RR. Delizie*. Caserta: Stab. Tip. Iaselli.
- Lumbroso, Alberto. 1897. *Bibliografia. 1° Recensioni*, in “Rivista storica del Risorgimento italiano”, vol. II, Torino: Roux Frassati, p. 222-224.
- Mancini-Oliva, Laura Beatrice. 1849. *In morte della celebre poetessa Maria Giuseppa Guacci-Nobile*, in Ead. 1874. *Patria ed amore. Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di Terenzio Mamiani e con cenni biografici*. Firenze: Le Monnier, p. 92-96.
- Mancini-Riola, Maria Grazia. 1878. *Il manoscritto della nonna. Pubblicato per cura della nipote Grazia Mancini Pierantoni*. Milano: Forzani e c.
- Mori, Maria Teresa. 2011. *Poetesse e patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma: Carocci.
- Palma, Loredana. 2024. *Un contributo al dibattito sulla questione femminile tra Otto e Novecento: Aurelia Folliero De Luna Cimino e Fanny Salazar Zampini*, in *Italy in the Second Half of the 19th Century. Bridging New Cultures*. A cura di Francesca Cadel, Paola Nastri. Wilmington, Delaware 19801: Vernon Press, p. 85-104.
- Pierantoni, Riccardo. 1908. *Fra madre e figlio (dalla storia dei fratelli Bandiera)*, “La Lettura”, VIII, numero 12, dicembre, p. 1018-1026.
- Pierantoni, Riccardo. 1903. *Il ritorno. Lettere da Taormina*. Catania: Giannotta.
- Pierantoni, Riccardo. 1898a. *Il trattato di Berlino del 1885 e lo Stato indipendente del Congo*. Roma: Treves.
- Pierantoni, Riccardo. 1899. *La Campania felice. (1° ottobre 1899)*. Caserta: Stab. Tipo-litografico Giacomo Turi & figli.
- Pierantoni, Riccardo. 1898b. *La terra degli avi*. Milano: Aliprandi.
- Pierantoni-Mancini, Dora vedi Daniele di Bagni, Dora
- Pierantoni-Mancini, Grazia. 1896. *Alla vigilia. 1858-1859*. Torino: Roux Frassati e C.
- Pierantoni-Mancini, Grazia. 1908. *Impressioni e ricordi (1856-1864)*. Milano: Cogliati.
- Pizzaroni, Fosca (a cura di). 2018. *Archivio storico del comune di Caserta. Inventario* <https://sabcampania.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2018/CASERTA-m-2018/Inventario-dellarchivio-del-Comune-di-Caserta.pdf> [ultima consultazione 6 dicembre 2024].
- Pizzo, Marco (a cura di). 2007. *L'Archivio del Museo Centrale del Risorgimento. Guida ai fondi documentari. Repertori del Museo Centrale del Risorgimento*, 3. Roma: Gangemi, pp. 15-335.
- Rascaglia, Mariolina. 2004. *Da madre a figlia: percorsi ottocenteschi del sapere di genere*, in Guidi, Laura (a cura di). *Scritture femminili e storia*. [Napoli]: Clío Press, p. 173-189.
- Ruggiero, Nunzio. 2020. *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e nuova Italia*. Napoli: Guida.
- Russo, Luigi. 1953. *Nuove conversazioni con Benedetto Croce*, in “Belfagor”, vol. 8, numero 2, p. 158-171.
- Scanni, Giuseppina. 1914. *L'emigrazione delle donne e dei fanciulli dalla Provincia di Caserta*, in “Bollettino dell'emigrazione”, XII, n. 13, 15 novembre, p. 3-23.
- Sicari Ruffo, Gaetanina. 2015. *In nome della libertà femminile. Fanny Salazar Zampini, “Di-con-per Donne”*, pp. 1-22. <https://www.diconperdonne.it/sito/images/sicari.ruffo.pdf> [ultima consultazione 6 dicembre 2024].
- Zampini-Salazar, Fanny. 1915. *Grazia Pierantoni-Mancini*. Roma: Direzione della Nuova antologia.

Webografia

<https://antenati.cultura.gov.it> (Stato civile di Brescia. Nati del 1902).

Oana SĂLIȘTEANU
(Università di Bucarest)

La recentissima scoperta di una biografia fuori comune: Caterina, madre di Leonardo da Vinci

Abstract: (The Recent Discovery of an Unbelievable Biography: Caterina, Mother of Leonardo da Vinci) Professor Carlo Vecce, a well-known academic and scholar of Leonardo's life, in his recent novel translated into Romanian *Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci* (Humanitas Fiction, 2024) made an exceptional personal discovery while rummaging through the Florentine archives of the fifteenth century: the notarial deed of liberation of Leonardo's mother, who was a Circassian slave, originally from the Caucasus. The great genius of the Italian Renaissance is therefore only half Italian. With a technique similar to cinematic travelling, the author travels together with Caterina, the slave sold and resold several times, narrating not only about the characters who interfered in her life, but also about the geographical and multi-ethnic spaces between the Venetian port Tana on the Azov Sea and the Italian shores, describing in very truthful details the territories threatened by the Tartar hordes, the decadent Constantinople, the corrupt Venice, the flourishing Florence and the poor Tuscan countryside of the fifteenth century. Caterina eventually obtains her freedom, but how many Caterinas like her, who are the slaves of this century, succeed in getting free indeed? Vecce interprets the strange landscape detail in Leonardo's *Annunciation* as a codified allusion to the sacred mountain of the Circassians his mother would have told him about in his childhood. The novel is not so easy to translate due to its multilingual inserts and its specific *realia* that make the story so plausible, but it's a fascinating and vivid fresco of a glorious epoch.

Keywords: Carlo Vecce, Romanian translation, Circassian, slave, Leonardo da Vinci.

Riassunto: Il professore Carlo Vecce, noto accademico e leonardista, nel suo recente romanzo tradotto in rumeno *Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci* (Humanitas Fiction, 2024) fece una eccezionale scoperta personale frugando negli archivi fiorentini del Quattrocento: l'atto notarile di liberazione di colei che diede alla luce Leonardo, che era una schiava circassa, originaria del Caucaso. Il grande genio del Rinascimento italiano quindi è italiano solo a metà. Con una tecnica simile al travelling cinematografico, l'autore percorre insieme a Caterina, la schiava venduta e rivenduta più volte, non solo i personaggi che incrociano la vita della schiava, ma anche gli spazi geografici e multietnici compresi fra il porto veneziano Tana sul Mare Azov e le sponde italiane, descrivendo in dettagli molto veridici il mondo minacciato dalle orde dei tartari, la decadente Costantinopoli, la corrotta Venezia e la florida Firenze e il povero contado toscano del Quattrocento. Caterina ottiene fino alla fine la sua libertà, ma quante Caterine schiave nei nostri giorni ci riescono in fin dei conti? Vecce interpreta lo strano dettaglio paesaggistico nella *Annunciazione* giovanile di Leonardo come un'allusione codificata alla montagna sacra dei Circassi di cui sua madre gli avrà raccontato nella sua infanzia. Un testo non troppo facile da tradurre per le sfide del suo multilinguismo e la varietà di culturemi e *realia* specifici che rendono il ricco racconto talmente verosimile.

Parole-chiave: Carlo Vecce, traduzione rumena, circasso, schiava, Leonardo da Vinci.

Mi considero fortunata per il fatto che l'editrice Humanitas Fiction mi ha affidato la traduzione del poderoso libro di Carlo Vecce *Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci*, lanciata, in presenza dell'autore, a Bucarest, alla fiera del libro Gaudeamus del novembre 2024. A solo un anno e mezzo dalla sua apparizione, *Il sorriso di Caterina. La madre di Leonardo* (Giunti Editore, 2023) del professor napoletano Carlo Vecce, insigne filologo e leonardista, socio dell'Accademia dei Lincei e dell'Accademia Europaea, è stato ormai tradotto in una ventina di lingue. Il romanzo storico spicca per almeno due eventi insoliti. Per prima cosa, è l'esito della scoperta colossale che l'autore stesso ha fatto, frugando con passione e tenacia fra gli archivi fiorentini quattrocenteschi: si tratta del documento che attesta che la misteriosa mamma di Leonardo da Vinci, non solo non era italiana, ma era addirittura una schiava circassa, proveniente dalle alture del Caucaso. In parole povere si tratta della favolosa rivelazione che il genio assoluto del Rinascimento italiano fosse italiano solo a metà. E in più, a redigere il preziosissimo atto di liberazione della schiava Caterina fu proprio il padre di Leonardo, il notaio Piero da Vinci.

L'autore ha avuto anche l'ispiratissima idea di non diffondere questa eccezionale scoperta solo attraverso articoli accademici su riviste di alto livello specialistico, quindi purtroppo di ristretta cerchia di lettori, ma di raccontarla tramite un intero romanzo (piuttosto ampio, di 568 pagine nell'edizione rumena). Anzi, il suo primo romanzo in assoluto, che altro non è che un felice connubio di storia e finzione, i cui tasselli variopinti dei diversi personaggi e mondi descritti sono altrettante storie autentiche, ben attestate, che portano colore e veridicità all'affascinante racconto.

Con la sua narrazione ampia e ben documentata, Carlo Vecce segue passo per passo il viaggio per mare e per terra della fanciulla divenuta schiava, con una tecnica quasi da travelling cinematografico, che parte dalle zone più orientali dell'Europa e arriva a Venezia e poi in Toscana. E' un libro che non si può leggere senza una mappa di fronte, che parla di terre e spazi multietnici diversissimi, facendo spesso ricorso ad un racconto plurilingue pieno di esotismi. Del resto, una delle prime difficoltà del testo consiste nell'identificare gli equivalenti rumeni contemporanei dei toponimi ed etnonimi quattrocenteschi, presenti nei portolani che indicavano le rotte delle flotte nel Mediterraneo.

Un altro nodo da districare nel processo traduttivo consiste nel frequente cambio del sistema linguistico usato dal narratore, man mano che il racconto scorre, come anche le navi dal Levante verso le sponde italiane: il testo presenta tanti inserti con termini e frasi in diverse lingue, non tutte indo-europee (russo, tartaro, circasso) e poi in dialetto veneziano, genovese e persino le annotazioni notarili in latino.

Inoltre, il testo pullula di *realia* e culturemi molto specifici appartenenti alle svariate terminologie settoriali, come quella della navigazione, della gastronomia, della moda e tessuti, delle operazioni bancarie, della numismatica, delle antiche

denominazioni di pesi e misure ecc., le quali rappresentano l'osso duro di questa traduzione.¹

Attenendomi al tema del presente convegno internazionale, vorrei riprendere le linee di forza della biografia fuori comune della donna che diede alla luce il massimo artista e inventore del Rinascimento. Il libro è fatto di 13 capitoli, ciascuno recando il nome dei personaggi diversi, tutti reali, la cui vita ha incrociato in qualche modo quella di Caterina. Il professore-romanziero trova inoltre una veste narrativa unitaria per tutto il libro tramite un trucco stilistico ben azzeccato: il racconto sempre in prima persona.

La madre di Leonardo non era, come si supponeva, un'umile e sconosciuta donna del popolo, che il notaio ser Piero da Vinci, per divieti legali e pregiudizi sociali, non poteva sposare.

Caterina nasce su paglia fresca vicino ad un ruscello, sotto l'albero sacro del bosco della loro tribù, mentre la mamma muore al parto. Nonostante la vita durissima in quel clima freddo e inospitale, Caterina ha un'infanzia serena, cavalcando libera per le montagne e maneggiando bene l'arco e la saetta.

Viene cresciuta dalla nonna paterna, rimasta muta da giovanissima, per il trauma di aver visto i suoi parenti sgozzati dalle orde dei tartari di passaggio per il loro paesino. Del resto gli spostamenti stagionali delle popolazioni nomade tartare, che vivevano di saccheggi e rapine, con i loro fiumi sterminati di carri, cavalli, buoi e camelli, rappresentano immagini fortissimi del libro.

E' figlia bellissima del principe circasso Yakov, temibile e abile guerriero, partito sempre lontano da casa, che la bambina incontrerà solo due volte nella sua vita: all'età di sei anni, al suo cosiddetto battesimo cristiano fatto alla buona nel ruscello sacro dei circassi, senza prete e senza bibbia, sotto una grande croce che la ragazza saprà invece venerare sin da piccola. E la seconda e ultima volta, in età di undici anni, accompagnando il padre in un'imboscata, in cui lui perse la vita e lei definitivamente la libertà. Così la serena e libera infanzia di Caterina fu tragicamente troncata, quando fu rapita in età preadolescente, venduta e rivenduta più volte, che la sorte fece arrivare dal lontano porto della Tana, sul mare Azov, fino a Firenze e il suo contado.

Come quasi tutti i lettori di Carlo Vecce, dei Circassi non sapevo granché prima della traduzione di questo testo. Similmente ai Kabardi e agli Avogassi, era un popolo montanaro fiero e guerriero, nato sui pendii del Caucaso, con una forte tradizione orale della mitologia dei Nart, superficialmente cristianizzato nel Medioevo, ma ulteriormente in gran parte divenuto musulmano, che oggi sopravvive solo in disperse diaspore, dopo i colossali eccidi subiti lungo la storia, soprattutto sotto il regime sovietico. La loro montagna sacra a due vette quasi uguali era Elbrus, di 5642 metri, la più alta e inospitale di Europa. E lo studioso sa sfruttare la ricca mitologia che gira intorno alle alture del Caucaso, legata all'arca di Noè, a Prometeo incatenato, alla

¹¹ Un'analisi più particolareggiata delle difficoltà nel percorso traduttivo del testo di Vecce si veda in Oana Sălișteanu, *Culturemi e mondi plurilingui in uno splendido romanzo storico recente: Il sorriso di Caterina, madre di Leonardo* di Carlo Vecce, nella rivista di studi traduttologici *Translationes* 16/24, <https://sciendo.com/issue/TRAN/16/1>.

mitica Porta che Alessandro Magno edificò contro le orde di Gog e Magog, riempiendo il suo splendido racconto di allusioni pluri-mitologiche.

Prima della stesura del libro, l'autore racconta di aver voluto recentemente rifare a ritroso tutto il viaggio per mare percorso da Caterina, dai posti da dove fu catturata dai coloni veneziani che si sono spinti oltre il Mare Nero, sulle sponde del Mare Azov, e fino a Venezia. Ma sul territorio russo il percorso fu ostacolato al nostro autore, una volta scoppiata la guerra contro gli ucraini.

A differenza della seconda parte del libro, in cui, in base a documenti notarili reali scoperti da Vecce, viene particolareggiata ogni singola menzione circa i personaggi che hanno incrociato la vita di Caterina, nei capitoli introduttivi invece, affascinanti per il loro esotismo, lo studioso è costretto a studiare a fondo e poi a immaginare tanti dettagli delle scenografie e delle tradizioni pagane del lontano Caucaso.

Il professore napoletano fa riferimento alle strane tradizioni e superstizioni dei circassi: il rito funereo per cui i morti, messi seduti su una sedia, vengono bruciati sul rogo di un'alta catasta di legna, come la nonna di Caterina, o la credenza degli esseri maligni che popolano le acque e acchiappano i giovani.

La ragazza, inconsapevole dell'uccisione del padre, viene prima catturata dai coloni veneziani vicino al porto di Tana, allo sfocio del fiume Don e poi nuovamente rapita da un tartaro che la vende a Termo, un ex corsaro di origini genovesi, adesso capitano della propria galea, il quale la tratta in maniera protettiva.

La galea di Termo si sofferma a Costantinopoli, potente colonia veneziana, e qui Caterina passerà un paio d'anni come schiava del tirchio e misantropo Iacomo, esattore e perito commerciale nel porto, esiliato nel Bisanzio da suo fratello, il corrottissimo e spietato senatore della Repubblica veneziana Ieronimo Badoer.

Carlo Vecce riesce a ricostruire benissimo l'atmosfera della florida e cosmopolita Costantinopoli negli anni che precedono la conquista ottomana, con i suoi mercati vivaci, con le sue cupole dorate e con lo sfarzo esagerato della processione dell'ultimo e decrepito Imperatore del Bisanzio. Sono anni più tranquilli per Caterina che in casa di Iacomo farà amicizia con la bella schiava russa Maryia, la cui sorte, probabilmente immaginaria e simbolica, ma perfettamente plausibile, sarà invece mille volte più drammatica di quella dell'amica circassa.

L'ultima tappa della lunga navigazione di Caterina sarà Venezia, dove passerà alcuni anni, come devota schiava di Donato, un avventuriere di origini fiorentine, tra l'altro un ex-incarcerato per truffa, un cambiamonete e un falsificatore dei ducati d'oro veneziani.

La giovane ragazza è particolarmente brava nel disegnare (sarà questa un prezioso talento che il figlio erediterà?) e lavorerà come filatrice nella bottega di Donato, tessendo ingegnose ghirlande decorative su veli fatti di finissimi fili di seta intrecciati con fili d'oro. Senza la testimonianza di Carlo Vecce forse non avremmo mai saputo né della squisitezza del gusto vestimentare della ricca aristocrazia del Quattrocento, né delle floridissime attività artigianali in gran voga nelle grandi città.

Come quella dell'arte minore fiorentina dei cassettaï che lavoravano ricercatissimi cassoni e cassette di ogni genere in legni pregiati, avorio e madreperla; o come quella dei battiloro veneziani, che sotto il peso dei martelli appiattivano i pezzetti d'oro fino a trasormarli in sottilissimi fogli d'oro.

Segue la parte più rocambolesca del romanzo. Viene salvata dal suo padrone dal tentativo di stupro da parte di un suo schiavo avogasso, ma Donato, nella rissa uccide il ragazzo. Quindi padrone e Caterina devono scappare di notte da Venezia in una barca, con un terribile tempaccio. Qui il romanzo deve raccontare episodi per cui il ricercatore Vecce non possiede, ovviamente, documenti, e tutto diventa meno plausibile, come in un film di avventure americano: Donato ferito dai sicari del senatore viene salvato dalle acque dalla sua devota schiava; Caterina assiste in un monastero alla morte della sua amica russa Maryia, ripescata dalle acque della laguna, sfigurata e torturata dallo stesso senatore vendicativo; i due sono per mesi interi in fuga, affamati e senza casa, fino all'arrivo nelle terre toscane.

Ma una volta arrivati nella sua patria, Firenze, Donato si riprende economicamente, ma non troppo bene mentalmente, e Caterina diventa la schiava di Ginevra, che lui sposerà in seconde nozze.

L'inesperta Caterina sarà facile preda del giovane notaio ser Piero da Vinci che la metterà incinta in casa di Ginevra. Ma il suo vero dramma sarà l'atto aboninevole che sua padrona farà, tollerato dai pregiudizi dell'epoca: quello di abbandonare il neonato all'Ospedale degli Innocenti, l'istituzione cattolica atta ad accogliere in maniera anonima i bastardi e i bambini non voluti; così Caterina non avrà mai il suo primogenito maschio fra le braccia e non ne saprà mai più nulla.

Tutta la saga della vita di Caterina che si svolge in terra toscana (la famiglia di Donato, di Ginevra, di ser Piero, di suo marito Antonio, dei suoi figli) sarà fin troppo particolareggiata quando viene riportata nel romanzo, perchè l'autore scrive tutto in base a documenti notarili o annotazioni autentiche che personalmente ha trovato negli archivi (riguardanti i luoghi del contado fiorentino quattrocentesco, le parrocchie, i battesimi, le compravendite dei poderi, la produzione di vino e di frumento).

E' ricorrente nel romanzo, come un ritornello martellante del ricercatore in cerca della veridicità la frase *Scrivere tutto, scrivere sempre. Perché quello che non scrivi non esiste, non è reale.*

Esattamente nel duecentesco Palazzo Castellani di Firenze, che oggi ospita il Museo Galileo dove Vecce fece il lancio del suo libro, il giovane notaio ser Piero da Vinci dopo un anno incontra ancora Caterina, infelice mamma senza bambino, che era stata affittata da Ginevra come balia per allattare il neonato del cavalier Francesco. Questa volta i due hanno un rapporto più lungo e Caterina rimane nuovamente incinta ma si rifiuta energicamente di separarsi del suo bambino.

Aiutata da tutto il vicinato del povero paesino in cui viveva il padre di Piero, Caterina partorisce e battezza suo figlio Leonardo nel 1452. Piero accetta di chiedere alla padrona della ragazza la libertà e stende di suo pugno l'atto della liberazione dallo status di schiavitù, cioè esattamente il documento epocale che Vecce aveva scoperto.

Però, secondo le leggi sociali molto restrittive che incoraggiavano soprattutto i matrimoni per interesse, era impensabile che un notaio sposasse una ex-schiava illetterata e senza dote, e quindi ser Piero non solo non sposa la mamma di suo figlio, ma non vuole neanche riconoscerlo come figlio illegittimo, tagliandogli così il diritto ad ogni sorta di eredità.

La giovane donna finalmente libera sposa Antonio, un contadino povero, ma perbene, e si prende cura affettuosamente della crescita del piccolo Leonardo, accanto ai figli avuti con suo marito, ma solo per pochissimi anni, perchè la legge obbligava il genitore di una condizione sociale benestante di occuparsi dell'educazione del figlio. Ser Piero sposa un'altra donna, ma si rifiuta con freddezza di avere suo figlio accanto. Perciò, in maniera spietata, ma al tempo stesso involontariamente ispirata per il futuro del piccolo, colloca Leonardo alla bottega del maestro Verrocchio, che gli insegnerà pittura, scultura e arte della terracotta. Come noto, oltre a questa informazione, niente si sa degli studi che l'ingegno impareggiabile del Rinascimento avesse fatto per aver potuto accumulare tutte quelle conoscenze nel campo della pittura, della scultura, dell'ingegneria, dell'anatomia, della meccanica e di tanti altri rami dello scibile. Lui, il genio assoluto, stimato da molti un *homo senza lettere*.

Leonardo ragazzo riesce nei primi anni a scappare più volte da Vinci all'insaputa del padre e a percorrere a piedi la distanza fino al paesino in cui viveva la mamma, ma infatti il ragazzo viveva un doppio trauma: quello dell'abbandono da parte del padre e quello del divieto di vedere Caterina, che agli occhi di tutti doveva essere soltanto la sua balia. Ma seguono anni e decenni in cui madre e figlio hanno vite separate. Lo studioso scopre ancora un'altra testimonianza del mancato rapporto affettivo tra padre e figlio: la fredda annotazione di Leonardo adulto in cui segnalava in maniera secca la morte del notaio Piero, non del suo papà.

La storia di Caterina arrivata ormai ai sessantasei anni non finisce nello sperduto villaggio nel contado toscano dove aveva passato tutta la sua vita adulta, insieme a suo marito e alla sua numerosa famiglia, ma in una maniera totalmente insolita: riesce a stento a raggiungere il figlio ormai famoso a Milano, dove Leonardo era impegnato nella sua opera scultorea gigantesca del cavallo sforzesco, un progetto purtroppo andato a rotoli in tempi di guerre. Ma Caterina si ammala di febbre quartana e l'autore vuole che lei si spenga tra le braccia del figlio che finalmente può chiamarla *mamma*.

Qui finiscono le vicende, ma non anche gli echi della vita travagliata di Caterina. Perché l'ultimo capitolo, in cui in prima persona parla l'autore stesso, oltre a dimostrare la concatenazione logica dei documenti scoperti, atti ad attestare la vera identità della mamma di Leonardo, ci rivela anche la lettura del tutto inedita e in chiave simbolica di un dettaglio della *Annunciazione* giovanile leonardesca. Carlo Vecce lancia l'audace ipotesi che gli elementi paesaggistici presenti nel piano lontano, e cioè l'alta montagna innevata e le galee attraccate, i quali sono del tutto estranei alla natura toscana circostante, altro non sono che rappresentazioni immaginarie del monte sacro dei Circassi e del porto di Tana di cui sua madre gli avrà raccontato nella sua infanzia.

E poi il raro sorriso di Caterina, che il bambino non avrà mai dimenticato, non si potrà ritrovare nel misterioso sorriso di Monna Lisa che per secoli ha sconvolto tutta la storia dell'arte?

Caterina è una schiava in cerca della sua libertà e l'autore ne fa un simbolo della resistenza ai soprusi e alle prepotenze. Purtroppo migliaia di Caterine dei nostri tempi, su tutti i meridiani del mondo, sperimentano ancora la schiavitù nelle sue forme più orrende.

Carlo Vecce narratore è una splendida rivelazione per tutti. Il professore sorprende quindi non solo con la sua scoperta epocale, ma anche con un susseguirsi di favole, avventure, ritratti, spazi culturali pregni di dettagli affascinanti e veritieri, appunto perché esito di migliaia di ore di studio negli archivi e nei trattati di storia. Si tratta di un romanzo-fenomeno per la sua novità eccezionale e per il fascino del suo racconto alla maniera dell'infaticabile Shahrazād.

Bibliografia

- Sălișteanu, Oana. 2024. *Culturemi e mondi plurilingui in uno splendido romanzo storico recente: Il sorriso di Caterina, madre di Leonardo* di Carlo Vecce, nella rivista di studi traduttologici *Translationes* 16/24, <https://sciendo.com/issue/TRAN/16/1>
- Vecce, Carlo. 2023. *Il sorriso di Caterina. La madre di Leonardo*. Firenze: Giunti Editore.

Tamara STANIĆ,
Aleksandra BLATEŠIĆ
(Università di Novi Sad)

**Dietro le parole: il ruolo
delle biografie degli autori italiani
nella motivazione degli studenti
di italiano LS/ L2**

Abstract: (Behind the Words: The Role of Italian Authors' Biographies in Motivating Italian LS/ L2 Students) The learning of a foreign language encompasses not only the formal aspects of the language such as morphology, syntax, and semantics, but also the discovery of the culture and history that surround it. This study focuses on the role of Italian authors' biographies in motivating Italian LS/ L2 students. By delving into the lives of these authors, students can emotionally connect with literary works and develop a deeper understanding of the Italian language and culture. Biographies provide context, inspiration, and a window into the society and influences that shaped the authors' works. To explore how biographies influence learners' motivation, we conducted a study among students specializing in socio-humanistic studies at the Faculty of Letters and Philosophy of Novi Sad, who have Italian as an elective subject. Additionally, we conducted a survey assessing students' knowledge of both ancient and contemporary Italian authors, as well as another survey investigating preferred methods of Italian teaching, particularly those enriched with literary elements. The study will conclude by presenting a didactic proposal that can serve as a model for educators seeking to implement more engaging approaches in Italian language teaching.

Keywords: *language didactics, Italian LS/ L2, biography, Italian literature, motivation.*

Riassunto: L'apprendimento di una lingua straniera non riguarda solo aspetti formali della lingua come la morfosintassi, il lessico e la semantica, ma anche la scoperta della cultura e della storia che la circondano. Questo lavoro nasce dal desiderio di integrare, nel programma d'insegnamento dell'italiano come lingua straniera (LS) e seconda lingua straniera (L2), uno degli input più coinvolgenti per gli studenti universitari, con lo scopo di aumentare la loro motivazione all'apprendimento e allo stesso tempo sviluppare le quattro competenze linguistiche. Lo studio si concentra sul ruolo della dimensione culturale della lingua italiana, in particolare le biografie degli autori italiani, nel motivare gli studenti di italiano LS/ L2. Esplorando le vite degli autori, gli studenti possono connettersi emotivamente con le opere letterarie e sviluppare una comprensione più profonda della lingua e della cultura italiana. Nella prima parte del lavoro vengono spiegati i benefici che un "input culturale" può avere sulla motivazione dell'apprendimento della lingua italiana; nella seconda parte verranno presentati i dati di un sondaggio condotto tra gli studenti della LS/L2 nell'anno accademico 2022/23, e nel terzo capitolo viene illustrata una possibile applicazione didattica della biografia di uno scrittore italiano.

Parole-chiave: *didattica della lingua, italiano LS/L2, biografia, letteratura italiana, motivazione.*

1. La dimensione culturale nella motivazione dell'apprendimento della lingua italiana

La dimensione culturale delle lingue straniere è imprescindibile nel complicato processo di apprendimento poiché rappresenta una dimensione di stretto collegamento con le quattro competenze linguistiche che gli allievi devono sviluppare. Vigotsky credeva che le attività umane dovessero essere comprese all'interno del loro ambiente culturale, sostenendo che le nostre specifiche strutture e processi mentali derivano dalle nostre interazioni con gli altri, e che i mezzi modellati dalla cultura, in particolare il linguaggio, sono fattori chiave nello sviluppo della personalità (Vulfolk et al., 2014: 137). L'apprendimento di una lingua straniera può essere motivato da molteplici ragioni. Tuttavia, se è motivato principalmente dagli aspetti culturali della società di cui si apprende la lingua, allora l'insegnamento trova il suo fondamento nella necessità di fare affidamento quanto più possibile sugli elementi culturali della lingua di destinazione. L'importanza dell'acquisizione di una lingua straniera attraverso la familiarità con una cultura straniera fu riconosciuta anche dal "padre" della glottodidattica italiana, Giovanni Freddi, che, già negli anni Settanta del secolo scorso, intuì l'importanza degli elementi culturali come una sorta di forte stimolo alla formazione linguistica e generale degli studenti (Balboni 2012: 247). Molte teorie sostengono che la dimensione culturale stimoli la motivazione per l'apprendimento di una lingua straniera (Morgan-Short i dr. 2012, Durbaba 2016, Ponzio 2001, Favata 2016, Spitzberg, Chagnon 2009, Lazar 2010). Come risultato di studi approfonditi sul processo di apprendimento e acquisizione dell'italiano come lingua straniera, il testo letterario è riconosciuto come un potente strumento didattico che non solo stimola l'attività linguistica, ma promuove anche lo sviluppo di competenze interculturali (Balboni 2003, Borello 2014, Dolci 2004, Todorović 2007).

1.1. L'importanza della biografia dell'autore nell'apprendimento della lingua straniera

Il testo letterario, insieme alla biografia dell'autore, offre una vasta gamma di informazioni socioculturali importanti per una completa acquisizione della lingua straniera. Per comprendere appieno i valori, i personaggi o i temi di un'opera letteraria, è essenziale conoscere bene l'autore. Le informazioni biografiche forniscono spunti non solo sulla vita e sui successi degli autori ma anche sul contesto storico-culturale in cui loro vivevano e creavano le proprie opere. Gli scrittori spesso riflettono, attraverso le loro opere, gli aspetti sociali, politici e culturali del loro tempo. La conoscenza della biografia dello scrittore permette al lettore di comprendere meglio questi aspetti e di cogliere in che modo abbiano influenzato la sua scrittura. Inoltre, gli scrittori possono usare dialetti regionali, arcaismi o espressioni tipiche della loro cultura e del loro periodo storico. Conoscere la biografia dello scrittore può facilitare la comprensione di tali sfumature linguistiche. Esplorare la vita di uno scrittore può fornire informazioni sui costumi culturali, sui valori e sulle norme sociali del tempo e del luogo in cui è vissuto, aiutando così lo studente ad acquisire una comprensione più profonda della

lingua e del suo utilizzo in contesti specifici. La conoscenza della biografia dell'autore offre al lettore un contesto più ampio e una maggiore consapevolezza degli elementi culturali, elementi fondamentali per acquisire pienamente una lingua straniera.

Così come la lingua non esiste isolatamente, ma è parte della società e della cultura, allo stesso modo l'insegnamento di una lingua straniera non può raggiungere il suo obiettivo finale senza introdurre gli studenti alla cultura della lingua di destinazione. Lingua e cultura sono strettamente intrecciate e non possono essere separate (Brown 2000, Kramsch 1993, Giusti 2013, Serragiotto 2003).

Desiderosi di ascoltare l'opinione di coloro che sono al centro del processo educativo, i nostri studenti, abbiamo condotto un ampio sondaggio sui loro desideri e atteggiamenti riguardo all'implementazione di testi letterari e biografie d'autore nelle lezioni di italiano.

2. Il sondaggio tra gli studenti di lingua italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Novi Sad

Ai fini della nostra ricerca, è stata condotta un'indagine qualitativa. Con essa, abbiamo cercato di rilevare le opinioni e gli atteggiamenti degli studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia di Novi Sad, che studiano l'italiano come seconda lingua straniera, sull'inclusione della letteratura italiana nei loro corsi di lingua. Considerando la marginalizzazione dei testi letterari nel materiale delle lezioni di lingua italiana (Stanić 2020), con questa indagine abbiamo voluto esplorare il livello di interesse degli studenti verso la letteratura italiana, oltre a comprendere quanto l'utilizzo di testi letterari e biografie degli autori, potrebbe motivarli ad apprendere la lingua italiana, rafforzando al contempo le loro competenze linguistiche e culturali.

2.1. Metodologia del sondaggio

Alla compilazione del sondaggio anonimo hanno partecipato 103 studenti di vari gruppi di studio e con diversi livelli di competenza linguistica¹. Tutti gli intervistati appartengono a gruppi di studio socio-umanisti, suddivisi tra filologici (47%) e non filologici (53%). Hanno preso parte al sondaggio sia gli studenti di lingua e letteratura francese che studiano l'italiano come materia obbligatoria (seconda lingua straniera) durante tutti i quattro anni di studio, sia studenti di altri gruppi di studio che frequentano corsi opzionali di italiano per un periodo di due anni.

Gli studenti hanno completato un'indagine strutturata in tre questionari, finalizzati a esplorare tre aree distinte. La prima area, affrontata nel primo questionario, includeva domande sulle opere letterarie studiate nel corso della scuola secondaria con l'obiettivo di approfondire la loro preparazione letteraria generale e le precedenti

¹ I risultati di questa ricerca sono stati presentati dalle autrici in un articolo scientifico dal titolo "L'interesse degli studenti per l'inclusione del testo letterario nell'insegnamento della lingua italiana" pubblicato sulla rivista *Metodički vidici*, 13, nel 2022. Maggiori dettagli su: <https://metodickividici.ff.uns.ac.rs/index.php/MV/article/view/1987/2031>.

esperienze di studio della letteratura. Agli studenti è stato chiesto di rispondere a domande riguardanti la loro memoria di specifiche opere letterarie e degli autori e di esprimere il loro livello di apprezzamento per ciascuna opera. I risultati della prima parte dell'indagine ci hanno aiutato a fare luce sui loro livelli di motivazione e interesse per lo studio delle opere letterarie, con un focus particolare sulle opere della letteratura italiana. Dalla prima parte dell'indagine è emerso che gli studenti ricordavano poche opere letterarie (7%), ma che apprezzavano molto quelle che ricordavano. Nella tabella seguente verranno riportati solo i risultati rilevanti per gli obiettivi di ricerca prefissati.

Categoria	Percentualità di “mi ricordo benissimo”
Letteratura serba	24,7%
Letteratura russa	9,4%
Letteratura italiana	7%
Letteratura francese	8%
Letteratura inglese	14,5%
Letteratura spagnola	5,3%
Letteratura tedesca	3,5%
Letteratura croata	2%

Tabella 1

Nella seconda parte dell'indagine, gli studenti hanno compilato il Questionario B, il secondo in ordine, che conteneva domande su autori e opere della letteratura italiana, sul grado di familiarità con esse e sulle opere a loro più conosciute. Dai risultati di questa seconda parte è emerso un dato rilevante: una grande maggioranza degli studenti (84%) si è dichiarata interessata a studiare la letteratura italiana nei corsi di lingua italiana.

Autore e la sua opera letteraria	Mi piacerebbe analizzarlo/la nelle lezioni di lingua italiana
Dante Alighieri <i>La Divina Commedia</i>	44%
Francesco Petrarca <i>Il Canzoniere</i>	12%
Margaret Mazzantini <i>Non ti muovere</i>	2%
Giovanni Boccaccio <i>Il Decameron</i>	14%
Ludovico Ariosto <i>L'Orlando Furioso</i>	3%
Niccolò Machiavelli	17%

<i>Il Principe</i>	
Giacomo Leopardi <i>I Canti</i>	2,6%
Alessandro Manzoni <i>I Promessi sposi</i>	7%
Giovanni Verga <i>I Malavoglia</i>	2,3%
Italo Svevo <i>La Coscienza di Svevo</i>	7,5%
Alberto Moravia <i>La Romana</i>	5,4%
Umberto Eco <i>Il nome della rosa</i>	17%
Pier Paolo Pasolini <i>Ragazzi di vita</i>	4%
Leonardo Sciascia <i>Il giorno della civetta</i>	5
Andrea Camilleri <i>Il Commissario Montalbano</i>	12,6%
Donato Carrisi <i>La casa senza ricordi</i>	43%
Fabio Volo <i>Una vita nuova</i>	13,6%
Sveva C. Modignani <i>L'amore fa miracoli</i>	7%
Elena Ferrante <i>L'amica geniale</i>	76%
Roberto Saviano <i>Gomorra</i>	54%
Niccolò Ammaniti <i>Io non ho paura</i>	9,6%
Alessandro Baricco <i>Oceano mare</i>	23%
Marco Balzano <i>Resto qui</i>	12%
Stefano Benni <i>La compagnia dei celestini</i>	11%
Cristina Comencini <i>Il capotto del turco</i>	2,6%

Tabella 2

I risultati della terza parte dell'indagine (Questionario C) hanno fornito risposte sui desideri concreti degli studenti riguardo all'integrazione del testo letterario nell'insegnamento della lingua italiana. La maggior parte degli studenti ha indicato che vorrebbe che il testo letterario fosse incluso in ogni unità didattica, trattato in modo interattivo e accompagnato da una breve biografia dell'autore dell'opera in questione insieme al brano letterario¹.

Proposta	Percentualità di "sono molto interessato/a"
Includere un'opera letteraria in ogni unità didattica del libro di testo.	62%
Integrare il materiale didattico esistente con ulteriori opere letterarie.	34%
Presentare l'opera letteraria in modo interattivo, in dialogo con gli studenti	82%
Presentare un'opera letteraria in un contesto multimediale	90%
Oltre all'elaborazione dell'opera letteraria, spiegare il contesto socio-storico in cui è stata creata	59%
Presentare la biografia dell'autore e la corrente letteraria a cui apparteneva.	94%
Utilizzare l'opera letteraria per sviluppare tutte e quattro le competenze linguistiche (parlare, leggere, scrivere, ascoltare)	64%
Se esiste una trasposizione cinematografica o televisiva di un'opera letteraria, proiettare e analizzare anche la versione visiva	75%

Tabella 3.

2.2. Analisi dei risultati del sondaggio

Il primo studio pilota è stato condotto tra 103 studenti che studiano italiano presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Novi Sad, durante il semestre invernale dell'anno accademico 2022. Attraverso un questionario quantitativo, abbiamo cercato di raccogliere le opinioni e gli atteggiamenti degli studenti riguardo all'analisi delle opere della letteratura italiana nelle loro lezioni di lingua. Gli studenti

¹ A causa delle limitazioni di spazio nel documento, verranno presentate solo alcune parti del sondaggio. Per i dettagli completi e i risultati del sondaggio si rimanda alla consultazione del documento integrale: <https://metodickividici.ff.uns.ac.rs/index.php/MV/article/view/1987/2031>

hanno completato un sondaggio composto da tre questionari, poiché l'obiettivo era quello di esplorare tre diverse aree. La prima area includeva domande relative alle opere letterarie affrontate durante il periodo degli studi liceali. Abbiamo incluso le opere letterarie più rilevanti previste dal piano e dal programma del Ministero dell'Istruzione per la materia di Lingua e letteratura serba¹. I risultati della prima parte dell'indagine ci hanno aiutato a chiarire i dubbi riguardanti la loro motivazione e interesse verso lo studio delle opere letterarie, con particolare riferimento alle opere della letteratura italiana. Sulla base dei risultati della prima parte dell'indagine, siamo giunti alla conclusione che gli studenti ricordano a malapena le opere della letteratura italiana (come *Inferno* di D. Alighieri e il *Canzoniere* di F. Petrarca), sebbene abbiano espresso un apprezzamento positivo per le opere che ricordavano.

Nella seconda parte dell'indagine, gli studenti hanno compilato un questionario relativo agli autori e alle opere della letteratura italiana che conoscono, indicando anche il grado di familiarità con essi. Nel questionario sono stati elencati alcuni autori italiani e le loro principali opere, e gli studenti hanno dichiarato, in base a una scala di risposta, quanto conoscono ciascun autore e il loro interesse a trattarlo nei corsi di lingua italiana. Un aspetto interessante è che la maggior parte degli studenti ha familiarità con autori non inclusi nei corsi di lingua serba, come Umberto Eco ed Elena Ferrante. La maggioranza degli studenti vorrebbe approfondire l'opera di Elena Ferrante, Donato Carrisi e Dante Alighieri. L'interesse per Dante è comprensibile, poiché viene trattato nel ciclo di istruzione superiore, ma il desiderio di conoscere autori non presenti nel curriculum scolastico dimostra che gli studenti seguono le ultime tendenze letterarie sia in Serbia che nel mondo. Donato Carrisi ed Elena Ferrante², in particolare, sono autori frequentemente promossi da alcune case editrici serbe. Il dato significativo emerso dai risultati della seconda parte dell'indagine è che un alto numero di studenti, l'84%, è interessato ad approfondire la letteratura italiana contemporanea nei corsi di lingua italiana.

I risultati della terza parte dell'indagine fanno luce sui nostri dubbi riguardo ai desideri concreti degli studenti su come integrare didatticamente un testo letterario nell'insegnamento della lingua italiana. La maggior parte degli studenti ha risposto che vorrebbe che il testo letterario fosse presente in ogni unità didattica, fosse elaborato in modo interattivo e includesse una breve biografia dell'autore insieme al brano letterario. Inoltre, un gran numero di studenti (75%) vorrebbe vedere una versione proiettata di una determinata opera letteraria. I risultati di questo sondaggio ci hanno fornito indicazioni chiare sulle aspettative degli studenti, suggerendoci la direzione in cui dovremmo muoverci.

Sulla base dei risultati della ricerca pilota abbiamo concluso che è quasi indispensabile arricchire l'insegnamento della lingua italiana presso la Facoltà di

¹ Nella materia di Lingua e letteratura serba per le scuole secondarie solo Dante Alighieri e Francesco Petrarca sono trattati come autori italiani nel programma del primo anno di corso.

² V. <https://www.vulkani.rs/proizvodi?author=Donato+Karizi> e <https://www.knjizarevulkan.rs/proizvodi?author=Elena+Ferrante>.

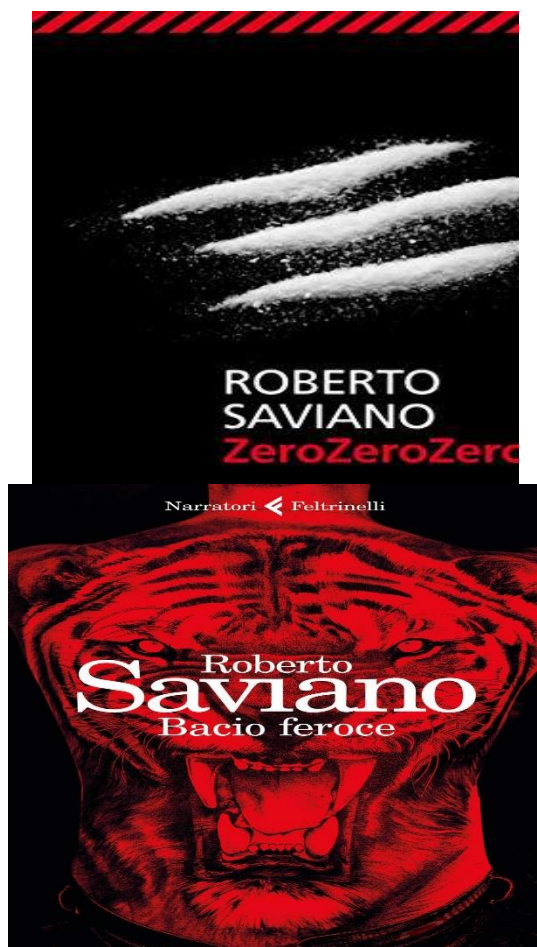
Lettere e Filosofia dell'Università di Novi Sad, introducendo testi letterari. Brani selezionati dalla ricca letteratura italiana e le biografie dei loro autori non solo rafforzano le competenze linguistiche, ma incidono positivamente sulla motivazione degli studenti e ampliano la loro conoscenza della cultura generale.

Considerando i risultati dell'indagine, in cui un gran numero di studenti (54%) ha mostrato interesse per la figura e l'opera dello scrittore italiano Roberto Saviano, nel prossimo capitolo presenteremo una possibile implementazione della biografia dell'autore.

3. Implementazione della biografia di Roberto Saviano nell'unità didattica

Dopo un'analisi dettagliata dei libri di testo, la consultazione di numerose fonti scientifiche, i risultati della ricerca condotta e, infine, l'esperienza pluriennale nell'insegnamento, presenteremo una proposta di possibile implementazione della biografia di uno degli autori italiani conosciuti anche in Serbia.

Roberto Saviano è uno scrittore, giornalista e sceneggiatore italiano, noto per il suo libro *Gomorra*, pubblicato nel 2006. Saviano utilizza la letteratura e un approccio di ricerca per ritrarre la realtà economica e le operazioni delle reti della criminalità organizzata in Italia, in particolare della mafia nota come Camorra. Il suo libro *Gomorra* attirò l'attenzione internazionale e lo rese una figura molto conosciuta in Italia e negli Stati Uniti d'America. A causa delle sue opinioni aperte contro la criminalità, Saviano ha ricevuto frequentemente minacce di morte, motivo per cui dal 2006 è sotto costante protezione della polizia.



Abbiamo suddiviso la nostra unità in 5 sezioni: la prima è introduttiva e consiste nella presentazione di una breve panoramica della vita e dell'opera dello scrittore. La seconda sezione è fondamentale per la comprensione dell'opera, poiché si basa sull'analisi del testo. Seguono attività interattive e creative per rafforzare la comprensione e per dare spazio agli studenti affinché possano sviluppare le proprie idee praticando le competenze linguistiche. Concludiamo l'attività con un riepilogo dei punti chiave e con le riflessioni degli studenti.

a) *Breve panoramica della vita dello scrittore:*

- Iniziare con le informazioni di base sullo scrittore: data e luogo di nascita, istruzione, eventi chiave della vita.

- Collocazione nel contesto storico e sociale: spiegare il periodo in cui visse lo scrittore e come gli eventi storici o le condizioni sociali influenzarono la sua scrittura.

b) *Analisi dell'opera:*

- Mostrare come alcuni eventi della vita dello scrittore abbiano influenzato i temi e i personaggi delle sue opere.
- Temi e motivi: spiegare i temi e i motivi dell'opera che possono essere collegati alle esperienze personali dello scrittore.

c) *Attività interattive:*

- Dibattiti e discussioni: organizzare una discussione in cui gli studenti possano confrontarsi su come le informazioni biografiche influenzino la loro comprensione del lavoro.
- Domande di riflessione: porre domande che incoraggino gli studenti a riflettere sulla connessione tra la vita dello scrittore e le sue opere.

d) *Attività creative:*

- Scrittori nel ruolo: gli studenti possono inscenare e recitare brevi scene della vita di R. Saviano che illustrano i momenti chiave.
- Scrittura di saggi: chiedere agli studenti di scrivere un saggio su come gli elementi biografici influenzano l'interpretazione dell'opera.

e) *Conclusioni:*

- Riepilogo dei punti chiave: concludere la lezione riassumendo come le informazioni biografiche contribuiscano a una comprensione più profonda dell'opera.
- Riflessione degli studenti: incoraggiare gli studenti a riflettere su ciò che hanno imparato e su come questo li aiuti a comprendere meglio la letteratura.

4. Conclusioni

L'introduzione della biografia di uno scrittore in un'unità didattica può arricchire l'insegnamento e aiutare gli studenti a sviluppare un pensiero critico più profondo. Quando gli studenti apprendono di più sulla vita e sulle sfide affrontate dallo scrittore, possono sviluppare una connessione emotiva più forte con il testo. Ciò aumenta la loro motivazione a esplorare la lingua e la cultura in modo più profondo. La biografia dello scrittore fornisce informazioni sul contesto sociale e culturale in cui è stata creata l'opera, offrendo così un'esperienza di apprendimento linguistico più autentica. Ad esempio, comprendere le condizioni politiche e sociali dell'epoca dello scrittore può aiutare gli studenti a comprendere meglio le sfumature del linguaggio. Gli scrittori

utilizzano spesso dialetti regionali, espressioni arcaiche o riferimenti culturali specifici. Conoscere la biografia di uno scrittore può aiutare gli studenti a comprendere e apprezzare queste variazioni linguistiche e non solo. Inoltre, imparare a conoscere la vita dello scrittore e la sua interazione con culture e società diverse aiuta gli studenti a sviluppare competenze interculturali. Questa è una competenza chiave nel mondo globalizzato di oggi.

BIBLIOGRAFIA

- Balboni, Paolo. 2003. *L'italiano nel mondo: mete e metodi dell'insegnamento dell'italiano nel mondo: un'indagine qualitativa*. Roma: Bonacci.
- Balboni, Paolo. 2012. Giovanni Freddi, fondatore della scuola veneziana di glottodidattica. In memoriam. *EL.LE. Educazione linguistica. Language Education*. Vol. 1, Num. 2, p. 241–265.
- Borello, Enrico. 2014. *Val più la pratica che la grammatica. Storia della glottodidattica*. Pisa: Pacini Editore.
- Brown, H. Douglas. 2000. *Principles and language learning and teaching*. <https://smartlib.umri.ac.id/assets/uploads/files/af2ff-language-teaching-principles-1-.pdf> Ultimo accesso il 10 luglio 2023.
- Dolci, Roberto. 2004. Glottodidattica, Costruttivismo e tecnologie. In: Serragiotto, G. (ed). *Le lingue straniere nelle scuole*. https://www.academia.edu/29440887/Glottodidattica_Costruttivismo_e_tecnologie Ultimo accesso il 25. novembre 2023.
- Durbaba, Olivera. 2016. *Kultura i nastava stranih jezika: uvod u interkulturnu primenjenu lingvistiku*. Beograd: Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Favata, Giovanni. 2016. Educazione linguistica e letteraria nella classe di Italiano come lingua seconda: il testo letterario per l'apprendimento linguistico degli alunni parlanti non nativi. *Gentes*, 3. Ultimo accesso l'11 ottobre 2024, <https://www.unistrapg.it/sites/default/files/docs/university-press/gentes/gentes-2016-3>
- Giusti, Mariangela. 2013. Intercultural thought in education, museums, territories. *European Scientific Journal*, ESJ, 9 (19), p. 832–839.
- Kramsch, Claire. 1993. *Context and culture in language teaching*. Oxford, U. K.: Oxford University Press.
- Lazar, Gilian. 2010. *Literature and Language Teaching: A guide for teachers and trainers*. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511733048> Ultimo accesso il 2 novembre 2024.
- Morgan Short, K., Finger, I., Grey, S., Ullmann, M. 2012. *Second Language Processing Shows Increased Native-Like Neural Responses after Months of No Exposure*. Minesota: Center for Advanced Research on Language Acquisition, University of Minnesota.
- Ponzio, Augusto. 2001. *Enunciazione e testo letterario nell'insegnamento dell'italiano come LS*. Perugia: Guerra Edizioni.
- Serragiotto, Graziano. 2003. *Apprendere insieme una lingua e contenuti non linguistici*. Perugia: Guerra edizioni.
- Spitzberg, B., Chagnon, G. 2009. *Conceptualizing Intercultural Competence*. <file:///C:/Users/TehnoCentar/Downloads/2009-HdbkInterculturalCompetence-SpitzChagnon.pdf>: Ultimo accesso il 3 settembre 2023.
- Stanić, Tamara. 2020. Odlike dobrog udžbenika u nastavi italijanskog jezika. In: Gudurić, S. (ed.). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru 8/ II*, p. 495–505.
- Todorović, Dušica. 2007. Strana književnost u nastavi – neke od mogućnosti. In: Vučo, J. (ed.). *Savremene tendencije u nastavi jezika i književnosti*, p. 121–125.
- Vulfolk, A., Hjuž, M., Volkap, V. 2014. *Psihologija u obrazovanju II*. Beograd: Clio.

Patrizia UBALDI
(Universitatea „Babeş-Bolyai”,
Cluj)

Il dramma autobiografico Ne *L'arialda* di testori

Abstract: (The Autobiographical Drama in Testori's *L'Ariald*) The aim of this study is to analyse the autobiographical elements Giovanni Testori included in one of his most famous dramas: *L'Ariald*. The author deals with various important themes, such as provincial life, which he knows very well because he himself grew up in the suburbs, homosexuality, which creates a deep rift in himself because of his strongly religious upbringing, and death, which ends up becoming the mirror of life. Testori was not only a playwright, but also a painter, art critic, novelist, poet, magazine editor, chronicler; he was a complete artist and in this play we can build piece after piece, like a jigsaw on stage, his inner tragedy. His theatre cannot be limited to a single category, but it widens and expands, embracing all fields of art, it touches upon classical theatre peaks, but contemplates a modern scenario, it reaches the climax of tragedy through which he reveals his rebellious spirit. His life, entirely dedicated to art, can itself be called a work of art.

Keywords: theatre, tragedy, poverty, homosexuality, death.

Riassunto: Lo scopo di questo studio è analizzare quanto di autobiografico Giovanni Testori abbia inserito in uno dei suoi più famosi drammi: *L'Ariald*. L'autore affronta vari temi importanti, quali la vita di provincia, che conosce molto bene perché lui stesso è cresciuto in provincia, l'omosessualità, che crea in lui una profonda spaccatura data la sua formazione fortemente religiosa, la morte, che finisce con il diventare lo specchio della vita. Testori non è stato solo un drammaturgo, ma è stato pittore, critico d'arte, romanziere, poeta, curatore di riviste, cronista; è stato un artista completo e in quest'opera possiamo costruire tassello dopo tassello, come un puzzle sul palcoscenico, la sua tragedia interiore. Il suo teatro non può essere limitato a una sola categoria, ma si allarga e si dilata, abbracciando tutti i campi dell'arte, tocca vette da teatro classico, ma contempla uno scenario moderno, raggiunge gli apici della tragedia attraverso i quali rivela il suo spirito ribelle. La sua vita, interamente dedicata all'arte, può essere essa stessa definita un'opera d'arte.

Parole-chiave: teatro, tragedia, povertà, omosessualità, morte.

“(…) l'azione del teatro, come quella della peste, è benefica,
perché, spingendo gli uomini a vedersi quali sono,
fa cadere la maschera,
mette a nudo la menzogna, la rilassatezza,
la bassezza e l'ipocrisia; (...)” (Artaud 2000, 170)

Per affrontare la produzione testoriana è necessario mettere da parte tutti i pregiudizi ideologici, letterari e culturali. Giovanni Testori è stato un “maestro” del teatro italiano, è stato considerato neorealista, espressionista, uno dei maggiori esponenti delle nuove avanguardie, anche se in realtà ha spaziato in tutto il campo dell’arte perché è stato pittore, critico d’arte, romanziere, poeta, curatore di riviste, cronista, ma è stato soprattutto una persona spaccata in due, sempre divisa tra l’educazione fortemente religiosa ricevuta e la sua omosessualità. In un’intervista dirà:

Sono un maiale, sono un peccatore, ma confido nella misericordia di Dio. Amare gli uomini è stato il mio modo di pagare il peccato originale, essere diverso la mia espiazione, un destino che ho accettato con paura e rispetto, cui non mi sono mai sottratto. È una condizione che mi è stata sempre rinfacciata, per la quale mi hanno attaccato, soprattutto gli intellettuali, i progressisti, come fossi il portatore di una piaga infetta che contaminava non solo la mia vita ma anche la mia poesia” (Bonaventura 2013, 189).

Il suo teatro, moderno e contemporaneamente classico, dissacrante e riguardoso, tragico e ribelle, comprensivo e cinico, politico e sociale, non può essere inquadrato, incasellato in una determinata categoria, ma spazia come lui stesso ha sempre fatto con l’arte. La sua arte incarna la realtà che lo circonda, una realtà che rappresenta la sua vita, sempre altalenante tra spiritualità e materialità, e il suo dramma, così come la sua estenuante ricerca di assoluto. Tutta la sua produzione è disseminata di elementi autobiografici: dal suo rapporto con la religione a quello con la madre, che sono fortemente connessi; dal proletariato della periferia milanese, in cui è vissuto, alla piccola borghesia provinciale, di cui ha fatto parte; dal rapporto con la sua sessualità a quello con la sua spiritualità. La sua arte, intrisa di visioni apocalittiche, di tormentate inquietudini, di sconsolati deliri è molto lontana dalla concezione di arte di Papini che è, invece, espressione di libertà e divertimento, è una sorta di passatempo e svago.

Nel 1960 Testori pubblica *L’Arialda*, quarto volume de *I segreti di Milano*¹, definito dallo stesso autore una “tragedia plebea”; il dramma sarà rappresentato per la prima volta solo l’anno successivo, dopo una strenua battaglia con la censura, sostenuta non solo dall’autore, ma anche dal regista Luchino Visconti e da due mostri sacri del teatro italiano: Rina Morelli e Paolo Stoppa (https://archivio.unita.news/assets/main/1993/03/17/page_017.pdf). Alla sua uscita, questo lavoro spaccò la critica, Testori fu accusato dai cattolici conservatori di voler sdoganare l’omosessualità e la prostituzione, di essere un drammaturgo fissato con il sesso; contemporaneamente anche dagli ambienti progressisti arrivarono delle accuse, ma di moralismo e omofobia, addirittura di giansenismo. L’argomento centrale, oltremodo sconveniente per l’epoca, potrebbe sembrare la volontà di legittimare l’amore omosessuale, ma in realtà possiamo constatare che l’Amore viene sviscerato in tutte le sue sfaccettature. Si tratta di un

¹ Del ciclo, oltre a *L’Arialda*, facevano parte: *Il ponte della Ghisolfa* del 1958, *La Gilda del MacMahon* del 1959; *La Maria Brasca* del 1960 e *Il fabbricone* del 1961, tutti pubblicati da Feltrinelli.

dramma non solo plebeo, non solo reale, ma soprattutto umano e passionale, nonché complesso nella sua semplicità. A sottolineare l'ambiente "plebeo", periferico e socialmente fragile è anche l'uso smodato degli articoli che precedono i nomi propri di persona.

La trama nella sua semplicità è quasi banale. Nella periferia di Milano, l'Arialda, una camiciata, vive modestamente con la madre e il fratello omosessuale, l'Eros, che si prostituisce ed è teneramente legato da un amore platonico al Lino. Il Luigi, fidanzato probabilmente impotente di Arialda, è morto di tisi da un po' e lei cerca una sorta di riscatto fidanzandosi con un ricco vedovo, l'Amilcare, ma la Gaetana, donna del sud, glielo ruba. Per vendetta, l'Arialda manda la Mina, bella prostituta pazzamente innamorata di Eros, dall'Amilcare che abbandona la Gaetana, la quale, disperata e istigata dall'Arialda si suicida; il Lino muore in un incidente con la moto regalatagli da Eros; l'Eros non riesce a superare la morte di Lino di cui si sente la causa principale; la Mina lascia l'Amilcare al quale non è mai stata interessata; l'Amilcare si dispera per la morte della Gaetana; l'Arialda resta di nuovo sola: l'eterna dicotomia tra vita e morte è sempre presente. Nell'*Alceste* Euripide si chiedeva se il vivere non fosse morire e se il morire non fosse in realtà vivere; nell'*Amleto* Shakespeare si interrogava se fosse più nobile affrontare le difficoltà del vivere o rigettarle dandosi la morte; Giovanni Testori con *L'Arialda* abbandona il concetto generico della morte e sembra quasi riportare in vita coloro che sono trapassati attraverso il loro ricordo, un ricordo che dà peso e spessore a dei personaggi che non sono mai stati in scena, come "il Luigi", o che muoiono come "la Gaetana" e "il Lino": i morti diventano così più vivi dei vivi che al contrario sembrano aggirarsi sul palcoscenico come delle anime in pena in cerca di pace e "l'aldilà diviene un teatro di uomini e di passioni e la loro eterna situazione nell'ordine divino è soltanto conosciuta da noi come una scena, la cui irrevocabilità accresce ulteriormente l'effetto della loro umanità, che è conservata in questo modo" (Auerbach 2000, 195).

L'Arialda è una tragedia che accarezza, con fare quasi licenzioso, la tragedia greca, per poi allontanarla con degli spintoni e un linguaggio scurrile, ma si tratta di una tragedia plebea, dove vivi e morti hanno uguale importanza, anzi forse i secondi con la loro assenza/presenza danno maggiore originalità nonché pathos all'opera. Questa tragedia presenta sia complessità sia unità drammatica e strutturale degne della tragedia classica, quale sintomatica e diretta riproduzione della vita e della natura umana, è lo specchio che Amleto chiede agli attori di reggere per poter mostrare al pubblico la vera natura umana e la cultura dell'epoca. La natura umana che ci mostra lo "specchio testoriano" è una natura sfuggente, ambigua, fumosa; l'Arialda, la protagonista è contemporaneamente vittima e carnefice, così come lo sono tutti gli altri personaggi. La sua condanna principale è il fratello Eros, che con la sua condotta licenziosa costringe l'Arialda a subire maldicenze e angherie che l'hanno fortemente inasprita verso la vita, tanto da farla rivolgere alla madre sempre in modo aggressivo e sgarbato:

L'ARIALDA Allora evviva, cara la mia vecchia, e evviva con tutte le ragioni del mondo! Perché è ora di finirla di credere che alla povera gente si possa aprir davanti le finestre, far vedere come si fa a vivere e a star bene, e poi chiuderle, e tenerla nella miseria e nella fame! Certe cose o non si cominciano e allora va bene, ma se si cominciano si deve arrivare fino in fondo (Testori 2017, 29).

Ritroviamo questo prototipo di genitrice succube della vita e dei figli, costantemente attaccata e ingiuriata, ne *La Monaca di Monza*, un altro dramma di Testori datato 1967, dove una Marianna de Leyva si rivolge alla madre, Maria Virginia de Leyva, con parole di una crudezza incredibile: “Guardami mamma. Sono la tua colpa, sono il tuo niente, sono il tuo rifiuto. (...) Mamma, madre, sacro verme che ho bestemmiato e odiato, pur amandoti con tutto il sangue” (Testori 2003, 486). La rabbia che traspare da queste parole, queste accuse sono quelle di “una figlia” che non si sente amata e protetta da colei che le ha dato la vita, è quasi una rabbia atavica, questa che il nostro autore ci trasmette attraverso le sue eroine, mettendo in evidenza la loro forza e capacità di reagire. L'Ariald a prima vista ci appare come la vittima, però, guardando a fondo, anche l'Eros è vittima, vittima della società, dell'ipocrisia culturale che lo circonda, dell'idea di benessere economico come unico obiettivo della vita:

L'EROS Lo so. Lo so benissimo. Hanno approfittato tutti di me, quand'ero ragazzo. E anche dopo. siccome ero bello. Cosa credevi che piacessi solo a te? Quando passavo per la piazza, sotto i portici e per le strade mi venivan dietro tutti come fossi fatto di brillanti! I signori, i ricchi, quei maiali che m'han ridotto a creder solo ai loro soldi, dopo avermi fatto diventare quel che son diventato! E adesso, a approfittare degli altri, tocca a me. Mi pagano perché faccia quel che vogliono e li fa godere? E io pago voi per far quel che voglio e mi serve (Testori 2017, 22).

Ma l'Ariald a è veramente vittima? E l'Eros è veramente la causa dei problemi della sorella? È questo ciò che si chiede lo spettatore posto di fronte a questo dramma non solo familiare, ma sociale. È il dilemma che si pone chi tenta di trasferirne i contenuti in una serie di ordini razionali, pertanto, il tentativo di razionalizzazione di questo dramma risulta contemporaneamente probabile e impossibile. C'è un po' di Testori in entrambi i fratelli, nell'Eros c'è la sua sessualità, in Ariald a c'è la sua rabbia per le avversità della vita, in entrambi c'è il suo rapporto con la madre, la religione. Il nostro drammaturgo attraverso Eros attacca la società ipocrita dell'epoca e attraverso Ariald a condanna l'idea che la donna abbia bisogno di un uomo per sopravvivere, in entrambi troviamo gli elementi che rappresentano la fusione dell'attesa, della solitudine, della follia e della morte che riportano a un simbolismo che precede le nuove avanguardie:

Unlike subsequent bellicose and iconoclastic avant-gardes such as futurism or dada, which declared war on all that had gone before, symbolism—more contemplative and ecumenical—sought not a rejection of the past, but a reclamation of large bodies of secret knowledge and reconciliation of older, forgotten wisdom

with the latest perceptions and insights. (...) What is modern about the symbolist vision is not a mimetic representation of the contemporary world, but its supersensible perceptions of a higher spiritual reality, apprehension of underlying patterns beneath the surface (Gerould 2009, 81)¹.

In questa tragedia troviamo diverse dicotomie: vita e morte, vittima e carnefice, amore e sesso, ma forse quella più interessante è quella tra fato e destino; laddove crediamo di vedere il “fato” nella morte del Lino, avvenuta per un casuale incidente con la moto regalatagli dall’Eros, intravediamo il “destino”, perché il Lino continua ad aumentare la velocità, quasi che il “destino” voglia sfidare il “fato”. In questa tragedia fato e destino danzano insieme, si sfiorano, si allontanano, si spingono, si abbracciano, si fondono. Anche la morte per suicidio della Gaetana, sotto la spinta delle parole e del comportamento dell’Arialda, nella sua tragicità, ha un che di affascinante: le due donne prima si ignorano, poi si sfidano come due ballerine per accaparrarsi l’accompagnamento del partner sul palcoscenico della vita, infine si affrontano e le loro parole sono passi di danza, loro stesse sono Odette e Odile, solo che alla fine non si riesce più a capire chi rappresenti il bene e chi il male e, da delicate danzatrici sulle punte dei piedi, rapidamente le due si trasformano in cani affamati che si contendono lo stesso osso. Quando l’Arialda realizza che l’Amilcare, il vedovo con cui doveva convolare a nozze, la vuole rimpiazzare con la Gaetana, la sua vita è sconvolta e la sua rabbia si scatena. Arialda vede Amilcare nella sua vera veste di predatore e decide di punirlo, ma la sua psiche, straziata dall’ennesimo tradimento nonché dall’omicidio dei suoi sogni e dei suoi desideri, riversa la sua furia sull’altra donna, decide di punire il suo uomo aggirandolo e privandolo del suo oggetto di desiderio (Cfr. Pinkola Estés 1993, 24-25). Questo simulacro dell’uomo predatore lo ritroviamo ne *La Monaca di Monza*, dove Maria Virginia rivolgendosi al marito, Martino de Leyva, dice “Le vedo ancora quelle tue dita adunche e ferine; le vedo aprirmisi davanti; le vedo più grandi delle tue stesse spalle (...)” (Testori 2003, 469).

Il dramma, in generale, è un’imitazione della realtà, una rielaborazione della vita reale che contiene molteplici elementi illusori; infatti, l’opera oggetto di studio descrive un’azione decisamente poco nobile rappresentata da personaggi nei quali prevale l’istinto sulla ragione: l’Amilcare che non riesce a contenere il suo tradimento verso l’Arialda, prima con la Gaetana e alla stessa Gaetana, poi, con la Mina; l’Eros che non può trattenersi dal prostituirsi; la Mina che non sa negare niente all’Eros; infine, l’Arialda, che accecata da una furia distruttiva, non vuole dare ascolto alla ragione e totalmente sedotta dall’istinto si accanisce sulla Gaetana. L’Arialda, che ha sempre

¹ A differenza delle successive bellicose e iconoclaste avanguardie come futurismo e dadaismo, che dichiararono guerra a ogni aspetto dei tempi andati, il simbolismo – più contemplativo ed ecumenico – non cercava il rifiuto del passato, ma rivendicava un ampio spettro di conoscenza iniziatica e di riconciliazione fra una sapienza più antica e dimenticata e le ultimissime intuizioni e illuminazioni [...]. Quel che è moderno nella visione simbolista non è la rappresentazione mimetica del mondo contemporaneo, ma le sue percezioni sovrasensibili di una realtà spirituale più elevata, la comprensione di disegni occulti sotto la superficie. (Tradotto da me).

sottomesso i suoi istinti seguendo i freni costringenti della società, si è trasformata in una donna repressa, combattuta tra due forze rappresentanti la repressione esterna e quella interna, che hanno alimentato la sua incapacità di sottrarsi alle catene sociali modificandole in autoinibizione (Cfr. Marcuse 1974, 46-47), ma che alla fine non è riuscita più a gestire, trasformandosi in una Erinni. Tutti i personaggi danno il peggio di loro stessi, i loro vizi e i loro difetti vengono serviti al pubblico su un vassoio, perché il teatro è lo “specchio” di Amleto, è lo specchio magico della vita, come ritengono i greci dell’antichità, per i quali il teatro non è solo divertimento; infatti, l’intero allestimento, i biglietti, tutto viene pagato grazie alle tasse imposte ai ricchi dal governo democratico; tutti devono andare a teatro, anche gli schiavi, tutti devono poter guardare le immagini della vita che si svolge lì, sul palcoscenico, al cui centro troneggia l’altare di Dioniso, che rappresenta la vita nei suoi più variegati aspetti, da quelli feroci, brutali a quelli gioiosi. Ma grazie alla guida di questo dio che incarna la doppiezza dell’animo umano, i greci «guardano in faccia i loro mostri», niente li spaventa, perché loro aspirano solo alla conoscenza (Montesano 2023, 105-108).

Quella de *L’Arialdia* potrebbe sembrare la trama di un feuilleton, ma la sua intima imitazione dell’azione umana incide così profondamente sullo spettatore da rivelare quasi l’essenza della vita, la sua bellezza sta proprio nella sua grande suggestività, l’intreccio variegato delle sue relazioni interne, delle sue dinamiche relazionali seducono la platea, grazie anche a uno spettacolo superbo, ricco di splendide caratterizzazioni dei personaggi, che raggiungono livelli paragonabili alla tragedia classica:

L’ARIALDA Mi troverete qui, con la cannetta alla bocca. Guardami, Eros! Non aver paura! Guardami. Guarda qui! Qui, dove quel marcone continua a toccarmi, perché dice che c’è restato il segno dei baci dell’Amilcare! C’è restato? Vedi qualcosa, tu? No? E allora gridagli che non è vero! Gridagli che non c’è! Gridaglielo, Eros! Perché se non ti metti a gridare tu, si rimette lui! Ecco! Lo senti? Ricomincia! Ricomincia! Continua a ridere, a ridere così! Mi ride in faccia, sulle spalle, dappertutto! Mi punta il dito contro e ride, ride! “Tu che credevi di farmela, hai visto?” Mi dice così, Eros! Mi dice che dal suo patronato non potrò mai uscire! Perché le promesse fatte ai morti son più delle promesse fatte ai vivi. Ma allora, se proprio vuoi grida più forte, o marcone! Grida in maniera che ti sentano anche gli altri, perché se continuo a sentirti solo io, posso sempre risponderti che non è vero! Di segni qui, come sulle spalle e in mezzo alle gambe, non ce n’è! Li vedi tu! Tu e basta! L’Amilcare mi ha baciata, sì! E allora? Il tuo patronato è finito. E anche la promessa. Con te è finito tutto. Tutto, marcone! (Testori 2017, 56).

Il tormento dell’Arialdia per la promessa fatta al fidanzato morto viene fuori solo quando l’Amilcare la tradisce e la lascia, allora l’Arialdia sente lo sberleffo del Luigi come una punizione per la promessa infranta. Attraverso i sentimenti della sua protagonista l’autore esprime le sue emozioni verso la vita, ma soprattutto verso la società che sente di tradire per la sua sessualità “diversa”. A tal proposito Doninelli dirà “La sua fede cristiana non conosceva etiche supplementari, né consolazioni. Spesso

anziché “omosessualità” diceva “disperazione”, che da cristiano identificava come una terza forma (oltre alla castità e al matrimonio) di dolente vocazione, e sono certo che identificasse la metafora della propria condizione con la stessa Passione di Cristo, scherni inclusi” (Doninelli 2018, 63).

Per la prima volta nella letteratura del teatro italiano la figura dell’omosessuale non è più marginale o macchietistica, ma è fondamentale per lo sviluppo della storia. Il tema dell’omosessualità non è più percepito come quello di una sessualità tradita, prescindendo quindi da quello della semplice sessualità puramente procreativa; il rapporto sentimentale che esiste tra “l’Eros” e “il Lino”, viene inteso, per la prima volta, come “amore”, come quel medesimo sentimento che è sempre stato solo espressione del rapporto eterosessuale (Cfr. Carotenuto 2006, 17-19). Il teatro diventa, così, un campo di ricerca umana, sociale e spirituale, indubbiamente anche grazie alla maggiore stimolazione della relazione interpersonale che si stabilisce tra attori e pubblico e, di conseguenza, tra autore e spettatore:

L’EROS E adesso via anche tu! Via, che vi odio tutte, voi! A cominciare da quella maledetta che m’ha messo al mondo! Via! (*Abbandonandosi sul tavolo e scoppiando in un singhiozzo disperato*) È finita! Non lo vedrò più. Non gli parlerò più! È morto. Dicevano che non volevo regalartela per avarizia. Invece no. Era per quello. Mi pareva di sentirlo... Quando ci siam fermati davanti al negozio e m’hai fatto vedere quella che volevi, ho sentito un ciac, un ciac tremendo, come se qualcuno si fosse buttato sulla vetrina... (*Sollevando la testa*) Via! Via tutte! Non son cose che dovete sentire, voi, queste! Via! E soprattutto te, cagna! Cosa sei venuta a fare, qui? A rinfacciarmi che t’ho venduta all’Amilcare? Sei venuta per quello? E cosa vuoi che m’importi, a me! Non m’importa più di niente! L’unica cosa che mi poteva salvare, non c’è più! A portarmela via, ci ha pensato il Padreterno! Ma, se lui fa così, cosa può pretendere che facciamo, noi? Cosa può pretendere? (Testori 2000, 77).

Il teatro torna a essere, come nel teatro classico, quel posto dove si svolge un’azione reale dell’attore sullo spettatore, non solo a livello visivo, ma soprattutto a livello emotivo e anche fisico-percettivo, arrivando a toccare le note più intime di ogni singolo componente del pubblico: l’attenzione dello spettatore è, così, totalmente rivolta verso l’attore fino a ottenere la fusione dell’oggetto e del soggetto teatrale (Cfr. Grotowski 2002, 15-26). Infatti, il teatro classico era considerato uno spazio sacro e l’opera teatrale era una sorta di rito collettivo, dove attori e spettatori incontravano gli dei, la cui presenza era sì palpabile, ma soprattutto funzionale allo sviluppo della rappresentazione.

Con *L’Arialdà*, Testori ci pone di fronte una storia fittamente intrecciata, che potrebbe a un primo sguardo apparire piatta e quasi con un inizio conclusivo, ma in realtà svela la rottura radicale che ha operato nella cultura teatrale sul piano umano, sociale e antropologico non solo per la presenza dell’amore omosessuale e la prostituzione, ma soprattutto per il sentimento di alienazione, quello che nel teatro brechtiano viene definito “*verfremdungseffekt*”, l’effetto straniante che si verifica

all'inizio nello spettatore, che non riesce a identificarsi con il personaggio o con l'ambientazione, ma che grazie al copione, alla regia, alla recitazione, all'abilità dell'attore, alla forza delle parole, dei silenzi, delle varie tecniche, riesce a destrutturare la realtà e a ricomporla, facendone contemporaneamente qualcosa di conosciuto e di estraneo. L'intreccio diventa così l'animo della tragedia che non ruota intorno a un personaggio, ma si dipana intorno all'azione, e l'azione teatrale, come abbiamo visto, è imitazione della realtà.

I personaggi testoriani non possono essere etichettati, non possono entrare nel cliché della tragedia da provincia operaia, perché non sono personaggi del "teatro mortale" (Cfr. Brooks 1980, 16-17), la limpidezza dei loro sentimenti ci permette di vedere la degradazione del loro animo, la meschinità delle loro azioni, nonché la fierezza del loro carattere. L'Arialda e l'Eros, i due fratelli rappresentano le due facce dell'amore, la prima dovrebbe rappresentare l'amore "lecito", l'amore "socialmente" consentito, mentre il secondo, il bel ragazzo, l'omosessuale che si prostituisce per avidità, dovrebbe rappresentare l'amore a pagamento, l'amore "socialmente" vietato; ma la sorella rivela presto la sua natura indomita, a tratti aggressiva, che cerca di emanciparsi attraverso il matrimonio e la ricerca del sesso con il vedovo Amilcare, mentre il fratello manifesta la tenerezza della sua natura attraverso il platonico e sincero sentimento che nutre verso il Lino. Sfortunatamente entrambi scopriranno quanto l'amore possa essere deludente e doloroso, quanto l'amore possa tradire, in tutti i sensi; l'Arialda si troverà di fronte il tradimento materiale di Amilcare con la Gaetana, l'Eros affronterà il tradimento della vita che gli toglierà l'unica "luce" della sua buia esistenza: il Lino. I due fratelli saranno accomunati dalla e nella sofferenza dell'amore, quell'amore che è un sentimento dignitoso, e che diventa un sentimento universale, al di là del genere.

La Gaetana, la "terrone", insieme al Lino è una delle vittime della tragedia; è una donna debole, non solo perché vedova, quindi senza un uomo che la difenda e la mantenga, ma soprattutto perché appartenente a una classe sociale inferiore, di quelle meridionali costrette a emigrare al nord con la famiglia. Agli occhi dell'Arialda la Gaetana è colpevole di averle rubato l'uomo, l'Amilcare, conteso solo perché con i suoi soldi rappresenta l'opportunità di salire di un gradino la scala sociale ed economica. Ma la Gaetana è debole, è vittima della sua stessa vita, non riuscirà ad affrontarne le avversità e ascoltando il consiglio dell'Arialda darà una risposta anche all'eterno dubbio amletico, sceglierà il sonno della morte. L'altra vittima, il Lino, rappresenta la purezza; la sua morte sembra quasi l'unico modo per preservarlo dalla contaminazione della violenza e della degradazione dell'ambiente, e a causa di questa morte, Testori sarà accusato dalla sinistra progressista di falso moralismo.

In questa tragedia i due fratelli diventano il massimo comun divisore di quel microcosmo che è la periferia milanese, saranno le loro azioni, scaturite da eccessi di follia e amore, dal sesso e dalla crudeltà, che confluiranno nella morte:

L'Eros sfrenato è altrettanto funesto del suo antagonista, l'istinto di morte. La loro forza distruttiva deriva dal fatto che essi tendono a una soddisfazione che la cultura

non può concedere: alla soddisfazione come tale e fine a se stessa, in qualsiasi istante. Gli istinti devono quindi essere deviati dalla loro meta, ed essere inibiti nel loro scopo. La civiltà comincia quando si è rinunciato efficacemente all'obiettivo primario - alla soddisfazione integrale dei bisogni. Le vicissitudini degli istinti sono le vicissitudini dell'apparato psichico nella civiltà. Gli impulsi animali diventano istinti umani sotto l'influenza della realtà esterna. La loro «localizzazione» originale nell'organismo e la loro direzione fondamentale rimangono le stesse, ma i loro obiettivi e le loro manifestazioni sono soggetti a mutamenti (Marcuse 1974, 42-43).

L'Ariald è una fotografia crudele di uno spaccato sociale dell'hinterland milanese, ma potrebbe essere ovunque, dove Testori mette in scena situazioni che si rivelano sempre esiziali per uno o più personaggi. Il Nostro, in questo modo, pone lo spettatore di fronte allo spettro del disagio esistenziale dell'individuo, gli mostra l'angoscia e la disperazione che scaturiscono dal degrado sociale e ambientale, perché il teatro è conoscenza, il teatro è il simulacro della realtà dove l'essere umano mostra la sua anima e l'autore, come i greci, trova la sua libertà.

Alla fine l'Ariald, in perfetta affinità con la tragedia greca, invoca i morti e ritroviamo la contrapposizione vita/morte, ma lei sceglie la serenità e la lealtà dei morti: "L'ARIALDA E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite" (Testori 2000, 78). La morte, compagna sempre presente nei lavori di Giovanni Testori, in questo dramma dall'atmosfera cupa, quasi infernale, passa dall'essere "morte eroica" del padre dell'Ariald che è morto nella guerra in Etiopia, a quella "accidentale" di Lino e a quella "autoinferta" di Gaetana. La morte, man mano che il potere consumistico aumenta, subisce una sorta di declassazione, da elemento catartico, purificatore a fattore casuale o conseguenza di una vendetta; ma mentre la morte perde il suo fascino, i "morti" riescono ancora a ridare una coscienza all'Ariald.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin. 2000. *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
- Auerbach, Erich. 2000. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Bonaventura, Vincenzo. 2013. *Teatranti. Attori, autori, registi nel 900*, Pungitopo, Gioiosa Mrea (ME),
- Brooks, Peter. 1980. *Il teatro e il suo spazio*. Milano: Feltrinelli.
- Carotenuto, Aldo. 2006. *Eros e Pathos*. Milano: Tascabili Bompiani.
- Doninelli, Luca. 2018. *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*. Milano: La nave di Teseo.
- Gerould, Daniel. 2009. «The Symbolist Legacy», in PAJ: A Journal of Performance and Art, 1, January.
- Grotowski, Jerzy. 2002. *Per un teatro povero*. New York Routledge Taylor & Francis Group.
- Marcuse, Herbert. 1974. *Eros e civiltà*, Torino: Einaudi, Torino
- Montesano, Giuseppe. 2023. *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, I greci*, Milano: Passaggi Bompiani.
- Papini, Giovanni. 1927. *Stronature*, Firenze: Vallecchi.
- Papini, Giovanni, Pinkola Estés Clarissa. 1993. *Donne che corrono coi lupi*, Milano: Frassinelli.

Testori, Giovanni. 2011. *Davanti alla croce. Parola, arte e vita. A cura di Fulvio Panzeri*. Novara: Interlinea.

Testori, Giovanni. 1961. *Il fabbricone*. Milano: Feltrinelli.

Testori, Giovanni. 2017. *L'Arialda*. Milano: Feltrinelli.

Testori, Giovanni. 2003. *Opere 1965-1977*. Milano: Bompiani.

WEBOGRAFIA

<http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant%27annin%20dopo.pdf> (22 maggio 2024)

https://archivio.unita.news/assets/main/1993/03/17/page_017.pdf (10 maggio 2024)

<https://fondazioneanbenedetto.it/2023/04/02/la-solitudine-e-la-forza-lultima-intervista-di-testori/> (17 maggio 2024)

Língua e literatura portuguesa

Portuguese Language and Literature

Vlad DOBROIU
(Universidade NOVA de Lisboa /
Universidade de Oeste, Timișoara)

A Revolução Portuguesa de 1974/1975 na perspectiva de Fernando Rosas

Abstract: (The Portuguese Revolution of 1974/1975 from Fernando Rosas' Perspective) The Carnation Revolution was a defining moment in Portugal, ushering in an era of democracy after nearly five decades of authoritarian rule under Estado Novo. This military coup, symbolized by red carnations placed in soldiers' guns, ended the Estado Novo dictatorship, first led by Oliveira Salazar and later by Marcello Caetano, marking a shift toward social and political freedom. The article delves into historian Fernando Rosas's perspective on the revolution, shaped by his own experiences of resistance and imprisonment under the regime. Fernando Rosas, a prominent academic and political figure in Portugal, has used his platform to educate contemporary audiences on the revolution's lasting significance. Through conferences, lectures at NOVA University of Lisbon, and publications in national and international journals, he highlights both the aspirations and challenges that shaped Portugal's transition from an isolated, repressive state to an inclusive, democratic society. By integrating personal stories with historical analysis, Fernando Rosas brings a unique dimension to the revolution's narrative, enabling readers to grasp the complexities of Portugal's path to democracy. His work not only contextualizes the revolution within Portugal's broader history but also illustrates the importance of resilience and collective action, making his insights valuable for understanding democratic movements worldwide.

Keywords: *democracy, Estado Novo, military coup, Carnation Revolution, dictatorship.*

Resumo: A Revolução dos Cravos foi um momento decisivo em Portugal, que inaugurou uma era de democracia após quase cinco décadas de regime autoritário sob o Estado Novo. Este golpe militar, simbolizado pelos cravos vermelhos colocados nas armas dos soldados, pôs fim à ditadura do Estado Novo, inicialmente liderada por Oliveira Salazar e depois por Marcello Caetano, marcando uma transição para a liberdade social e política. Este artigo explora a perspectiva do historiador Fernando Rosas sobre a revolução, moldada pelas suas próprias experiências de resistência e prisão sob o regime. Fernando Rosas, uma destacada figura académica e política em Portugal, utilizou a sua plataforma para educar o público contemporâneo sobre o significado duradouro da revolução. Através de conferências, aulas na Universidade NOVA de Lisboa e publicações em revistas nacionais e internacionais, ele destaca tanto as aspirações quanto os desafios que moldaram a transição de Portugal de um estado isolado e repressivo para uma sociedade democrática e inclusiva. Ao integrar relatos pessoais com análise histórica, Fernando Rosas traz uma dimensão única à narrativa da revolução, permitindo aos leitores compreenderem as complexidades do caminho de Portugal para a democracia. O seu trabalho não só contextualiza a revolução dentro da história mais ampla de Portugal, mas também ilustra a importância da resiliência e da ação coletiva, tornando as suas percepções valiosas para a compreensão dos movimentos democráticos em todo o mundo.

Palavras chave: *democracia, Estado Novo, golpe militar, Revolução dos Cravos, ditadura.*

A Revolução Portuguesa de 1974/1975, amplamente conhecida como a Revolução dos Cravos, recebeu esse nome pelos cravos que foram colocados nos canos das armas dos soldados e oficiais militares portugueses pelos cidadãos que ocupavam as ruas em protesto contra o Estado Novo. Essa manifestação expressava o descontentamento popular com as políticas repressivas do regime, a estagnação econômica e as guerras coloniais em África. Hoje em dia, a Revolução é considerada um dos golpes militares pacíficos mais significativos do século XX na Europa e é celebrada anualmente pelo povo português.

O historiador Fernando Rosas, que viveu a Revolução, tem estado profundamente envolvido na análise da transição política, social e cultural de Portugal para a democracia. Ao incorporar suas próprias experiências para retratar este evento crucial na história de Portugal, Rosas busca cativar leitores contemporâneos, mesmo aqueles sem formação em história. Seu estilo acessível e empático de apresentação visa promover a compreensão e empatia dos leitores, apresentando informações históricas de uma forma menos “acadêmica”, “formal” e “neutra”. Assim, os leitores são convidados a conectar-se com as experiências vividas por Rosas e a engajar-se pessoalmente com essa narrativa histórica.

1. Fernando Rosas, um historiador de destaque

Fernando Rosas, fundador do Instituto de História Contemporânea da Universidade NOVA de Lisboa, tem dado aulas de história sobre temas como Fascismo e Nazismo na Europa aos estudantes de graduação e pós-graduação por muitos anos. Ao longo da sua carreira, também exerceu a função de Presidente do Instituto, foi nomeado Professor Emérito, atuou no Parlamento português e recebeu múltiplas distinções nacionais, incluindo a Ordem da Liberdade, concedida pelo Presidente Jorge Sampaio em 2015. Rosas colaborou com o Museu Municipal da Resistência e Liberdade (Cadeia do Aljube) e o Museu Nacional da Resistência e Liberdade (Forte de Peniche).

Além das suas funções acadêmicas e políticas, Rosas escreveu e apresentou as séries de televisão *História a História* e *História a História África*, transmitidas pela RTP2 e RTP África entre 2016 e 2017. Entre as suas obras publicadas estão *Salazar e os Fascismos* (que recebeu, em 2019, o Prémio de História Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian/Academia Portuguesa de História) e *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar* (Prémio Pen Club de Ensaio, 2012). Ele também coordenou os volumes *A Revolução Portuguesa de 1974-1975* e *O Século XX Português*, e publicou muitos artigos que abordam temas como o Estado Novo, a Revolução de 1974/1975 e a Primeira República de Portugal.

Nos últimos quatro anos, Rosas participou em várias reuniões acadêmicas e eventos culturais e políticos, onde abordou diferentes aspectos sobre a Revolução dos Cravos. Por exemplo, realizou uma conferência sobre a Revolução de 1974/1975 durante os seminários organizados pelo Instituto de História Contemporânea da Universidade NOVA de Lisboa, entre Setembro e Dezembro de 2021. No ano seguinte,

participou no Colóquio “Resistência Juvenil, Ditaduras e Políticas de Memória: O Assassinato de Ribeiro Santos em 12 de Outubro de 1972”, realizado no Arquivo Nacional Torre do Tombo, no início de Outubro de 2022. Ele também discutiu a evolução da Revolução durante os encontros da Rede Anticapitalista, realizados em Cadaval em Março de 2023, assim como no 3º Congresso da Oposição Democrática, que foi organizado em Abril de 2023 pelo Comité Executivo para as Comemorações Oficiais do 50º Aniversário do 25 de Abril. Algumas reflexões suas sobre a Revolução dos Cravos foram publicadas no volume coletivo *O Século XX Português* (Lisboa, Tinta-da-china, 2020) e *Ensaio de Abril* (Lisboa, Tinta-da-china, 2023).

2. O que foi a Revolução dos Cravos?

A Revolução de 1974/1975 marcou a transição definitiva de Portugal para a democracia e representa um marco crucial na história do país, pondo fim ao regime do Estado Novo. Esse regime autoritário, instituído por António de Oliveira Salazar, permitiu que ele ocupasse múltiplos papéis no Estado corporativista, incluindo o cargo de Presidente do Conselho de Ministros de 1932 até 1968. Quando Salazar não pôde mais governar, Marcello Caetano o sucedeu até a Revolução dos Cravos. O Estado Novo, uma ditadura de quase cinco décadas, impôs políticas rígidas que afetaram a vida cotidiana dos cidadãos portugueses e das suas colônias, sendo Portugal visto naquela época como um país em grande parte rural e católico (v. Ramos 2009, 43).

Tanto setores civis quanto militares da sociedade portuguesa demonstraram um crescente descontentamento com as condições políticas, econômicas e sociais no início dos anos 1970. As guerras coloniais na África tornaram-se extremamente onerosas para Portugal, resultando em escassez de recursos e ceticismo generalizado quanto às políticas nacionais e internacionais do regime. Um desenvolvimento decisivo na Revolução dos Cravos foi a formação do Movimento das Forças Armadas (MFA), liderado por jovens oficiais militares, que rapidamente conquistou apoio. Na manhã de 25 de Abril de 1974, o MFA tomou pontos estratégicos em Lisboa, incluindo o aeroporto, a estação de rádio e alguns edifícios do Governo.

A Revolução desenrolou-se com pouca violência. Cidadãos e militares trocaram flores (cravos vermelhos) como símbolos de solidariedade, paz e fraternidade, dando à revolução o seu nome: a Revolução dos Cravos. Devido à ausência de violência em grande escala durante o golpe militar, historiadores portugueses e estrangeiros a caracterizaram como uma “revolução pacífica”. O contexto em que ocorreu era, de facto, peculiar:

Por um lado, a estrutura militar estava montada para a formação e remessa de tropas para o Ultramar, e não para defender o Governo, como na década de 1930; por outro, este era um regime num impasse, à espera de um general salvador (*ibidem*, p. 49).

O golpe militar desencadeou transformações sociais e políticas significativas, das quais a principal foi o colapso do regime do Estado Novo. Autoridades de alto nível, incluindo o Primeiro-Ministro Marcello Caetano, foram rapidamente afastadas do poder, e o General António de Spínola estabeleceu um governo de transição. Foram prometidas eleições democráticas, muitos prisioneiros políticos foram libertados, o processo de descolonização foi acelerado e a censura foi levantada. Após séculos de controle rígido por parte das autoridades portuguesas, as colônias africanas que ainda não haviam alcançado a independência finalmente obtiveram a liberdade. Algumas dessas nações recém-independentes registraram instabilidade política e social interna, a ponto de experimentar conflitos civis. Ainda assim, os povos antes colonizados tiveram a oportunidade de iniciar o tão aguardado processo de libertação e autodeterminação.

A Revolução foi recebida com otimismo pela sociedade portuguesa, mas o país enfrentou desafios significativos no seu caminho para a democracia e o desenvolvimento socioeconómico. Nos anos que se seguiram ao golpe de 25 de Abril de 1974, Portugal experimentou tensões sociais, instabilidade económica e lutas políticas enraizadas no legado do regime autoritário. Na imagem abaixo, Salgueiro Maia e Maia Loureiro são vistos retornando ao Terreiro do Paço após terem participado nas negociações com o 7º Regimento de Cavalaria na Avenida Ribeira das Naus, em Lisboa, no dia 25 de Abril de 1974. As negociações concluíram com o alinhamento da força militar com a revolução.



(fonte: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=8647396>)

Salgueiro Maia e Maia Loureiro foram duas figuras-chave na Revolução dos Cravos. Salgueiro Maia, um oficial militar de alta patente, mais precisamente capitão,

desempenhou um papel crucial ao liderar as forças militares para a revolução. Pelas suas ações, ele buscou assegurar uma transição relativamente pacífica do regime autoritário para a democracia. Quanto a Maia Loureiro, também foi uma figura militar importante nos eventos que culminaram na Revolução dos Cravos. Embora menos destacado que Salgueiro Maia, Loureiro foi igualmente uma influência nos acontecimentos de Abril de 1974. Ele se juntou ao esforço militar coletivo para encerrar a ditadura do Estado Novo e estabelecer um regime democrático em Portugal, colaborando com seus colegas oficiais em prol desse objetivo comum.

3. Fernando Rosas, um crítico do Estado Novo

Para Fernando Rosas, a vida sob o Estado Novo foi particularmente difícil e desafiadora, pois ele não apoiava tal regime político e enfrentou perseguições pelas suas convicções. No capítulo “O que andei para aqui chegar” dos *Ensaio de Abril*, o historiador relembra eventos importantes que o motivaram a se engajar em movimentos sociais e políticos contrários a Salazar e as suas políticas.

Rosas relembra que questões políticas eram frequentemente discutidas na sua casa na infância, e compreendeu os riscos associados à oposição à ditadura de Salazar desde cedo. Antes da Revolução dos Cravos, ele já foi preso duas vezes. A primeira vez, em 1965, como estudante de Direito em Lisboa, foi condenado a 15 meses na prisão da PIDE em Caxias por apoiar o Partido Comunista, que ele descreve como a “mais perseguida das organizações clandestinas que combatiam a ditadura” (Rosas 2023, p. 17). A segunda vez, em 1971, foi novamente preso e condenado a 14 meses por causa da sua participação em protestos contra a Guerra do Vietnã e nos movimentos estudantis de 1968 e 1969. Durante essa prisão, sofreu várias punições, incluindo agressão física e privação de sono. Além desses métodos de tortura, foi forçado a ficar imóvel por vários dias seguidos – a chamada “tortura da estátua”, com a sessão mais longa durando oito dias e noites consecutivos (Idem, p. 22). No início de 1973, a PIDE quis prendê-lo novamente. Foi perseguido por carros da polícia armada nas ruas de Lisboa, mas encontrou refúgio no pronto-socorro da Maternidade Alfredo da Costa. Dali, continuou as suas atividades de oposição de forma clandestina até a Revolução.

Para Rosas, o tempo passado na prisão foi “um mergulho fecundo no país real” (*ibidem*, p. 25), distanciando-o da sua “bolha social” e ensinando-lhe os valores de respeito mútuo, estudo coletivo, igualdade nas tarefas compartilhadas e unidade contra a opressão. Especialmente em 1972, durante a sua prisão em Peniche, descobriu a sabedoria dos militantes veteranos ali encarcerados, onde prevalecia a total liberdade de opiniões e crítica, bem como a existência de múltiplas posturas políticas e ideológicas (Idem, p. 26). Rosas descreve a sua prisão como “a minha verdadeira universidade nos tempos negros da ditadura” (*ibidem*, p. 26).

O historiador afirma que a sua oposição ao Estado Novo o levou a integrar diversos movimentos socialistas em Portugal, como o Partido Comunista Português (até 1968), a apoiar a Esquerda Democrática Estudantil no final dos anos 1960 e a fundar o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado em Setembro de 1970.

Esta última organização foi uma das poucas no país abertamente enraizadas na ideologia maoísta, com líderes que operavam clandestinamente em áreas remotas, longe das grandes cidades como Lisboa e Porto. Ao lado de militantes profissionais, realizaram campanhas secretas de propaganda, mobilização social e oposição ao “regime fascista” do Estado Novo e às guerras coloniais até 25 de Abril de 1974 (*ibidem*, p. 19-23). O professor da Universidade NOVA de Lisboa frisa que eles se opunham à exploração capitalista e mantinham uma relação contenciosa com o Partido Comunista Português.

Rosas ressalta os desafios enfrentados pelos movimentos de esquerda contrários ao regime do Estado Novo (Idem, p. 27). Antes de tudo, o Partido Comunista tentou eliminar politicamente os seus rivais de esquerda (Idem, p. 28). Ele menciona vários episódios de agitação social antes do golpe militar de 25 de Abril de 1974, como a perseguição pela PIDE de cerca de 40 estudantes universitários envolvidos em atividades anti-ditatoriais clandestinas, em 21 de Janeiro de 1965 (Idem, p. 17). O historiador também lembra o protesto organizado pela Universidade de Lisboa e os seus estudantes em frente à prisão do Aljube, em defesa da libertação de estudantes detidos e torturados ali, e os protestos sociais contra a Guerra do Vietnã em Fevereiro de 1968. Entre os atos de solidariedade, menciona a Resistência Popular Anticolonial, a tentativa de golpe de Júlio Botelho Moniz em 1961 e o ataque por civis armados ao quartel de Infantaria de Beja durante a véspera do Ano Novo de 1961 para 1962 (*ibidem*, p. 25).

Rosas argumenta que Portugal viveu um verdadeiro processo revolucionário entre 1974 e 1975. Após 25 de Abril de 1974, centenas de militantes de esquerda (não filiados ao Partido Comunista) foram perseguidos por tropas militares e policiais enquanto protestavam, sem qualquer investigação judicial. Em Maio de 1975, tropas do Comando Operacional do Continente (COPCON) visaram todas as células do MRPP na área militar de Lisboa, prendendo mais de 400 pessoas sem acusação formal.

Jornais de esquerda, como *Luta Popular* (afiliado ao MRPP), foram multados e o seu diretor, José Luís Saldanha Sanches, foi preso. Partidos como a Associação Operária-Camponesa e o MRPP foram impedidos de participar nas eleições de Abril de 1975 (Idem, p. 28). Manifestantes reuniram-se em frente à prisão de Caxias contra as prisões contínuas, mas o COPCON tentou dispersá-los com disparos. Rosas recorda que na noite de 28 de Maio de 1975 vários civis, incluindo ele próprio, foram levados para Caxias, onde encontraram antigos guardas da PIDE agora servindo o Exército. Ele interpreta esses eventos como uma contrarrevolução dentro da própria revolução anti-Estado Novo (*ibidem*, p. 29).

A revolução foi iniciada por estudantes e pela classe média urbana, que não tinham o conhecimento necessário para enfrentar os desafios vividos por outros setores da sociedade, como os trabalhadores ou as pessoas que viviam em barracas nas periferias das cidades. Rosas recorda que alguns diretores fugiram com o dinheiro e os veículos das empresas onde trabalhavam, que os agricultores enfrentaram inúmeros problemas organizacionais e que a economia nacional foi instável durante muito tempo.

Além disso, os movimentos sociais e políticos eram fragmentados, dificultando o consenso sobre objetivos comuns (*ibidem*).

Em conclusão, apesar das dificuldades que Portugal enfrentou nos anos seguintes à Revolução dos Cravos, este golpe militar permanece um símbolo de resiliência e esperança na história portuguesa, ilustrando o potencial para transições políticas “pacíficas” para a democracia e o poder da ação coletiva nas sociedades modernas europeias. O dia 25 de Abril continua a ser celebrado em Portugal como um dos marcos mais significativos na história do povo português, comemorando o triunfo da democracia sobre o regime autoritário.

A visão de Fernando Rosas sobre a Revolução de 25 de Abril de 1974 oferece aos leitores do século XXI uma compreensão mais profunda dos acontecimentos sociais e políticos daquela época, sob a perspectiva de uma testemunha diretamente envolvida nesse período transformador da sociedade portuguesa. No entanto, permanece uma questão: até que ponto a interpretação subjetiva de um acontecimento político pode ser, involuntariamente, moldada ou distorcida pela memória seletiva da testemunha, pelas afinidades políticas do historiador, pela sua formação académica ou pelas suas crenças pessoais?

No caso de Fernando Rosas, ele esteve associado a movimentos de esquerda durante grande parte da sua vida, começando com a sua filiação ao Partido Comunista Português aos 15 anos de idade. No final da década de 1990, ele também contribuiu para a fundação do partido Bloco de Esquerda. Quanto aos seus ensaios, é fácil reперar que os sobre a Revolução de 1974/1975 deem ênfase particular aos “movimentos revolucionários de esquerda”. Na sua opinião, esses movimentos (distintos do Partido Comunista) desempenharam um papel crucial na redefinição da sociedade portuguesa recém-democratizada.

Bibliografia:

- Madureira, Arnaldo. 2000. *A formação histórica do Salazarismo*. Lisbon: Livros Horizonte.
- Ramos, Rui. 2009. *A revolução de 25 de Abril e o PREC (1974-1976)*, in “História de Portugal”, Rui Ramos, Nuno Gonçalo Monteiro, Bernardo Vasconcelos and Sousa (coord.). Lisbon: A Esfera dos Livros, p. 43-83.
- Rosas, Fernando. 2023. *O Que Andei Para Aqui Chegar*, in “Ensaio de Abril”. Lisbon: Tinta-da-china, p. 15-31.
- Rosas, Fernando (coord.). 2022. *Revolução portuguesa 1974-1975*. Lisbon: Tinta-da-china.
- Rosas, Fernando. 2019. *Salazar e os Fascismos*. Lisbon: Tinta-da-china.

Webgrafia:

- <https://www.youtube.com/watch?v=oMNnbIVeNaA&pp=ygUlZmVybmFuZG8gcm9zYXMgcmV2b2x1Y2FvIDI1IGRIIGFicmlsIA%3D%3D>, consultado em 12.03.2024.
- <https://www.youtube.com/watch?v=zshU9oHDp0k&pp=ygUlZmVybmFuZG8gcm9zYXMgcmV2b2x1Y2FvIDI1IGRIIGFicmlsIA%3D%3D>, consultado em 12.03.2024.
- <https://www.youtube.com/watch?v=YmpDVh0Ymjo&pp=ygUlZmVybmFuZG8gcm9zYXMgcmV2b2x1Y2FvIDI1IGRIIGFicmlsIA%3D%3D>, consultado em 12.03.2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=Wq0yhfj0TNQ&pp=ygUlZmVybmFuZG8gcm9zYXMgcmV2b2x1Y2FvID11IGRIIGFicmlsIA%3D%3D>, consultado em 12.03.2024.

Fontes:

Arquivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa, Portugal).

<https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=8647396>, consultado em 10.03.2024.

<https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=9337319>, consultado em 20.06.2024.

Christoph FLECHL
(Universidade de Oeste,
Timișoara)

**Espaços duvidosos da memória.
Um estudo de processos de memória
através do espaço enquanto
categoria narratológica
em *O Vendedor de Passados*.**

Abstract: (The Past is a River that sleeps and Memory is a Multiform Lie. Memories and Identity Construction in José Eduardo Agualusa's *O Vendedor de Passados*) The title *O Vendedor de Passados* already raises doubts about the narratives of the past in the novel of José Eduardo Agualusa. Accordingly, this article examines the extent to which memory processes are created narratologically. The category of space is given a great deal of weight in the investigation. To answer the research question, the novel was subjected to a *close reading* based on Paul Ricoeur's circle of mimesis as a tool of thought. Basseler & Birke (2022) elaborated the mimesis of memory processes which are of use as a theory of reference, whereby the analysis was based on the narratological category of space. The analysis of the novel shows that the spatial dimension is effective regarding the staging of past narratives: on the one hand, spatiotemporal memory processes are evident. On the other hand, memories can be thematized through symbolic spaces in the literary text. The results also allow us to draw conclusions about the thematization of *collective memory* on the level of extratextual reality.

Keywords: José Eduardo Agualusa, collective memory, literary space, staging of memory processes, Angola.

Resumo: O próprio título *O Vendedor de Passados* suscita questões sobre as narrativas do passado no romance de José Eduardo Agualusa. A partir desta constatação, este artigo analisa em que medida os processos de memória são criados narratologicamente. A categoria do espaço, em particular, é muito valorizada na investigação. Para responder à questão de investigação, o romance foi submetido a uma *close reading* baseado no círculo de mimesis de Paul Ricoeur como ferramenta de pensamento. Basseler & Birke (2022) desenvolveram a mimese dos processos de memória a qual serve como teoria da referência, pelo que a análise se baseia principalmente na categoria narratológica do espaço. A análise ao romance mostra que a dimensão espacial é eficaz no que diz respeito à encenação de narrativas passadas: por um lado, os processos de memória espaço-temporais são evidentes. Por outro lado, as memórias podem ser tematizadas através de espaços simbólicos no texto literário. Os resultados permitem também tirar conclusões sobre a tematização da *memória coletiva* ao nível da realidade extratextual.

Palavras chave: José Eduardo Agualusa, memória coletiva, espaço literário, encenação de processos de memória, Angola.

1. Introdução

“O passado é um rio que dorme e a memória uma mentira multiforme.”¹

Com estas palavras, o escritor angolano José Eduardo Agualusa refere-se ao passado não enfrentado de Angola, que se estende pela paisagem como um rio sonolento. Em *O Vendedor de Passados*, o exilado angolano retoma a história (pós-) colonial da sua terra natal e incorpora-a ao nível da *histoire*. Primeiro, o enredo contém inúmeras referências à realidade extratextual e não se poupa a críticas ao sistema político antidemocrático. Segundo, o autor sugere que o processo de recordação e as memórias que lhe estão associadas assumem diferentes formas, embora nem sempre se deva acreditar nelas. No romance, o protagonista Félix Ventura, cuja profissão tem impacto na memória dos seus semelhantes, assume um papel central. Ele vende versões adaptadas de memórias individuais.

Segundo Agualusa, o passado deve ser interpretado como uma corrente sonolenta que atravessa o tempo e o espaço. Ao mesmo tempo, num sentido figurado, este rio pode ser entendido como uma metáfora da memória deste mesmo espaço (= Angola). Cada sociedade, ou grupo social, adota uma perspectiva diferente do discurso da memória. No entanto, a interpretação partilhada do passado constitui a base da *memória coletiva* da qual deriva a autoimagem do grupo. (Neumann 2003, 49). Aleida e Jan Assmann (Erl 2017, 24-26) oferecem uma versão reformulada do conceito. Por um lado, distinguem a *memória comunicativa*, que se baseia na comunicação quotidiana. Por outro lado, falam de uma *memória cultural* cujas recordações estão ligadas a objectos culturais e simbólicos (textos, imagens, rituais). Estas memórias não só representam uma construção retrospectiva, mas são também submetidas a especialistas institucionais, cuja interpretação sublinha o carácter coletivo e obrigatório da memória coletiva. As práticas de interpretação hegemônicas podem dar origem a fricções, especialmente quando outras memórias (sub-)culturais são suprimidas. (Neumann 2003, 64-65). Neste contexto, as memórias são o objeto central deste estudo. No processo de análise de *O Vendedor de Passados*, será abordada a questão de como os processos de memória são encenados através dos espaços literários no romance. Que possibilidades oferece a categoria narratológica do espaço?

A análise do romance através de uma *close reading* baseia-se no círculo da mimese de Ricœur como uma figura de pensamento de base. Por *prefiguração* (= mimese I) entende-se não só a referência da literatura à realidade extratextual, mas também ao simbolismo precedente dessa mesma realidade. Isto significa que as obras literárias também recorrem a esses sistemas de símbolos extratextuais e se orientam para diferentes elementos da memória – acontecimentos históricos, pessoas ou lugares – e incorporam-nos no texto. Para além disso, a literatura permite a representação de acontecimentos socialmente esquecidos, facilitando assim um discurso de recordação. Em relação à questão acima referida, o contexto extratextual assume um papel

¹ Agualusa 2012, 14.

importante no desvendar destas referências culturais. (Erl ³2017, 173-174, Neumann 2003, 67-68). Os elementos selecionados do primeiro nível de representação são posteriormente reconfigurados no texto literário. Estes segmentos podem também ser reestruturados ou reinterpretados de uma nova forma. (Erl ³2017, 174-175). Neste ponto, é possível estabelecer uma ligação com o entendimento de Basseler & Birke sobre a mimese, uma vez que a *configuração* (= mimese II) também se refere a possibilidades de representação narratológica, entre outras coisas. Os dois autores partem da premissa de que os processos de memória não são: „actually imitated, but that different processes of remembering [...] can be staged in literary texts, which thereby create an illusion of mimesis.” (Basseler & Birke 2022, 216). Os processos de memória podem ser analisados com diferentes categorias da narratologia, das quais as da representação espacial propostos por Basseler & Birke (2022, 223-226) são as mais importantes para o presente estudo. O círculo mimético fecha-se com os leitores, que, no decurso da receção, procedem a uma *refiguração* (= mimese III) da realidade extratextual. As memórias e identidades criadas, modificadas ou reinterpretadas no mundo ficcional mudam também a perceção na realidade extra-literária. (Erl ³2017, 175-176).

1.1 Uma breve descrição do contexto extratextual

A situação geopolítica que começou com o fim da Segunda Guerra Mundial lançou as bases que desencadearam o fim da história colonial europeia e, simultaneamente, levaram à descolonização. (Reinhard 2018, 311). Em Portugal, os atores políticos do Estado Novo fizeram os possíveis para manter as suas colónias em meados do século XX. No entanto, em Angola, formaram-se vários movimentos políticos que idealizavam a independência. Em janeiro de 1961, a população local da Baixa de Cassange revoltou-se contra o poder colonial português. As razões que levaram a esta revolta prendem-se com o cultivo obrigatório de algodão e a sua venda a baixo preço a uma empresa estatal. A repressão violenta da revolta foi acompanhada de execuções e bombardeamentos com napalm. É impossível fornecer informações exatas sobre o número de mortos, uma vez que a censura estatal impediu qualquer cobertura ou esclarecimento sobre a situação. Este acontecimento é descrito na literatura de investigação como um despertar coletivo da população angolana, que levou à guerrilha contra a ocupação colonial portuguesa. No período de fevereiro de 1961 até à Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), os movimentos independentistas angolanos¹ lutaram contra a ocupação portuguesa. (Wheeler & Pélissier ¹¹2016, 250-252).

Após a revolução, Portugal instituiu em Angola um governo de transição no qual participaram os vários movimentos de libertação. No entanto, os primeiros conflitos armados entre os movimentos de libertação eclodiram durante esta fase de transição. Portugal marcou a sua retirada oficial para 11 de novembro de 1975, data em que o

¹ Para completar, é necessário mencionar também a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), que se transformou num partido de oposição sem importância. (Wheeler & Pélissier ¹¹2016, 363).

MPLA (Movimento Popular de Libertação) nomeou unilateralmente Agostinho Neto como Presidente de Angola, instaurando um sistema de partido único baseado no modelo soviético. No mesmo dia, eclodiu uma guerra civil entre o MPLA e a UNITA (União Nacional para a Independência total de Angola), que se transformou, ao longo do conflito, numa guerra por procuração entre Estados comunistas (URSS, Cuba, RDA) e ocidentais (EUA, África do Sul). Após um breve período de paz, a guerra civil recrudesceu e só foi resolvida após a morte do líder da oposição Jonas Savimbi, em fevereiro de 2002. (Wheeler & Pélissier ¹¹2016, 362-365, 367, 371). Após a morte de Neto em 1979, José Eduardo dos Santos foi nomeado seu sucessor, tendo mais tarde liberalizado o mercado em 1992 e iniciado um ‘processo de democratização’. O antigo movimento marxista-leninista passou por um processo de transformação para um partido social-democrata. Embora Angola seja *de iure* uma democracia, o presidente José Eduardo dos Santos nunca foi eleito diretamente para o cargo nos seus 38 anos de mandato. A emenda constitucional de 2010, segundo a qual o líder do partido mais forte se torna presidente, permitiu que o presidente assumisse o cargo pela primeira vez, em conformidade com a Constituição. O regime angolano atuou de forma implacável contra os seus críticos. Além disso, a comitiva do presidente era criticada por nepotismo – sobretudo em relação aos seus filhos – e por corrupção generalizada. (Zeit online 2012). Em 2017, José Eduardo dos Santos anunciou que já não se candidataria à presidência. O seu sucessor, João Lourenço, candidatou-se às eleições com a intenção de democratizar o país e, sobretudo, de combater a corrupção. (Cascais 2021).

2. Representação espacial da memória

Nos textos literários, o espaço é uma categoria difícil de definir, o que é determinado pela sua natureza. O leque das unidades espaciais varia entre localizações concretas do enredo e realizações abstratas desta categoria. No entanto, a dimensão espacial permite tirar conclusões sobre processos de memória encenados mimeticamente no decurso de uma análise narratológica do romance. No que respeita à representação narratológica da memória, o espaço é determinado por dois aspetos: Em primeiro lugar, está numa relação de mapeamento mimético com a realidade extratextual. Por segundo lugar, atribui-se uma função simbólica à dimensão espacial no texto, carregada de significado. (Basseler & Birke 2022, 223).

Esta última função está relacionada com o termo *chronotopos*. A relação recíproca entre as unidades espaciais ficcionais e o tempo é particularmente evidente nas memórias. Neste caso, o espaço constitui um elemento de ligação entre os níveis temporais. Quando uma figura literária se move no espaço, deslocando-se de um ponto para outro, cria tempo. É apenas através desta mediação espacial que a dimensão temporal se torna aparente e o espaço adquire simultaneamente significado. A este conceito de espaço-tempo deve ainda acrescentar-se uma componente figurativa. A interdependência do espaço e do tempo está, por sua vez, intimamente relacionada com as figuras. Só o movimento das personagens fictícias e a mudança simultânea de

perspetiva geram o espaço. (Hallet & Neumann 2009, 20-21, Basseler & Birke 2022, 226).

2.1 Encenação espaço-temporal dos processos de memória

No que respeita a esta relação espaço-tempo acima referida, Basseler & Birke (2022, 223-224) introduzem as categorias de análise *spatialization of time* e *temporalization of space*. Um espaço concreto atua como um detonador de memória, mas ao mesmo tempo transforma-se também no objeto da memória devido a uma deslocação temporal. Em particular, o regresso a um lugar onde uma personagem literária já esteve é um motivo clássico para a *temporalization of space*. De volta a um lugar familiar, a personagem tem de confrontar-se com o seu (próprio) passado. Nos tempos turbulentos que se seguiram à independência, José Buchmann, apesar de trazido de Portugal para Angola enquanto criança, é forçado a deixar o país. É levado para o aeroporto por um agente dos serviços secretos e voa para Lisboa, onde se forma como fotógrafo: “Comecei a trabalhar como repórter fotográfico e durante anos, décadas, percorri o mundo, de guerra em guerra, tentando esquecer-me de mim. [...] A minha vida era uma fuga.” (Agualusa ¹¹2012, 195). Durante anos, José Buchmann fugiu de si próprio, viajando de um conflito para outro. A sua inquietação constante fá-lo querer esquecer o seu verdadeiro nome. Um dia regressa a Lisboa onde o seu passado o apanhou numa tarde. O cheiro a fígado de galinha, que lhe faz lembrar a sua mãe, deixa a entrar Buchmann num restaurante nos Restauradores. Aí encontra um velho camarada de Angola, que lhe diz que a sua filha sobreviveu. José Buchmann vê-se forçado a perceber que foi enganado pelo agente dos serviços secretos que o levou ao aeroporto: “O filho da puta, o Edmundo, divertia-se a contar-me, sempre que me interrogava, como matou a minha mulher. Também me disse que tinham assassinado a bebé. Afinal, não a mataram.” (Agualusa ¹¹2012, 195). Edmundo era um apaixonado interrogador de prisioneiros, mas gostava especialmente de torturar Buchmann, contando-lhe o sofrimento da sua família. Finalmente, na capital portuguesa, soube a verdade sobre o destino da sua filha que, ao contrário da mãe, tinha sobrevivido à tortura. Em consequência, José Buchmann decide regressar a Angola para fazer Edmundo à justiça pelas próprias mãos e, possivelmente, para se reencontrar. Em Luanda, encontra o cartão de visita de Félix Ventura, que contacta para concretizar o seu plano: “Com outra identidade seria mais fácil circular pela cidade sem atrair suspeitas. Podia matar o Edmundo e desaparecer. Mas queria que ele soubesse porque ia morrer, queria confrontá-lo com os seus crimes, [...] queria vingar-me.” (Agualusa ¹¹2012, 196). Movido por um desejo de vingança, José abandona completamente o seu antigo eu em Luanda e parte em busca do agente dos serviços secretos. No final, José encontra Edmundo, agora sem-abrigo, nas ruas de Luanda. Com uma pistola, confronta-o com o seu passado na presença de Félix e Ângela Lúcia: „«Diz-lhes quem sou eu!» [...] «Um contra-revolucionário. Um espião. Um agente do imperialismo...» «O meu nome?» «Gouveia. Pedro Gouveia. Devia ter-te morto em setenta e sete.»” (Agualusa ¹¹2012, 179). O testemunho do funcionário público ilustra o eu desconhecido do fotojornalista. Edmundo não só vê Buchmann como um contrarrevolucionário, mas também se

apercebe, em retrospectiva, que deveria ter-se livrado de Gouveia no passado. A confissão aponta para o regresso do fotojornalista e para o momento em que ele tem de enfrentar o passado. Estas recordações não só fazem parte do seu passado, como também representam um aspeto da vida de Gouveia que, na realidade, ele queria esquecer. Neste sentido, a citação selecionada remete também para a *memória comunicativa*, através da qual a *memória coletiva* se torna reconhecível. Apesar de o próprio Gouveia não transmitir as memórias relevantes às duas testemunhas – Ângela Lúcia e Félix – é revelada a verdade que traz à luz o passado. É o momento em que se revela que Pedro Gouveia é o pai de Ângela Lúcia.

A confissão também remete para a realidade extratextual, ao fazer Edmundo mencionar o ano de 1977. Sob a liderança de Nito Alves, um grupo procurou substituir a elite dirigente do MPLA. O objetivo dos Fraccionistas era sobretudo libertar-se da influência política de Moscovo e seguir um próprio caminho comunista africano, mais radical. No entanto, o golpe de Estado foi eliminado em poucas horas pelo governo, em cooperação com as tropas cubanas. (Wheeler & Péliissier ¹¹2016, 363). Após a supressão da revolta, os governantes utilizaram-na como argumento para purgar o partido e o país de elementos indesejáveis. Isto explica também o facto de Edmundo ter desejado depois a morte de Gouveia: “O nosso trabalho era separar as laranjas boas das laranjas podres.” (Aqualusa ¹¹2012, 180). Nos meses que se seguiram, uma onda de purgas espalhou-se por Angola, com torturas, abusos sexuais e assassinios. Não é possível avançar com números exatos relativamente ao número de vítimas, uma vez que não existem registos e dados oficiais. (Gouveia 2011). Ao mesmo tempo o governo angolano tentou controlar estas memórias e apagá-las da *memória coletiva*. Os acontecimentos passaram a ser um tabu social e as pessoas censuravam-se para não se tornarem vítimas de perseguição. (Agostinho 2021, 63-64). O aparelho de Estado angolano não suprimiu apenas a *memória coletiva*, mas também a *memória comunicativa*. No entanto, o sistema simbólico da literatura permite encenar versões reprimidas do passado, através das quais a narrativa da memória dominante é desconstruída a favor da narrativa reprimida. Astrid Erll (³2017, 203) descreve a este respeito o *modo antagonista* em que as memórias antagónicas são contrabalançadas na literatura. (Erll ³2017, 200-203).

Neste ponto, é possível estabelecer uma ponte para a *spatialization of time*, em que as memórias se inscrevem no corpo de quem recorda. Depois de um encontro sexual entre Félix e Ângela, Eulálio, a osga, segue-a até à casa de banho, onde a observa enquanto ela se limpa: „Reparo que tem nas costas uma série de cicatrizes redondas, escuras, que se destacam, como ofensas, do veludo dourado da pele. Parece-me ver através do espelho marcas idênticas nos seios e no ventre.” (Aqualusa ¹¹2012, 175). No corpo de Ângela, a osga vê inúmeras cicatrizes pequenas e redondas, cuja escuridão ofende o brilho radiante da sua pele. São as cicatrizes que abrem um espaço de tempo no qual as memórias são evocadas. (Basseler & Birke 2022, 224). Através da confissão de Edmundo, surge a verdadeira origem das cicatrizes: “[O] Mabeco cortou o cordão com um canivete e depois acendeu um cigarro e começou a torturar a bebé, queimando-

a nas costas e no peito.” (Agualusa ¹¹2012, 180). Neste ponto, o corpo de Ângela assume a função de um meio que liga o presente ao passado. Por um lado, as memórias das suas agonizantes primeiras horas de vida estão fisicamente gravadas no seu corpo e representarão sempre um aspeto da sua identidade. Por outro lado, as cicatrizes funcionam como um meio de armazenamento da memória coletiva que recorda os crimes contra a humanidade. Como referido, os acontecimentos que tiveram lugar durante a purga após a tentativa falhada de golpe de Estado são tabu em Angola. O governo seguiu uma política de esquecimento para manter a sua supremacia sobre a *memória coletiva*. Foi apenas com o novo presidente João Lourenço que o discurso sobre a memória começou lentamente a abrir-se e as velhas feridas puderam ser ultrapassadas. (Agostinho 2021, 63, 66-67).

2.2 Memórias da Casa Angola

Os autores podem escolher entre um vasto leque de possibilidades¹ explícitas e implícitas para a criação narrativa de unidades espaciais. Ao nível do discurso, as condições espaciais podem ser encenadas através da descrição. A percepção através dos sentidos desempenha frequentemente um papel no decurso da descrição, o que é ilustrado pela utilização de verbos percetivos. (Dennerlein 2011, 159-160, Dennerlein 2009, 146). No romance, a personagem narrativa Eulálio tem uma relação especial com a casa:

A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar. As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno meio-dia, o sol silencia os pássaros, Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa. Faz-me bem. Transmite-me segurança. (Agualusa ¹¹2012, 19).

A casa como espaço percebido dá à osga uma sensação de segurança. A casa está viva para Eulálio: Ele ouve o bater do seu coração, a sua respiração e os seus suspiros noturnos. Quando o sol está no zénite, a osga arrefece nas paredes da casa. Esta citação não só evidencia a percepção do espaço, como também leva a supor que o espaço tem aqui um sentido figurado. Eulálio compara a segurança que recebe da casa onde vive com os hábitos da governanta. Por vezes, Velha Esperança leva o mais novo dos netos para trabalhar com ela: „Transporta-os às costas, bem presos com um pano, segundo o uso secular da terra. [...] O bebé, a cabeça colada às suas costas, sente-lhe o coração e o calor, julga-se de novo no útero da mãe, e dorme. Tenho com a casa uma relação semelhante.” (Agualusa ¹¹2012, 19). A figura da empregada doméstica simboliza aqui a mãe que cuida dos seus filhos de acordo com a tradição. Numa

¹ Na leitura de *O Vendedor de Passados*, verifica-se que José Eduardo Agualusa recorre cada vez mais a representações espaciais explícitas. O recurso à toponímia e, sobretudo, aos nomes próprios é particularmente notório, embora a criação narrativa destas unidades espaciais não tenha qualquer importância para a análise do romance.

metáfora, uma unidade semântica refere-se a outra com a qual tem afinidades figurativas. (Dennerlein 2011, 162). Assim, a mãe pode ser lida como uma metáfora da casa, que figurativamente se torna um símbolo de Angola.

Félix Ventura herdou a casa do seu pai adotivo, Fausto Bendito Ventura, que um dia o encontrou abandonado numa caixa com inúmeras edições de *A Relíquia* de Eça de Queirós à porta de casa. Ventura Sénior geria um alfarrabista em Luanda, até ao seu regresso abrupto a Lisboa, pouco depois da independência. A informação espacial do alfarrabista (= modelo espacial) contém dois elementos. Primeiro, a informação é gerada pelo conhecimento da estrutura de uma livraria de antiquário. Segundo, uma livraria de antiquário está associada a eventos estereotipados que estão frequentemente ligados a papéis de enredo, que por sua vez podem determinar uma personagem. (Dennerlein 2011, 162). Na casa existem ainda inúmeras caixas em que os livros são guardados num caixote: „Ao fundo do corredor, do lado esquerdo de quem entra, vindo da sala, ergue-se com esforço uma pequena mansarda, que o Félix Ventura pouco frequenta. Está cheia de caixotes com livros.” (Agualusa ¹¹2012, 20). Parece óbvio que a personagem principal é também um antiquário, mas Félix presta pouca atenção aos livros antigos. A casa também mudou com o novo proprietário. O pai adotivo mantinha uma atitude aberta em relação aos vizinhos, como prova o facto de que o muro do jardim não existia: „Naquela época, antes da independência, ainda não havia o muro alto, a separar o jardim do passeio, e o portão estava sempre aberto. Aos clientes bastava galgar um lance de escadas para ter livre acesso aos livros [...]” (Agualusa ¹¹2012, 36). A construção do muro do jardim, em particular, testemunha a transformação da *Casa Angola*, mas também a do proprietário da casa. (Basseler & Birke 2022, 224). A abertura de Fausto Bendito Ventura está sujeita a um isolamento espacial do exterior e a uma simultânea segurança do interior: “O topo do muro está coberto por cacos de vidro [...] presos com cimento.” (Agualusa ¹¹2012, 20). Estas circunstâncias levam-nos a concluir que Félix Ventura já não dá continuidade à tradição da livraria de antiquário. A descrição do ritual noturno, durante o jantar, fornece mais informações:

Félix Ventura estuda os jornais enquanto janta, folheia-os atentamente, e se algum artigo lhe interessa assinala-o a tinta lilás com uma caneta. Termina de comer e então recorta-o com cuidado e guarda-o num arquivo. Numa das prateleiras da biblioteca há dezenas destes arquivos. Numa outra dormem centenas de cassetes de vídeo. Félix gosta de gravar noticiários, acontecimentos políticos importantes, tudo o que lhe possa ser útil um dia. As cassetes estão ordenadas por ordem alfabética, segundo o nome da personalidade ou do acontecimento a que se referem. (Agualusa ¹¹2012, 25).

Ao ler atentamente o jornal diário, as notícias políticas em particular, Félix transforma a biblioteca num arquivo a que pode recorrer quando precisa de inspiração para o seu trabalho. Por um lado, torna-se claro que este é o modelo espacial do arquivo, que encontra um arquivista na personagem principal. Por outro lado, o espaço é semantizado em ligação com o processo de recordação. Os dois académicos literários

M. Basseler e D. Birke (2022, 226) falam aqui de metáforas para a memória e a recordação, que ocorrem em diferentes graus e funcionam normalmente através da representação de um espaço. Assim, o arquivo pode ser lido como uma *store metaphor* que preserva as memórias da *Casa Angola*. Os livros e as cassetes de vídeo da casa são os suportes de dados da memória (= *tablet metaphor*). A *store metaphor* é reforçada pela seguinte afirmação de Félix:

„Costumo pensar nesta casa como sendo um barco. Um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio. A floresta imensa. A noite em volta.” Félix disse isto e baixou a voz. Apontou num gesto vago os vagos livros: “Está cheio de vozes, o meu barco.” (Aqualusa ¹¹2012, 34).

Félix, que criou o arquivo de informação mediática, descreve o espaço metafórico como um velho barco a vapor que navega à noite ao longo de um rio lamacento. Para além da escuridão, a floresta densa também impede o barco de atravessar o rio das memórias. Um gesto vago aponta para os livros, que se tornam as vozes do barco (= casa (=Angola)). A descrição da viagem de barco reforça o efeito da metáfora da memória, mas ao mesmo tempo indica, através dos adjetivos utilizados (*lama pesada, floresta imensa, noite em volta*), que o processo de memória encontra obstáculos. Prevalece uma ambivalência, que se reflete também na figura do arquivista. A personagem principal é um pária devido ao seu albinismo: „Sou um homem sem cor”, disse -me, “e, como você sabe, a natureza tem horror ao vazio”. (Aqualusa ¹¹2012, 93). Esta dicotomia reflete-se no *horror vacui* dos seus conterrâneos: Félix não só arquiva as memórias, como também as modifica. Os seus semelhantes rejeitam-no, mas precisam dos seus serviços. Numa conversa com o angolano exilado José Buchmann, responde à pergunta sobre quem utiliza os seus serviços:

Félix Ventura [...] explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo. (Aqualusa ¹¹2012, 27).

A nova burguesia angolana é um dos principais consumidores dos produtos identitários de Félix. Encontramos aqui uma referência implícita ao contexto extratextual. Na altura da guerra civil angolana, estes comerciantes de diamantes, empresários e ministros lançaram as bases para assegurar o seu futuro. Em particular, a extração de diamantes e petróleo durante a guerra civil, muitas vezes com a ajuda de investidores estrangeiros, prolongou a duração da guerra. (Cardoso 2004, 64). Após a guerra civil, os seus atores procuraram distanciar-se do seu passado (bélico). Ao aceder ao seu arquivo, Félix expurga o passado dos seus clientes, dando-lhes novas memórias de um passado ilustre: O arquivista torna-se um falsificador. A realidade confunde-se

com a ficção, o que se torna igualmente evidente na personagem principal. Também ele tem problemas em recordar o seu verdadeiro passado. Só Ângela se aproxima o suficiente de Félix para saber mais sobre o seu passado. Ele não só lhe conta da sua infância, como também lhe mostra um retrato do seu avô. No entanto, quando Ângela se apercebe de que ele a traiu em confronto com o retrato, confronta o arquivista para ver o que está por detrás da sua fachada:

Crio enredos por ofício. Efabulo tanto, ao longo do dia, e com tal entusiasmo, que por vezes chego à noite perdido no labirinto das minhas próprias fantasias. [...] Excluindo o retrato, a história que te contei é autêntica. Enfim, pelo menos tanto quanto me recorde. Sei que tenho por vezes recordações falsas – todos temos, não é assim?, os psicólogos estudaram isso –, mas penso que essa é verídica. (Aqualusa ¹¹2012, 132).

Félix Ventura dedica-se com entusiasmo à sua profissão e perde-se cada vez mais no labirinto dos seus pensamentos. Já não consegue distinguir quais das suas histórias têm origem na realidade ou no seu trabalho criativo. Já não existe apenas uma verdade e a pretensão da verdade de ser correta torna-se opaca. Esta dicotomia na consciência de Félix reflete a memória da sociedade angolana, moldada por décadas de guerra civil. Refere-se aos seus concidadãos, que também têm na consciência falsas memórias e que julgam de forma incorreta o passado.

2.2.1 O arquivo de Edmundo Barrata dos Reis

Uma das razões do regresso de José Buchmann a Luanda é o facto de querer encontrar o ex-agente dos serviços secretos Barrata dos Reis. Antes de o confrontar com uma arma sobre o seu passado comum, o fotógrafo tenta encontrar o alojamento do sem-abrigo. No decurso de uma retrospectiva oniricamente encenada, Buchmann conta ao narrador este encontro:

«Ali, naquele buraco imundo, havia um colchão, roupa suja, revistas, literatura marxista, e, acredita?, uma série de arquivos com relatórios da segurança de Estado sobre dezenas de pessoas. O meu processo era um dos primeiros. Estava eu ali, com uma lanterna numa das mãos, e o arquivo na outra, exaltado, confuso, quando o Edmundo apareceu de repente, tipo alma penada.» (Aqualusa ¹¹2012, 196).

José Buchman ilumina com uma lanterna a escuridão da memória desta *mentira multiforme*. Na caverna inóspita do ex-funcionário público, encontra um arquivo proibido (= *store metaphor*) o qual melhor seria não ter sido descoberto, como se depreende da súbita aparição de Edmundo. É possível identificar duas *tablet metaphors* neste extrato de texto. Por um lado, os livros com teorias marxistas, cujo lugar escuro de exílio remete para o contexto extratextual. No decurso do processo de democratização iniciado pelo Presidente dos Santos, a política marxista-leninista foi abandonada e introduziu-se um sistema multipartidário. (Wheeler & Pélissier ¹¹2016, 365). Nos escalões superiores do MPLA, as vozes que continuavam ligadas à tradição

marxista calaram-se, enquanto Barrata dos Reis continuava a proclamar: “«sou comunista, sim, sou muito marxista-leninista!», mesmo quando a versão oficial passou a negar o passado socialista do país.” (Agualusa ¹¹2012, 164-165). Por outro lado, as *tablet metaphors* incluem também os ficheiros dos serviços secretos que, mais uma vez, remetem para o ano de 1977, ao enquadrarem a trama em torno de Pedro Gouveia. Os ficheiros representam os dados históricos que o aparelho do Estado angolano fez desaparecer da narrativa oficial do passado. Agostinho (2021, 66) sugere também, indiretamente, que os órgãos políticos responsáveis obscureceram os acontecimentos para prosseguirem uma política de esquecimento. Além disso, Edmundo encarna no romance não só um arquivista do passado impopular, mas também uma *spatialization of time* em sentido figurado, uma vez que o seu destino está ligado ao dos acontecimentos históricos. Através do confronto com José Buchmann, também ele tem de assumir a sua parte no obscurecimento do passado.

Este arquivo não oficial também ilustra o *modo antagónico* acima mencionado e, ao mesmo tempo, liga-o ao *modo reflexivo*. Esta *reflexão antagónica* critica a política de memória angolana através da literatura. Muitos obstáculos são colocados no caminho da memória coletiva para que a narrativa oficial do passado permaneça intacta. A literatura é um instrumento de reflexão e de crítica da *memória coletiva*, que estimula o questionamento crítico da produção, da manipulação e, sobretudo, da instrumentalização política da *memória coletiva*. (Erl ³2107, 209).

3. Representações espaciais de memória em *O Vendedor de Passados*

Um dos objetivos do estudo do romance é a encenação literária dos processos de memória através da categoria narratológica do espaço. Visto que a dimensão espacial é, em todo o caso, uma entidade elusiva – devido à sua natureza – no texto literário, faz sentido considerar dois aspetos espaciais: por um lado, a representação mimética do espaço em relação ao mundo extratextual. Por outro lado, a função simbólica do espaço, que também pode ser carregada de significado. No decurso da investigação, cristalizaram-se duas representações espaço-temporais da memória. O espaço gera as recordações e, ao mesmo tempo, encontra-se no conteúdo da memória. Em primeiro lugar, há a *temporalization of space*, em que as memórias são escritas no corpo da personagem (as cicatrizes de Ângela). Em segundo lugar, o regresso de José Buchmann a Angola deve ser descrito como *spatialization of time*. Em sentido figurado, parece que o destino de Edmundo Barrata dos Reis também pode ser definido com esta categoria. O seu percurso de vida está correlacionado com os desenvolvimentos históricos da Angola pós-comunista.

Além disso, esta análise demonstrou que as *metáforas espaciais* dão um contributo importante para a encenação dos processos de memória. A casa herdada por Félix Ventura deve ser lida como uma representação simbólica de Angola. Com o novo proprietário, a função do edifício muda, já que Félix instala um arquivo no seu interior. Por detrás disto está uma *store metaphor* em que a personagem principal preserva a *memória coletiva* em suportes de armazenamento. Trata-se de *tablet metaphors*, que

assumem diferentes formas: livros, arquivos com artigos de jornal e cassetes de vídeo sobre acontecimentos políticos e outras notícias. Félix utiliza este arquivo para o seu trabalho, a falsificação do passado. É neste ponto que os problemas dos processos de memória em Angola se tornam evidentes. O passado torna-se opaco ao assumir diferentes formas. Do mesmo modo, com o tempo, a personagem principal deixa de conseguir distinguir as suas próprias construções do passado da realidade. Uma outra *store metaphor* também aponta para o problema dos processos de memória. No seu arquivo proibido, o antigo funcionário dos serviços secretos guarda *tablet metaphors* (literatura marxista, dossiers de segurança do Estado), que apontam em particular para o tratamento político do processo de memória extratextual (processo de democratização, 1977). Por consequência, o *modo antagónico-reflexivo* em *O Vendedor de Passados* ocupa uma posição central na encenação de narrativas do passado.

Bibliografia

Literatura primária

Aqualusa, José Eduardo. ¹¹2012. *O Vendedor de Passados*. Alfragide: Dom Quixote.

Literatura secundária

Agostinho, Yuri. 2021. *O 27 de Maio de 1977 em Angola, em Torno de um Silenciamento, Lugares e Deveres de Memória*, in “Afros & Amazônicos”, Vol. 1, número 3, Janeiro-Junho, p. 63-77.

Basseler, Michael, Birke, Dorothee. 2022. *Mimesis of Remembering*, in “JLT”, Vol. 16, número 2, Agosto, p. 213-238. DOI:10.1515/jlt-2022-2023.

Cardoso, Pedro. 2004. *Atlas da Lusofonia – Angola*. Lisboa: Prefácio.

Dennerlein, Katrin. 2009. *Narratologie des Raums*. Berlin: De Gruyter.

Dennerlein, Katrin. 2011. Raum, in Martínez, Matías (eds), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 158-166.

Erll, Astrid. ³2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit. 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*, in Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit (eds), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag, p. 11-32.

Neumann, Birgit. 2003. *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*, in Erll, Astrid et al. (eds), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, p. 49-77.

Reinhard, Wolfgang. 2018. *Kleine Geschichte des Kolonialismus*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Wheeler, Douglas, Pélissier, René. ⁶2016. *História de Angola*. Lisboa: Edições Tinta da China.

Webografia

Cascais, Antonio: Angola: Opposition formiert sich gegen die Regierung, in „DW“, online: <https://www.dw.com/de/angola-opposition-formiert-sich-gegen-die-regierung/a-57588530>, última consulta: 23. XI. 2024.

De Gouveia, Helena: Angola Massaker, in „DW“, online: <https://www.dw.com/de/angola-das-vergessene-massaker/a-15144085>, última consulta: 23. XI. 2024.

Zeit online: *Langzeit-Präsident dos Santos behält die Macht in Angola*, in „ZEIT online“, 02.09.2012, online: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2012-09/angola-santos-luanda>, última consulta: 23.XI.2024.

Lengua y literatura españolas

Spanish Language and Literature

Aura Cristina BUNORO
(Universidad de Bucarest)

Biografía y ficción en *La tía Julia y el escribidor*

Abstract: (Biography and fiction in *Aunt Julia and the Scriptwriter*) *Aunt Julia and the Scriptwriter* is a novel based on the blend of reality and fiction, narrating the true story of love between Varguitas and Julia. However, this reality, sprinkled with imaginary elements, is juxtaposed with the inventions of Pedro Camacho, the nonsensical tales in the even-numbered chapters. There are several biographical elements, starting with the real existence of Raúl Salmón (Pedro Camacho in the novel), the scandalous relationship between an 18-year-old and his 32-year-old aunt-in-law, Vargas Llosa's seven jobs to provide a dignified life for his future wife, the real location of Grocio Prado where the marriage is officiated, and ending with the stay in Paris, Julia's divorce, and the new relationship with cousin Patricia, to name just a few biographical details present in the novel. Mario Vargas Llosa has always stated that true stories cannot be told in novels and that the novel is a genre antithetical to truth; it is the genre of lies that seem like truths thanks to good literature. Therefore, the novel takes advantage of this symbiosis between real and fictitious elements.

Keywords: *reality, fiction, biography, imagination, truth.*

Resumen: *La tía Julia y el escribidor* es una novela basada en la mezcla de realidad y ficción y se narra la historia real de amor entre Varguitas y Julia. Pero a esta realidad salpicada con elementos imaginarios se contraponen las invenciones de Pedro Camacho, los disparatados cuentos de los capítulos pares. Existe una serie de elementos biográficos, empezando con la existencia real de Raúl Salmón (Pedro Camacho en la novela), la ya mencionada escandalosa relación entre un joven de 18 años y su tía política de 32 años, pasando por los siete trabajos que Vargas Llosa tiene para poder ofrecerle una vida digna a su futura esposa, el lugar real, Grocio Prado, donde se lleva a cabo la oficialización del matrimonio y terminando con la estancia en París, la mención del divorcio de Julia y la nueva relación con la prima Patricia, para mencionar solo algunos detalles biográficos presentes en dicha novela. Mario Vargas Llosa siempre ha declarado que en la novela no se pueden contar historias verdaderas y que la novela es un género antipático a la verdad, es el género de las mentiras que parecen verdades gracias a la buena literatura. Por lo tanto, la novela saca provecho de esta simbiosis entre elementos reales y elementos ficticios.

Palabras clave: *realidad, ficción, biografía, imaginación, verdad.*

Es más que conocido que Vargas Llosa presenta en *La tía Julia y el escribidor* “sus propias experiencias como escritor” (Kristal 2022, 136), un trozo de su vida real, con personajes que “interpretan” a personas reales de la vida del autor, una exhibición, si se puede llamar así, de sus sentimientos hacia la mujer amada, la traición o la difícil

relación con el padre. Julia Urquidí Illanes, la tía boliviana que le llevaba diez años de edad, es la mujer de la que el joven Varguitas se enamora perdidamente a los dieciocho años. Es la historia que da vida a los capítulos impares de la novela. En un artículo publicado en 2011, Vargas Llosa hablaba sobre la desaparición de lo privado, sobre el hecho de que nadie respeta ya la intimidad del otro, sobre el hecho de que lo privado se ha transformado en una parodia que estimula el interés del público y que existe una industria que alimenta continuamente y sin límites este voyerismo universal que no es más que el manifiesto de la barbarie. Y también afirmaba que una vez desaparecido lo privado, muchas de las creaciones más importantes y de las funciones de la humanidad se deterioran y se humillan, a partir de todo lo que es subordinado a ciertas formas como el erotismo, el amor, la amistad, el pudor, los modales, la creación artística y todo lo que es sagrado y moral (cfr. Vargas Llosa 2012, 153). Y teniendo en cuenta estas afirmaciones del autor, posteriores a la novela *La tía Julia y el escribidor*, surge la pregunta de si él mismo no invadió lo privado de su relación con su mujer y de la relación con Pedro Camacho (inspirado en Raúl Salmón, escritor boliviano de radioteatros que había conocido en Lima a mediados de los años 50). Y de aquí derivan las siguientes preguntas relacionadas con el tipo de obra que es esta novela: ¿es autobiografía, es decir tenemos el pacto de igualdad entre el autor, el narrador y el protagonista?; ¿se trata de literatura autobiográfica y en este caso el narrador no es el mismo que el protagonista?; ¿se trata de autobiografía ficcional donde hallamos solo la ilusión de autobiografía? O ¿estamos ante una muestra de autoficción?, es decir un pacto autobiográfico, y en este caso el autor aparece con su identidad real, confesando detalles íntimos, pero jugando con la verdad y la fantasía (cfr. Pírjol 2014, 42-43). Según la definición de Lejeune, la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1994, 50). A primera vista, la obra analizada en el presente trabajo parece cumplir estos requisitos y, por lo tanto, se podría ubicar en dicha categoría. Pero, en el prólogo de una de las múltiples ediciones de *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa declaraba:

Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables). (Vargas Llosa, 2001, s. p.)

Por lo tanto, desde el punto de vista del autor, la obra se define como autoficción, ya que todos los procedimientos que utiliza la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su cuento, la novela los puede imitar y los imita a menudo (cfr. Pírjol 2014, 37). El término de autoficción fue introducido por Serge Doubrovsky en 1977 para describir una obra en la que el autor, el narrador y el protagonista son idénticos, pero los eventos presentados combinan detalles reales y ficticios. De esta forma, la autoficción se sitúa en la intersección de la autobiografía y la ficción, permitiéndole al

autor mezclar experiencias personales con elementos imaginarios (cfr. Pîrjol 2014, 39). Jean Starobinski, en su ensayo “Le style de l’autobiographie” del volumen *La relation critique* (1970), considera que en una autobiografía lo contado tiene que cubrir un plazo de tiempo bastante amplio para que se pueda evidenciar el recorrido de una vida (cfr. Pîrjol 2014, 39). Mientras que lo que se presenta en *La tía Julia y el escribidor* es solo una parte de la experiencia personal y sentimental del escritor, el comienzo de su vida matrimonial como también el de su carrera profesional. Por otro lado, “la autoficción venía a testificar la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable” (Alberca 2014, 110) y de nuevo el protagonista=narrador=autor cuadra en esta definición si tenemos en cuenta la edad temprana, las dudas en cuanto a la creación literaria, la búsqueda de una voz propia y de un propio estilo literario. Como bien ha afirmado Alberca, estamos ante “fronteras difusas entre la novela y la autobiografía” (Alberca 2014, 111).

Consideramos oportuno echar un vistazo también a la reflexión de una de las protagonistas de la novela, la tía Julia, que consideró justo ofrecer una respuesta que se concretizó en el libro *Lo que Varguitas no dijo* que sí que es una autobiografía, según la definición de Georges May que afirma que la autobiografía es una obra escrita en la madurez o en la vejez, en primera persona, desde una perspectiva retrospectiva (cfr. Pîrjol 2014, 37, nota 2), además de todos los criterios mencionados anteriormente y expuestos por los críticos como Lejeune, Doubrovsky, Starobinski, Alberca.

La tía Julia y el escribidor tiene como dedicatoria “A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela” y, aunque el autor siempre ha declarado que la novela es “la ficción”, con dichas comillas, de lo sucedido en la realidad, Julia Urquidi sintió la necesidad de aclarar ciertos hechos narrados en la novela. Y situando en paralelo los dos escritos, queda bien clara la distinción entre autobiografía y autoficción. Mientras que en la respuesta de Julia Urquidi destacan la subjetividad, la interpretación de los hechos (características de la autobiografía según Colonna), el desengaño y la necesidad de aclarar lo contado por el autor para que el público lector dispusiera también de su punto de vista, la obra de Vargas Llosa está llena de ironías, juegos de deconstrucción y reconstrucción, de mezcla de elementos ficticios, es decir uso de técnica literaria que divierte al lector o lo vuelve loco intentando recomponer la novela. Evidentemente que Julia Urquidi considera que la novela *La tía Julia y el escribidor* refleja la realidad de lo vivido al lado de Varguitas, que tiene todos los ingredientes de una autobiografía, de ahí el interés público de esclarecer lo ocurrido antes y durante su matrimonio con el famoso escritor. Y esto ocurre porque Julia Urquidi asimila la ficción al pie de la letra y la iguala a la realidad, tal como Vargas Llosa la describe en la novela:

Hablábamos también mucho de literatura; o, mejor dicho, la tía Julia escuchaba y yo le hablaba, de la buhardilla de París (ingrediente inseparable de mi vocación) y de todas las novelas, los dramas, los ensayos que escribiría cuando fuera escritor. La tarde que nos descubrió Javier, en el Cream Rica de la Unión, yo estaba leyéndole a la tía Julia mi cuento sobre Doroteo Martí. Se titulaba, medievalescamente, «La

humillación de la cruz» y tenía cinco páginas. Era el primer cuento que leía, y lo hice muy despacio, para disimular mi inquietud por su veredicto. La experiencia fue catastrófica para la susceptibilidad del futuro escritor. A medida que progresaba en la lectura, la tía Julia me iba interrumpiendo:

- Pero si no fue así, pero si lo has puesto todo patas arriba – me decía sorprendida y hasta enojada -, pero si no fue eso lo que dijo, pero si ...
Yo, angustiadísimo, hacía un alto para informarle que lo que escuchaba no era la relación fiel de la anécdota que me había contado, sino un *cuento*, un *cuento*, y que todas las cosas añadidas o suprimidas eran recursos para conseguir ciertos efectos:
- Efectos *cómicos* – subrayé, a ver si entendía y, aunque fuera por conmiseración, sonreía.
- Pero, al contrario – protestó la tía Julia, impertérrita y feroz -, con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia. Quién se va a creer que pasa tanto rato desde que la cruz comienza a moverse hasta que se cae. ¿Dónde está el chiste ahora?

Yo, aunque había ya decidido, en mi humillada intimidad, enviar el cuento sobre Doroteo Martí al canasto de la basura, estaba enfrascado en una defensa ardorosa, adolorida, de los derechos de la imaginación literaria a trasgredir la realidad [...] (Vargas Llosa 1978, 130)

A través del tema de la oposición entre literatura alta y literatura de consumo, tema central extendido a lo largo de toda la novela, Vargas Llosa describe a Julia como “aliteraria” (Vargas Llosa, 1978, 94), y la culpa de leer libros de poco mérito (Vargas Llosa 1978, 94). Esta descripción, que nada favorece a tía Julia, hace que ella, a su vez, en su libro, replique diciendo que nunca había leído a Delly, una muestra más de que considerara que el libro de Vargas Llosa es la presentación de la realidad como tal, cuando de hecho “el autor de una autoficción [...] extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones” (Alberca 2007-2008, 91):

Por otra parte, y contrariamente a lo que afirma Mario, nunca he leído a Delly ni a Corín Tellado; siempre encontré que esas novelitas llamadas “rosas” anquilosan la mente y en la mayoría de ellas hay una pornografía disfrazada. Desde niña me gustó leer a buenos autores, también me apasionaba la poesía. Para mí, el encontrarme con Mario fue maravilloso; al margen de las relaciones sentimentales, siempre teníamos interesantes temas de conversación y discusión. También aprendí mucho de él, a pesar de su juventud. (Urquidí Illanes 2010, 16)

También en su defensa, tomando al pie de la letra la escritura de Vargas Llosa, Julia comenta, a través de la intertextualidad, que la literatura fue como un escape que aliviaba el dolor causado por los episodios de celos de su marido:

Me gustaba tanto sentarme en el suelo, con la cabeza apoyada en sus rodillas, y que me leyera a Borges, Neruda, Marcel Schwob (sus *Vidas imaginarias*), a

Vallejos, que me describiera todo ese mundo que era el de él. Con frecuencia interrumpía la lectura y me besaba. ¿Qué podía valer más que todo esto?” (Urquidí Illanes 2010, 42)

Y dado que hemos mencionado los celos, es interesante observar también algunos ejemplos relacionados con la vida íntima de los dos enamorados que hallamos en el libro de Julia Urquidí. Ella contradice lo contado por Vargas Llosa en cuanto a la noche de bodas anticipada que ocurrió solo una noche antes de la boda: “Anticipábamos, apenas unas horas nuestra noche de bodas, sin que antes se hubiera producido – como ya lo dije- la más pequeña insinuación de una entrega, a pesar del gran amor que sentíamos el uno por el otro” (Urquidí Illanes 2010, 24).

La versión de Julia desmiente también la inexistencia de los celos exagerados de Vargas Llosa: “Según Mario, él jamás fue celoso, fueron mis celos injustos los que más tarde nos hicieron vivir en un infierno y eso me lo reprochaba cruelmente. Pero antes de estas afirmaciones, pasaron muchas cosas. Cosas con cuyo recuerdo todavía me estremezco” (Urquidí Illanes 2010, 45). Sin embargo, hallamos en *La tía Julia y el escribidor* la declaración del autor de haber sentido celos por culpa del endocrinólogo: “Sentí unos celos que me quitaron el apetito, un malhumor salmuera” (Vargas Llosa 1978, 161). Además, Vargas Llosa nos ofrece una declaración de Julia sobre la comparación de su relación con una de las invenciones del boliviano: “- Los amores de un bebe y una anciana que además es algo así como su tía -me dijo una noche la tía Julia, mientras cruzábamos el Parque Central -. Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho” (Vargas Llosa 1978, 95).

Volviendo al tema de la literatura de consumo y la alta literatura, Pedro Camacho, una figura tan representativa en *La tía Julia y el escribidor*, que es el único modelo de escritor cercano a Varguitas, aunque a nivel cuantitativo, aparece también mencionado en el libro autobiográfico de Julia. Si echamos un vistazo a la biografía de Vargas Llosa, sabremos que Pedro Camacho, tal como afirmamos también anteriormente, fue inspirado en una persona real, un boliviano que escribía historias melodramáticas que después se transmitían en las radios, persona a la que Vargas Llosa conoció y admiró por su capacidad creativa. De hecho, Vincent Colonna presenta la explicación que el autor ofrece para definir su creación como autoficción: la idea y la necesidad de representar de manera ficticia un episodio de su vida se le ocurrió apenas después de haber empezado a contar las experiencias de un autor de melodramas radiofónicas que se volvía loco por culpa del ritmo intenso de producción y que terminaba liando todas las tramas y los personajes que gestionaba simultáneamente. Como la historia empezaba a ser completamente irreal y los niveles de la narración estaban ya fuera de control sin que él (Vargas Llosa) pudiera seguirlos, sintió la necesidad de compensar este caos poniendo en escena su vida en un puesto de radio de Lima, la historia de ese amor juvenil y su contexto familiar y “cette ébauche d'analyse de Vargas Llosa est l'une des rares explications explicites et précises que l'on possède sur l'utilisation du dispositif autofictif” (Colonna 189, 174). En el caso de Pedro Camacho ya nada nos puede sorprender porque Vargas Llosa lo retrata perfectamente

en su novela. No solo lo compara con Napoleón por la inmensa cantidad de escritos que produce, pero también sigue todo su trayecto a través de la vida y la mera descripción de “caricatura de las caricaturas” del final del libro ya lo engloba todo. Es bien conocido que toda la locura de los capítulos pares, los radioteatros en los cuales al final todos los personajes se mezclan, es el resultado de la locura como enfermedad que afecta a Pedro Camacho en los capítulos impares, es decir, en la realidad. La genialidad de Vargas Llosa se observa en la manera en que ofrece indicios en dichos capítulos impares, introduciendo partes de los radioteatros, y la forma en la que el público percibe estas historias. Toda la metaficción presente en la obra gira en torno a la figura de Pedro Camacho y en torno a la búsqueda de la voz literaria del joven escritor. En *La tía Julia y el escribidor* no hallamos ningún tipo de referencia a la contribución de Julia en el devenir literario de Varguitas, pero en la autobiografía de ella sí que se menciona dicha contribución a la creación y la escritura de *La ciudad y los perros*, de ahí la subjetividad y la interpretación de los hechos, tan características para una autobiografía:

Cuando estuvimos instalados, le pedí a Varguitas que cumpliera la promesa que me había hecho: es decir, comenzar sus apuntes para el libro sobre su paso por el Colegio Militar Leoncio Prado. Allí inició *La ciudad y los perros*, novela que le abriría las puertas del prestigio internacional que ahora tiene como escritor. Todas las mañanas se sentaba al lado de la piscina a hacer sus notas. Por las noches, cuando nos íbamos al cine, seleccionaba lo más interesante de cuanto había escrito, hacía fichas y escribía algunas páginas a mano. Aún tardaría cuatro años en finalizar el libro. Lo copié tantas veces a máquina que lo sabía de memoria. (Urquidi, Illanes 2010, 64)

Y este tipo de declaraciones de Julia sobre su apoyo incondicional que fue fundamental para la carrera de Vargas Llosa es una constante a lo largo de su libro autobiográfico:

Tomé y acepté esta decisión de irnos a París porque la carrera literaria de Mario para mí era lo más importante, estaba antes que todo. Jamás puse el menor obstáculo para ella. Al contrario, di todo lo que pude para que saliera adelante. En aquel momento, si yo me hubiera negado a sus propósitos, tengo la absoluta seguridad de que Mario hubiese aceptado sin reproche alguno. Pero no me opuse, sino que lo animé y me mantuve incondicionalmente a su lado. París constituía su meta. Así lo comprendí. Para mí no era fácil, pues no hablaba el idioma ni conocía a nadie. Aunque era un mundo que me daba un poco de miedo, alenté y facilité las aspiraciones y sueños del hombre que amaba. (Urquidi Illanes 2010, 83)

Después de enumerar figuras clave que fueron pilares para el desarrollo literario de Vargas Llosa, como por ejemplo Julio Cortázar, Carlos Barral o Raúl Porras Barrenechea, Julia insiste nuevamente en la idea de su soporte absoluto que dio como

resultado el éxito a nivel internacional de Vargas Llosa y una vez más resalta el desengaño sufrido:

¿Quién aceptó el reto de cambio de vida? ¿Quién quemó las naves, quién lo animó a no vacilar y seguir adelante, haciéndole ver que su carrera era antes que todo? Yo. Y nunca me arrepentí de mi decisión, de mi dedicación, y del apoyo que le brindé en todo momento. Tenía fe en él y una gran confianza. No me equivoqué en lo literario. Como hombre me defraudó. Cuando ya su nombre empezó a ser conocido y tenía una vida nueva, me excluyó. Lo anterior ya no servía. Ahora tenía que ascender con nuevas emociones y relaciones. Los sacrificios de quien tanto le había dado ¿qué importancia tenían? Eso ya no valía nada. Ya logró lo que quería. Borrón y cuenta nueva. Solo importaba él. (Urquidi Illanes 2010, 85)

Tal como comentamos anteriormente, la novela *La tía Julia y el escribidor* gira en torno a la oposición entre literatura alta y literatura de consumo, entre las obras de las figuras emblemáticas como Borges, Proust, Joyce o Faulkner y los radioteatros producidos por la parodia de escritor que es Pedro Camacho. Varguitas se halla ante “cuestionamientos particulares sobre el ser y el deber ser del escritor” (Sandoval Negrete 2019, 545) y tiene como modelo cercano solo al boliviano que produce gran cantidad de escritos pero que no sigue la pauta que el joven necesita porque “no le importaba en absoluto que sus obras durasen” (Vargas Llosa 1978, 137). Mientras que para Varguitas era fundamental escribir obras duraderas y, por lo tanto, todos sus intentos estaban acompañados de mucha vacilación e inseguridad que confirma también Julia en su libro autobiográfico:

Pienso que el éxito tal vez lo habría conseguido igualmente solo. Y, no obstante, este dependía de las oportunidades, de los contactos, del ambiente y del empujón inicial. Mario tenía talento y capacidad suficientes para la literatura. Pero desde Lima ¿lo hubiera logrado? ¿Cuántos escritores hay en Latinoamérica con tanto o más talento que él? Quizá muchos. Muchos a quienes les faltó la oportunidad que Varguitas tuvo. ¿Acaso en Madrid no se presentó a un concurso de cuentos auspiciado por un café famoso y ni siquiera lo mencionaron? Sí, así fue. Recuerdo que la noche del fallo fuimos a la cafetería donde estaba reunido el jurado. Varguitas se mostraba tan inseguro y nervioso que tuvimos que salirnos rápidamente. Cuando conoció el resultado, se sintió deprimido. Aún no había llegado su momento. (Urquidi Illanes, 2010, 84)

París, lugar central para el devenir literario del autor, tiene su merecido lugar también en *Lo que no dijo Varguitas*: “En el hotel nuestra última vivienda fue una buhardilla, con el techo inclinado, donde con las justas entraban una cama y un lavamanos. Creo que esa podría haber sido la buhardilla con la que soñaba Mario, cuando se refería al día en que viviría en París” (Urquidi Illanes 2010, 97). La buhardilla de la capital francesa era para Varguitas “ingrediente inseparable” (Vargas Llosa 1978, 130) de su vocación.

Volviendo a las preguntas iniciales y basándonos en las citas ofrecidas a lo largo del presente trabajo, la respuesta correcta es que la obra *La tía Julia y el escribidor* es autoficción. Además, Manuel Alberca afirmó que “obras como *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa (1977) [...] son, entre otros ejemplos, autoficciones que, además de su calidad literaria e interés humano, por su indeterminación representan un reto interpretativo para los lectores” (Alberca 2014, 112) y que esta obra es “una de las mejores autoficciones hispánicas” (Alberca 2007, 203). El autor nos ofrece otro punto de vista de presentar la vida propia a través de envoltura ficcional y a través de un acuerdo de identificar el autor con el narrador, pero creando una narrativa en la que la realidad se deforma o transforma para crear una historia literaria. La novela se transforma en “un audaz experimento” en “el que la realidad y la ficción se mezclan con tanta sabiduría que acaban creando un mundo propio, un mundo que, de alguna forma, acaba siendo más verdadero que los acontecimientos originales en los que se inspira el escritor” (Martínez Hoyos 2015, 220). Aunque a primera vista parece que tenemos en la novela un “plano real” (Ynduráin 1981, en línea), los capítulos impares, donde el narrador cuenta su juventud, y un “plano literario” (Ynduráin 1981, en línea), los capítulos pares, donde Pedro Camacho expone sus capacidades “literarias”, de hecho, el plano literario es la novela entera. A través de técnicas literarias como la metafiction, la polifonía, la intertextualidad, la hibridación de géneros, la ironía y el humor, Vargas Llosa consigue crear una muestra de autoficción jugando con la realidad, la ficción y el arte de narrar. El protagonista comparte similitudes biográficas con el autor, pero la historia está salpicada con elementos inventados o exagerados para fines narrativos.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 2007-2008. *¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción*, in “Pasajes”, No. 25, pp. 88-101, en línea <http://www.jstor.org/stable/23075748>, última consulta 11 de enero de 2025.
- _____. 2014. *De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, N° 766, pp. 107-121.
- Colonna, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), en línea <https://theses.hal.science/tel-00006609>, última consulta 11 de enero de 2025.
- Kristal, Efrain. 2022. *Las novelas de Mario Vargas Llosa*, in Marcone, Jorge, Portugal, José Alberto, “La narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)”, volumen 5, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Martínez Hoyos, Francisco. 2015. *La biografía inventada: verdad y ficción en La tía Julia y el escribidor*, in “Revista Cultura”, pp. 219-243.
- Pîrjol, Florina. 2014. *Carte de identități*. București: Cartea românească.
- Sandoval Negrete, Julia Érika. *Yo autobiográfico y figura(s) de autor en La tía Julia y el escribidor y el Pez en el agua de Mario Vargas Llosa*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, vol. 67, no. 2, 2019, pp. 545–78. <https://www.jstor.org/stable/26652261>, última consulta 20 de septiembre de 2024.

- Urquidí Illanes, Julia. 2010. *Lo que Varguitas no dijo*. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Imprenta Landívar.
- Vargas Llosa, Mario. 1978. *La tía Julia y el escribidor*. Valencia: Círculo de Lectores.
- _____. 2001. “Prólogo”, *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Suma de Letras S.L.
- _____. 2012. *Civilizația spectacolului*. București: Humanitas.
- Ynduráin, Domingo. 1981. *Vargas Llosa y el escribidor*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, núm. 370 (abril 1981), pp. 150-172, en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/vargas-llosa-y-el-escribidor/>, última consulta 20 de septiembre de 2024.

Carmen BURCEA
(Universidad de Bucarest)

Miguel de Unamuno y Jugo – Biografía espejo y sus reflejos en la pantalla

Abstract: (Miguel de Unamuno y Jugo – mirror biography and its reflections on the screen) Miguel de Unamuno y Jugo (1864, Bilbao – 1936, Salamanca) was an essential figure in Spanish culture. He lived 36 years in the 19th century and another 36 in the 20th and ended up wrapped in paradoxes. His versatile and non-conformist personality, replete by contradictions, has been studied by outstanding historians and philosophers and has become a myth. Recently, his quixotic figure has also been projected on the screen. The biographical dramas *La isla del viento* (Manuel Manchón, 2015) and *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019), as well as the documentary *Palabras para un fin del mundo* (Manuel Manchón, 2020), portray him intimately linked to his historical circumstances. In this context, Unamuno's biography is transcendental to untangling the tangled threads of a historical past whose scars are still conspicuous. Based on certain bio-bibliographical aspects and cinematographic reflections, this work aims to highlight some of the key points in Unamuno's life and work in relation to the history of Spain and the concept of intrahistory, coined by Unamuno himself. Outlining his biographical trajectory, reveals both history in capital letters and the story of an intellectual imbricated in his time and committed to the destiny of his homeland.

Keywords: *Miguel de Unamuno; biography; film and history; Manuel Manchón; Alejandro Amenábar.*

Resumen: Referente imprescindible de la cultura española, Miguel de Unamuno y Jugo (1864, Bilbao – 1936, Salamanca) vivió 36 años en el siglo XIX y otros 36 años en el siglo XX y acabó envuelto en paradojas. Su personalidad versátil, inconformista, repleta de contradicciones, ha sido objeto de estudio por insignes historiadores y filósofos y llegó a convertirse en mito. Recientemente, su figura de semblante quijotesco se vio proyectada también en la pantalla. Los dramas biográficos *La isla del viento* (Manuel Manchón, 2016) y *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019), así como el documental *Palabras para un fin del mundo* (Manuel Manchón, 2020), lo retratan íntimamente vinculado a sus circunstancias históricas. En este trasfondo, la biografía de Unamuno resulta transcendental para desentrañar los hilos enmarañados de un pasado histórico cuyas cicatrices siguen patentes. A partir de ciertos aspectos bio-bibliográficos y reflejos cinematográficos, el presente trabajo pretende destacar algunos de los puntos clave de la vida y obra de Unamuno en relación con la historia de España y con el concepto de intrahistoria, acuñado por el propio Unamuno. Al perfilar su trayectoria biográfica, se revela tanto la Historia con H mayúscula como la historia de un intelectual imbricado en su época y comprometido con el destino de su patria.

Palabras clave: *Miguel de Unamuno; biografía; cine e historia; Manuel Manchón; Alejandro Amenábar.*

I. Algunos hitos bio-bibliográficos

Quizá la mejor manera para dar comienzo al tema planteado sea evocando un epígrafe de Unamuno mismo: “La íntima biografía de los filósofos ocupa un lugar secundario. Y es ella, sin embargo, esa íntima biografía la que más cosas nos explica” (Unamuno 1913: 4). Partiendo de esta reflexión, así como de la reflexión de Pierre Bourdieu al respecto (Bourdieu 2011: 121-128), me propongo en este primer apartado escrudinar la idiosincrasia de Unamuno. En los confines de su paso terrenal se desplegaron acontecimientos que sería difícil pormenorizar. Aun así, una escueta cronología pondrá de relieve el vínculo innegable entre su biografía y la historia de su país.

De su tierra vascongada se trasladó a Madrid en 1880 para estudiar Filosofía y Letras, y cuatro años más tarde defendió su tesis doctoral sobre el origen de la raza vasca. Cabe señalar que, aunque siempre recordó con orgullo su origen bilbaíno y varios escritos suyos remiten a la cuestión vasca, Unamuno fue un férvido defensor del castellanismo.

El año 1891 marcó un rumbo en su trayectoria. A principios del año, se casó con su amor de toda la vida, Concha Lizárraga, con la que iba a tener nueve hijos. Y ese mismo año, tras varios intentos fallidos en oposiciones a diversas cátedras, obtuvo la cátedra de griego en la Universidad de Salamanca, de la que llegó a ser rector a partir de 1901. Nótese que, a pesar de ser catedrático de Filología clásica, Unamuno jamás escribió sobre temas relacionados con esta disciplina, ya que creía que no eran helenistas lo que le faltaba a España (Curtius 1954: 251). Pronto se afilió al PSOE (1894), pero abandonó esta militancia a causa de una crisis espiritual (1897) y, más tarde, se volcó hacia el liberalismo.

En 1914 fue destituido de su cargo de rector por razones políticas, por haberse manifestado como aliadófilo y en contra de la monarquía representada por el rey Alfonso XIII, hecho que le consagró como una figura pública destacada. A principios de los años ‘20, fue elegido decano de la Facultad de Filosofía y Letras y luego vicerrector, pero su trayectoria se vería nuevamente truncada. Tras el pronunciamiento de Miguel Primo de Rivera, se manifestó en contra del directorio militar y en 1924, en consecuencia, fue desterrado a las Islas Canarias. Desde allí escapó a Francia, donde se encontraban ya Eduardo Ortega y Gasset y Vicente Blasco Ibáñez, y, a pesar de la noticia de su amnistía, no volvió a España hasta la caída del dictador.

Con la fama que le proporcionó este episodio, llegó a personificar el cambio de régimen. Pregonó la II República desde el balcón del Ayuntamiento de Salamanca (1931) y siguió un prodigioso *cursus honorum*: volvió a ser rector de la Universidad, fue elegido concejal de Salamanca por la coalición republicano-socialista, fue elegido diputado a Cortes y miembro de la Real Academia Española. Pero pronto surgieron notas discordantes. La quema de los conventos, los sucesos de Casas Viejas, la revolución de Asturias y la deriva separatista de Cataluña oscurecieron la imagen de la República y Unamuno confesó su desencanto: “He dicho que me dolía España, y hoy me sigue doliendo. Y me duele, además, su república” (Unamuno 2021: 77).

Al estallar la Guerra Civil, le deslumbró la retórica franquista, por lo que fue destituido como rector vitalicio por el Gobierno de la República (decreto de 22 de agosto de 1936, firmado por Manuel Azaña) y, posteriormente, restituido por la Junta de Burgos (decreto del 1 de septiembre de 1936, firmado por el general Cabanellas). Sin embargo, no tardaron en surgir discrepancias también con el bando nacional, por lo que Unamuno rectificó valientemente su actitud el 12 de octubre de 1936, Día de la raza. Y a raíz de la polémica con el general Millán Astray, que pasó a la historia, volvió a ser cesado de su cargo de rector vitalicio (decreto de 22 de octubre de 1936, firmado por Franco).

Represaliado por «los hunos y los hotros», vivió sus últimos meses confinado en su casa. Como García Lorca y tantos otros, Unamuno fue víctima del franquismo. No obstante, la versión oficial de su muerte se convirtió en un relato propagandístico fomentado por los vencedores de la Guerra Civil. Según el documental *Palabras para un fin del mundo* de Manuel Menchón (2020), los falangistas llevaron su féretro a pesar de tildarle de traidor y se aprovecharon del funeral para apropiarse de su memoria (García & Menchón 2021; RTVE.es 2021).

La España en la que transcurrió la vida de Unamuno estuvo lacrada por guerras –la tercera guerra carlista (1872-1876) y la Guerra Civil (1936-1939)–, por el desmoronamiento del imperio de ultramar (1898), por fulminantes cambios de regímenes políticos (la primera república, la restauración borbónica, la dictadura de Primo de Rivera, la II República) y por fenómenos como pronunciamiento, turnismo, caciquismo y cainismo. Y este telón de fondo encajó con su talante dialéctico. Unamuno fue testigo de esas metamorfosis y debatió «contra esto y aquello», asumiendo la tajante afirmación quijotesca «yo sé quién soy», singularizándose y quedando simplemente unamuniano. No se encerró en una torre de marfil, sino que tomó conciencia de su misión, compartió el sentir del pueblo y caviló sobre su esencia y sus avatares. De modo que su obra se forjó en el complicado entramado de su circunstancia histórica.

Unamuno era bien consciente de que planteaba la dificultad de ser etiquetado. Como filósofo, no siguió un patrón fijo. Combatió el positivismo y se inclinó hacia el irracionalismo o el vitalismo, si bien algunos críticos lo consideran precursor del existencialismo. Colocó en el centro de sus reflexiones no al hombre abstracto, sino al hombre “de carne y hueso”, con su deseo de inmortalidad y sus angustias religiosas (*Del sentimiento trágico de la vida*, 1913; *La agonía del cristianismo*, 1931). Como escritor, ha abordado todos los géneros, pero los ha impregnado de filosofía y tintes autobiográficos (*Paz en la guerra*, 1897), así como de rasgos muy peculiares. Alejándose del realismo decimonónico, inventó la *nivola* en la que novela y filosofía se entrelazan (*Niebla*, 1914; *Abel Sánchez*, 1917; *La tía Tula*, 1921). En su lírica hizo prevalecer los temas religiosos y existenciales (*El Cristo de Velázquez*, 1920) y la poesía exílica (*De Fuerteventura a París*, 1925; *Romancero del destierro*, 1928), mientras que los temas recurrentes de sus ensayos fueron, además de la perpetua lucha entre la razón y la fe, Don Quijote (*La vida de Don Quijote y Sancho*, 1905) y la esencia

de España (*En torno al casticismo*, 1895). Unamuno confesó su anhelo de ser no cervantista, sino quijotista. Convirtió a Don Quijote en una figura casi mística y guía espiritual de España, pero adoptó posturas aparentemente contradictorias en cuanto al camino a seguir. Contempló la europeización como solución al «problema de España», pero también selló la idea de la españolización de Europa, haciendo hincapié en la tradición eterna y castiza, moldeada por la intrahistoria.

II. Reflejos cinematográficos

A lo largo del tiempo, la biografía y la obra de Unamuno han sido objeto de estudio para insignes intelectuales (Marías 1943; Ferrater Mora 1944; Grau 1946; Salcedo 1964; García Blanco 1965; Egido 1986; Rabaté 2009; Juaristi 2012), pero hasta 2016 no se representó en la pantalla. Quizá por tratarse de un intelectual iconoclasta y polifacético o a lo mejor por haber permanecido durante mucho tiempo atrapado en un relato adulterado, la figura de Unamuno nunca antes había sido llevada al cine. Cabe advertir que en este apartado prevalece el recurso a las herramientas de la historia, al considerar las películas que retratan a Unamuno tanto como un acto de recuperación de su memoria como un reflejo de la época en la que fueron realizadas, puesto que toda ficción que recrea el pasado suele encubrir una clave de lectura del presente (Ferro 1995; Sorlin 1996; Rosenstone 1997; Burke 2001).

A diferencia de Valle-Inclán o Azorín, noventayochistas que defendieron el cine como arte, Unamuno fue cinéfilo y no se dejó convencer ni conquistar por el cine (Utrera Macías 2012). Sin embargo, ochenta años después de su muerte, su figura ha llegado al candelero del cine. A la primera película de ficción –*La isla del viento*, dirigida por Manuel Menchón (2016)–, le siguió otra de Alejandro Amenábar –*Mientras dure la guerra*, estrenada en 2019. Ambas películas parten de una labor previa de documentación y a lo largo de su rodaje los directores de cine fueron asesorados por historiadores. Ambas películas coinciden en dismantelar el relato oficial del bando nacionalista y ambos directores, y a la vez co-guionistas, estudiaron a fondo no solo las biografías de Unamuno, sino que recurrieron además a la historia oral y a epistolarios, a diversos documentos e imágenes de archivo, que se empeñaron en trasladar de forma fidedigna a la pantalla.

Aun así, Amenábar admite que “es imposible rodar desde la imparcialidad, ni siquiera un documental. Siempre habrá una mirada, un punto de vista, una intención”. Aún más en el contexto de rodaje y estreno de su película, marcado por el debate en torno a la ley de la memoria histórica, la exhumación del general Franco del Valle de los Caídos, el procés catalán y el ascenso de Vox. Por ello, Amenábar afirmó sin rodeos que al reflejar en la pantalla uno de los momentos trascendentales de la historia de España, invita al espectador a establecer paralelismos y analogías con el presente (Entrevista a A. Amenábar). La crítica recalcó dicha idea: “(...) las heridas siguen sin cicatrizar por el lado que más sangran. Es cine que hace pie en la historia, pero que no oculta su vocación por la polémica y, sobre todo, por el presente” (Herrero 2019). Y destacó además la postura adoptada por Amenábar: “ha dejado claro que ha elegido la

tercera España, que no se posiciona ni con los 'rojos' ni con los 'azules', como diría algún político, y su mensaje está claro: quiere el consenso” (Zurro 2019).

Por otra parte, el propósito declarado de Manuel Menchón fue el de recuperar la memoria de Unamuno, puesto que hacen falta intelectuales libres, Quijotes –como diría Unamuno– capaces de expresar sus ideas y enfrentarse sin miedo al poder (Entrevista a M. Menchón). Por consiguiente, si la propaganda ha sido y sigue siendo un arma terrible de los totalitarismos de todo tipo, la lectura fílmica en esta clave revela el cine como una poderosa herramienta de aprendizaje y una forma de reivindicar la imagen del intelectual en un periodo de crisis ética y cultural.



La isla del viento, ópera prima de Manuel Menchón (2016), se sitúa en la encrucijada entre *road movie*, *biopic* y drama histórico. El título prescinde de cualquier referencia a Unamuno. El cartel tampoco aporta algún esclarecimiento. Tan romántico como enigmático, lo perfila de espaldas, bajo el sol de la isla, de cara al mar, con su sólito traje y sombrero negros, en una pose solitaria y contemplativa, alejado de lo mundano. Una imagen acorde con la confesión de Unamuno: “Es en Fuerteventura donde he llegado a conocer la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he absorbido su alma y su doctrina” (Unamuno 1925: 60).

La sinopsis viene perfectamente ilustrada por el tráiler. Los saltos espaciales y temporales son patentes en la película: de Salamanca a Fuerteventura y de 1936 a 1924. Aunque Fuerteventura es el escenario principal, el incipit retrae secuencias que se desarrollan doce años más tarde en Salamanca y representan su diatriba en la apertura del curso académico 1936/37. A partir de ahí sigue un *flashback*, una larga retrospectiva de Unamuno, ya recluso en su casa, recordando sus vivencias durante el confinamiento canario entre febrero y julio de 1924 (Rabaté 2016). Menchón opta por representar estos dos momentos clave de la biografía de Unamuno, y sobre todo el exilio tras el encontronazo con la Dictadura, silenciando con una elipsis hitos como la instauración de la II República.

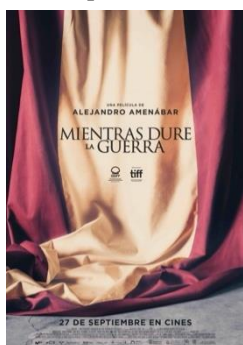
El actor José Luis Gómez encarna un personaje redondo –contrastado y dinámico, al principio ensimismado, pero paulatinamente cautivado por Fuerteventura y su gente. Unamuno creía que “Fuerteventura es una isla hoy pobre, muy pobre, que puede enriquecerse si logra alumbrar agua; pero rica, riquísima en la nobleza de sus habitantes, los majoreros –que así se llaman–, y en la maravilla de su clima” (Unamuno 1925: 27). Recorrió esa isla rocosa a lomos de un camello o calzado con las alpargatas típicas, entabló amistades, conoció gente corriente y se sumergió en su cotidianeidad, en la intrahistoria que abarca lo esencial del pueblo. De este modo, Menchón hace relucir la humanidad de Unamuno y su lado empático (RTVE.es 2016).

La película proporciona una visión bucólica de la isla, tal y como la describió Unamuno en su diario poético, pero no se disfraza su atraso (Lecuona 2021). Menchón

logra recrear el ambiente de la isla de aquel entonces: un rebaño de cabras alude a una economía de subsistencia; el cartel «Agua Castañeyra» advierte sobre la falta de agua que se merca; mientras que la figura del párroco de Puerto Cabras, Don Víctor (interpretado por Víctor Clavijo) revela la importancia de un espíritu de compromiso con la misión educativa. El sermón de Unamuno viene a subrayar justamente el nexo causal entre el analfabetismo y el atraso de la isla.

Manuel Menchón procuró captar la esencia de la personalidad unamuniana y optó por destacar no sus contradicciones, sino su coherencia. Tanto en 1924 como en 1936 Unamuno se pronunció resueltamente contra la dictadura y la Guerra Civil, respectivamente, asumiendo sus quijotadas a pesar de las extremas consecuencias: el destierro y la muerte.

La otra película de ficción que retrata a Unamuno, *Mientras dure la guerra* (2019), se



circumscribe a la temática sobre la Guerra Civil y forma parte de un subgénero del cine histórico, el *biopic*. De nuevo, el título soslaya cualquier alusión a Unamuno, mientras que el cartel se limita a mostrar la bandera rojigualda monárquica, que viene a sustituir a la bandera tricolor republicana. La fórmula «mientras dure la guerra» había sido suprimida del documento que nombró a Franco como jefe del Estado, pero Franco prolongó la guerra y le dio una dimensión épica asociándola a la Cruzada y legitimándola con un eslogan ideado por Unamuno mismo: «la salvación de la civilización cristiana occidental» (Entrevista con A. Amenábar).

El tráiler compendia acertadamente el relato fílmico que muestra la toma del poder por parte de Franco y el despertar de la conciencia por parte de Unamuno. Toda gira entorno a Unamuno (interpretado por Karra Errejalde) y su conflicto ideológico que esquivaba una representación maniquea. Se plasma así la figura de un intelectual que se niega a petrificar sus dictámenes y se rectifica una y otra vez. Su giro contundente se ve jalonado principalmente por los debates con sus amigos –el pastor protestante Atilano Coco (interpretado por Luis Zahera) y el joven Salvador Vila (interpretado por Carlos Serrano-Clark), profesor de la Universidad de Granada. Amenábar saca la fibra íntima de un personaje considerado a menudo egocéntrico, pero secretamente tierno, paradójico y a veces equivocado y, en este caso, también arrepentido. Lejos de plasmar un panegírico, muestra un retrato de Unamuno en su ocaso, pero siempre en el ojo del huracán.

La narración comienza *ex abrupto* con el tiroteo en la Plaza Mayor, el 19 de julio de 1936, y acaba con la celebración del Día de la raza, el 12 de octubre de 1936. Entre el exordio y el desenlace abundan las escenas en espacios cerrados (salones, cafés, despachos, dormitorios, capillas), mientras que en el exterior se graban imágenes de Salamanca y de los campos de Castilla, escenario en el que se proyecta el tópico de «las dos Españas», remitiendo a *Duelo a garrotazos* de Francisco de Goya. Se enfatiza

así el conflicto del protagonista, atrapado entre reflexiones críticas y visiones oníricas, entre el presente abrumador y los *flashbacks* tachados de melodramáticos (Herrero 2019) que rompen la linealidad del relato para evocar un tiempo remoto y ameno del amor por su esposa Concha, fallecida en 1934. A pesar de oír el ruido de los disparos, Unamuno no quería ver el exterior que revelaba la imagen de una “España sombría” (Boyer 2019).

La película termina también en un espacio cerrado, en “el templo de la inteligencia”, o sea la universidad. Allí, lo que se había planeado como una maniobra propagandística, una exaltación de la raza y de la cruzada, provocó un discurso memorable de Unamuno, a pesar de ser toda una improvisación. Al acto asistieron la mujer de Franco (Carmen Polo, interpretada por Mireia Rey), el general Millán Astray (encargado de la oficina de Prensa y propaganda, interpretado por Eduard Fernández), catedráticos, clérigos y jóvenes falangistas. Al plantearse allí la idea que Cataluña y País Vasco eran “los cánceres de la nación” y los gritos “¡Viva la muerte!”, Unamuno acabó replicando. La única prueba de lo que dijo la representan unas palabras sueltas escritas en un sobre, y entre estas la célebre sentencia “¡Venceréis, pero no convenceréis!”

Conclusión

Tras este episodio, Unamuno apenas salió de su casa y escribió apuntes para el que sería su libro póstumo *El resentimiento trágico de la vida*, en el que recalca la idea de la identidad entre las ideologías extremas (el comunismo con su hoz y martillo y el fascismo con sus haces y yugo) y entre los dos bandos que se enfrentaron en la Guerra Civil española (los republicanos y los nacionalistas). Según Unamuno, “bolchevismo y fascismo son las dos formas —cóncava y convexa— de una misma y sola enfermedad colectiva” (Unamuno 1991: 51).

El último día del año 1936 falleció en Salamanca, en su casa del número 4 de la calle Bordadores, y Ortega y Gasset, a pesar de notorios desencuentros y de haberle tachado a Unamuno de ególatra, escribió entonces: “La voz de Unamuno sonaba sin parar en los ámbitos de España desde hace un cuarto de siglo. Al cesar para siempre la voz de Unamuno, temo que padezca nuestro país una era de atroz silencio (...) Estoy seguro de que ha muerto de mal de España” (Ortega y Gasset 1937).

A través de su trayectoria biográfica, en consonancia consigo mismo, Unamuno logró cumplir su anhelo de inmortalidad. Y la película de Amenábar, como la de Menchón, ofrecen verosímiles representaciones cinematográficas de esta trayectoria y sus puntos de inflexión, así como de su discurso icónico.

Referencias bibliográficas

Filmografía:

La isla del viento. Género: Drama. Año: 2016. Dirección: Manuel Menchón. Guion: Manuel Menchón, Dionisio Pérez, José Javier Rodríguez Melcón. Fotografía: Alberto Centeno. Montaje:

Alejandro Lázaro Alonso. Música: Santiago Pedroncini. Reparto: José Luis Gómez (Miguel de Unamuno), Víctor Clavijo (Don Víctor), Ana Celentano (Delfina Molina), Ciro Miro (José Castañeyra). Tráiler, https://youtu.be/BIDgkbr2_1A

Mientras dure la guerra. Género: Drama. Año: 2019. Dirección: Alejandro Amenábar. Guion: Alejandro Amenábar, Alejandro Hernández. Fotografía: Alex Catalán. Montaje: Carolina Martínez Urbina. Música: Alejandro Amenábar. Reparto: Karra Elejalde (Miguel de Unamuno), Eduard Fernández (José Millán Astray), Santi Prego (Francisco Franco). Tráiler, https://www.youtube.com/watch?v=5_4PoAC2KTQ

Palabras para un fin del mundo. Género: Documental. Año: 2020. Dirección: Manuel Menchón. Guion: Manuel Menchón. Fotografía: Javier Calvo. Música: Iván Palomares. Tráiler, <https://www.youtube.com/watch?v=TCwa6-1hcsU>

Biografías:

Egido, Luciano G. 1986. *Agonizar en Salamanca: Unamuno (julio-diciembre 1936)*. Madrid: Alianza.

Ferrater Mora, José. 1944. *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Losada.

García Blanco, Manuel. 1965. *En torno a Unamuno*. Madrid: Taurus.

García Jambrina, Luis; Menchón, Manuel. *La doble muerte de Unamuno*. Madrid: Capitán Swing.

Grau, Jacinto. 1946. *Unamuno. Su tiempo y su España*. Buenos Aires: Alda.

Juaristi, Jon. 2012. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus.

Marías, Julián. 1943. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa Calpe.

Salcedo, Emilio. 1964. *Vida de don Miguel*. Salamanca: Anaya.

Rabaté, Colette y Jean Claude. 2009. *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus.

Libros y discursos de Miguel de Unamuno:

Unamuno, Miguel de. 1913. *El sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Renacimiento.

Unamuno, Miguel de. 1925. *De Fuerteventura a París*. París: Editorial Excelsior.

Unamuno, Miguel de. 1991. *El resentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza Editorial.

Unamuno, Miguel de. 2021. El momento político de la España de hoy. Conferencia en el Ateneo de Madrid el 28 de noviembre de 1932, en *Palabras en el tiempo*. Selección y edición de Colette y Jean-Claude Rabaté. Universidad de Salamanca.

Libros:

Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto. EL uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Ferro, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

Rosenstone, Robert A. 1997. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.

Sorlin, Pierre. 1996. *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós.

Artículos:

Bourdieu, Pierre. 2011. *La ilusión biográfica*, “Acta Sociológica”, 1 (56), pp. 121-128.

Curtius, Ernst Robert. 1954. *Miguel de Unamuno*, «*Excitator Hispaniae*», “Cuadernos Hispanoamericanos”, n. 60, pp. 248-264.

Utrera Macías, Rafael. 2012. *Entre el rechazo y la fascinación: los escritores del 98 ante el cinematógrafo*, “Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación”, n. 8, pp. 168-192.

Webgrafía:

Boyero, Carlos. 2019. *Complejo y veraz retrato de una España sombría*, “El País”, 21/09/2019, https://elpais.com/cultura/2019/09/21/actualidad/1569082429_774122.html, última consulta: 1/12/2024.

Entrevista a A. Amenábar, <https://mientrasdurelaguerra.movistarplus.es/extras/entrevista-alejandro-amenabar>, última consulta: 1/12/2024.

Entrevista a M. Menchón, <https://www.youtube.com/watch?v=Y8ru86AuW6o>, última consulta:

1/12/2024.

Herrero, Juan. 2019. «Karra Elejalde, lo mejor del pulcro y rígido 'Mientras dure la guerra' de Amenábar», "El Mundo", 21/09/2019,

<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2019/09/21/5d863c3ffdddf1698b467e.html>, última consulta: 1/12/2024.

Lecuona, Santiago Jesus. 2021. *La representación de Fuerteventura en La Isla del Viento*, "Alegando! Magazine", 25/02/2021, <https://alegando.com/la-isla-del-viento/>, última consulta: 1/12/2024.

Ortega y Gasset, José. 1937. *Unamuno visto por Ortega y Gasset*, "ABC" Madrid, 4/02/1937.

Reproducido de "La Nación" (Buenos Aires), 4/01/1937, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19370204-11.html>, última consulta: 1/12/2024.

Rabaté, Colette y Jean-Claude. 2016. *La isla del viento, una faceta desconocida de Unamuno*, "El País", 17/11/2016, https://elpais.com/cultura/2016/11/16/actualidad/1479303111_513259.html, última consulta: 1/12/2024.

RTVE.es. 2016. *De viaje por 'La isla del viento' del Manuel Menchón*, 6/12/2016, <https://www.rtve.es/play/audios/el-canto-del-grillo/gente-despierta-viaje-isla-del-viento-del-manuel-menchon/3821728/>, última consulta: 1/12/2024.

RTVE.es. 2021. *¿Muerto o asesinato? Desmontando los fake news de Unamuno en 'Palabras para un fin del mundo', el true crime histórico que llega a Documaster*, 24/06/2021, <https://www.rtve.es/television/20210624/palabras-para-fin-del-mundo-documental/2106936.shtml>, última consulta: 1/12/2024.

Zurro, Javier. 2019. *'Mientras dure la guerra': si usted es muy 'rojo' o muy 'azul', el Unamuno de Amenábar le decepcionará*, "El Español", 27/9/2019,

https://www.lespanol.com/bluper/series/20190927/dure-guerra-usted-rojo-unamuno-amenabar-decepcionara/432207351_0.html, última consulta: 1/12/2024.

Roxana Maria CREȚU
(Universidad de Oeste
de Timișoara)

Gustavo Adolfo Bécquer: Retrato de un mito

Abstract: (Gustavo Adolfo Bécquer: Portrait of a legend) Gustavo Adolfo Bécquer, or “the angel of true poetry”, according to Antonio Machado, is undoubtedly the most well-known poet in Spanish literature. His works are the reflection of a soul in pain, in which the poet reveals his deepest thoughts and concerns and tells us the story of a heart wounded by disillusionment. Bécquer was a young man who dreamed of becoming a great poet, but unfortunately he did not achieve the fame he longed for in his few years of life. In this article we will try to portray the man Gustavo Adolfo Bécquer, based on the testimonies of those who knew him, more respectively his family and friends. In the first part of the article we will talk about his family environment and his personality, we will present some testimonies about Bécquer’s life as told by himself and his contemporaries, about his dreams of fame in Madrid and his disillusionment when he failing to achieve it. The second part of the article will be devoted to the women who stole his heart and became the muses for his *Rhymes* and how modernists see Bécquer. With this article we intend to see to what extent Bécquer’s life is reflected in his work, who are the women he talks about in his *Rhymes* and, above all, to get to know the more personal side of the author, to see what he was like, what his hobbies and concerns were. In other words, our intention is to try to get closer to the person behind the *Rhymes and Legends*.

Keywords: *autobiography, Bécquer, biography, work, testimonies.*

Resumen: Gustavo Adolfo Bécquer o “el ángel de la verdadera poesía”, según Antonio Machado, es sin duda el poeta más conocido de la literatura española. Sus obras son el reflejo de un alma en pena, en las que el poeta nos revela sus pensamientos e inquietudes más profundos y nos cuenta la historia de un corazón herido por el desengaño. Bécquer era un joven que soñaba con convertirse en un gran poeta, pero lamentablemente no alcanzó la fama que tanto anhelaba en sus pocos años de vida. En este artículo intentaremos hacer el retrato de la persona Gustavo Adolfo Bécquer, partiendo de los testimonios de los que lo conocieron, familiares y amigos. En la primera parte del artículo hablaremos sobre su entorno familiar y su personalidad, presentaremos algunos testimonios sobre la vida de Bécquer contada por sí mismo y sus contemporáneos, sobre sus sueños de conocer la fama en Madrid y su desilusión al no conseguirla. La segunda parte del artículo la dedicaremos a las mujeres que le robaron el corazón y se convirtieron en musas para sus *Rimas* y a cómo ven los modernistas a Bécquer. Con este artículo nos proponemos ver en qué medida la vida de Bécquer se refleja en su obra, quiénes son las mujeres de las que habla en sus *Rimas* y sobre todo conocer el lado más personal del autor, ver cómo era, cuáles eran sus aficiones y sus inquietudes. En otras palabras, nuestra intención es intentar acercarnos a la persona detrás de las *Rimas y Leyendas*.

Palabras clave: *autobiografía, Bécquer, biografía, obra, testimonios.*

INTRODUCCIÓN

Gustavo Adolfo Bécquer es una de las figuras más importantes de la literatura española del siglo XIX, sus *Rimas* son el punto de partida de la poesía española contemporánea. Bécquer revoluciona el concepto de poesía y ofrece una poesía desnuda de artificio que brota desde su interior, sus poesías llevan la huella de su destino trágico: son el resultado de la soledad y de la tristeza de un niño que perdió a temprana edad a los seres que más quiso en el mundo; sus versos narran el sueño roto de un joven esperanzado que soñaba con convertirse en un gran poeta, pero lamentablemente no alcanzó la fama que tanto anhelaba en sus pocos años de vida.

Bécquer pertenece al romanticismo tardío, pero aun así es el poeta emblemático de esta corriente literaria, sus versos han sido el punto de referencia para los poetas modernistas que vieron en él “el ángel de la verdadera poesía” y hoy en día es el poeta predilecto de los enamorados (Crețu 2015: 3).

Rica Brown afirma que los conocidos de Bécquer lo mitificaron, lo convirtieron en la leyenda de un alma en pena, de un corazón roto por los desengaños de la vida y de un cuerpo carcomido por las enfermedades:

“If a poet die young, it is usual for some legendary mists to hover over his name. When Bécquer died at the age of thirty-four, his friends did him, and future students, a disservice by creating a legend for him: a legend in which a melancholy young man, inspired by sorrow to heights of poetry, struggled in vain against the hand of fate, which set against him not only his poverty, but disappointment in love, domestic unhappiness, and a body eaten away by sickness and sorrow”¹ (Bécquer 2012: 21).

LA VIDA DE BÉCQUER SEGÚN SUS AMIGOS Y CONOCIDOS

Gustavo Adolfo Bécquer es “lo contrario de un rebelde, de un aventurero, de la idealizada imagen que nos hemos hecho del héroe romántico y su vida se parece muy poco a la de un Byron o de un Espronceda” (Bécquer 1995: 11). A la hora de leer la biografía de Bécquer descubrimos que su vida no fue un cuento de hadas, sino que su entera existencia estuvo marcada por la enfermedad, por la pobreza y sobre todo por el desengaño amoroso; todo esto se puede ver en las *Rimas*, podemos incluso afirmar que sus *Rimas* son el reflejo de sus sentimientos (Crețu 2015: 5). Al conocer la vida de Bécquer sentimos “una inmensa lástima, de una piedad infinita hacia aquella alma que sufrió con resignación los golpes del destino más cruel” (Bécquer 1995: 11).

¹ “Si un poeta muere joven, es habitual que se circulen leyendas sobre él. Cuando Bécquer murió a la edad de treinta y cuatro años, sus amigos le hicieron un gran favor, a él y a los futuros estudiantes, lo convirtieron en una leyenda: una leyenda en la que un joven melancólico, inspirado por el dolor hasta en lo más profundo de la poesía, luchó en vano contra el destino cruel, que le impuso no sólo su pobreza, sino también el desengaño amoroso, la infelicidad y un cuerpo carcomido por la enfermedad y el dolor”. (nuestra traducción)

Bécquer nació el 17 de febrero de 1836 en Sevilla. Sus padres fueron el pintor José María Domínguez Bécquer, conocido en el mundo del arte como José M.^a Bécquer, y Joaquina Bastida y Vargas. Tuvo varios hermanos, pero con el que mejor se llevaba fue Valeriano, que al igual que el padre, se dedicó a la pintura. De pequeño empezó a recibir golpes del destino, que marcaron su entera existencia. Los primeros fueron en la infancia, cuando a los cinco años murió su padre y a los diez su madre. Su madrina, Manuela Monahay, se hizo cargo de él y fue en la biblioteca de su casa donde descubrió su pasión por la literatura y leyó a los grandes románticos. A los doce años escribió su primer poema, *Oda a la muerte de Alberto Lista* y fue entonces cuando descubrió que quería ser poeta. Durante su adolescencia, hubo un periodo en el que parecía que se iba a seguir los pasos de su padre y de su hermano Valeriano, es decir, dedicarse a la pintura (Bécquer 1995: 11-12).

En los primeros años de vida, era un niño feliz, travieso y a veces castigado por sus travesuras, pero a fin de cuentas, un niño que disfrutaba pasar el tiempo rodeado de su familia numerosa y de sus amigos cercanos:

“la dichosa edad en que los jueves por la tarde, día de suelta para los chicos, jugábamos a justicias y ladrones en la plaza del Duque, y recordarás sin duda al más constante de tus camaradas, al teniente de tu cuadrilla de bandoleros. Juntos hicimos pájaros de papel en la escuela; a escote con mi primo Luis hemos comprado más de una vez un pandero, y solo Dios sabe las veces que por la rejilla del calabozo nos hemos socorrido mutuamente con la miel de los postres, de que tan a menudo nos privaban” (Estruch Tobella 2020: 26).

El niño Bécquer parecía anticipar al poeta Bécquer, solitario e incomprendido:

“Desde su infancia fue Bécquer un niño raro y excéntrico: salía con sus compañeros de colegio a explayarse en el campo de Triana, y mientras estos se combatían mutuamente con piedras o imitaban las suertes del circo taurino, el niño Gustavo sentábase cabe al Guadalquivir, con los pies casi metidos en el agua, y sacando una carterita pretendía dibujar alguno de los objetos que tenía delante de sí” (Estruch Tobella 2020: 26).

Con tan solo quince años, Bécquer hablaba del amor y sobre todo del verdadero amor, consciente de los sentimientos que le brotaban desde su interior. Esta reflexión acerca del amor anticipa de alguna u otra manera su predicción hacia la poesía romántica, su carácter soñador e idealista:

“Entre la niñez y los primeros sentimientos del amor hay una edad incomprensible para nosotros, una edad en que, abandonada aquella candorosa alegría, sentimos un vacío en el corazón que nunca hubiéramos sentido en esta edad. Es entonces cuando tenemos esos momentos de tedio y de tristeza sin conocer la causa [...]. Entonces conocemos que aquel otro ser semejante al nuestro y hacia el que nos impele una secreta simpatía es el que solamente es capaz de llenar el vacío

de nuestras ideas. ¡Cuán puras y cuán bellísimas son las ilusiones que nos formamos entonces! Todo se ve al través de un cendal de plata [...] ¡Cuán perfecto es el objeto de nuestra ilusión, qué hermoso nos parece que solo debemos mirarlo absorto, escuchar sus palabras más dulces que los suspiros del céfiro, contemplarlo, pero no tocarle! Nos parece que, semejantes a las sombras, al intentar tocarlas, desaparecería. Este amor no es ese amor impetuoso y ardiente [...]. Es un amor puro y perfecto, es el verdadero amor” (Estruch Tobella 2020: 49).

Julio Nombela, amigo de Gustavo Adolfo, lo recuerda en su adolescencia como un “muchacho ingenuo, soñador y romántico”, pues dedicaba su tiempo a la poesía, a la pintura, a los estudios de humanidades, a las lecturas de autores románticos y clásicos y a los paseos solitarios o en compañía otros muchachos de su edad por las orillas del Guadalquivir (Bécquer 1995: 12).

Años después, en Madrid, lejos de su Sevilla natal, Bécquer evocará esos momentos de deleite en *Cartas literarias a una mujer*. Melancólico se acordará de cómo paseaba por las márgenes del río Guadalquivir, de cómo se sentaba a la sombra de los álamos y bogaba en barca por el río, mientras leía poetas clásicos sevillanos como Rioja y Herrera, cuando “su imaginación estaba llena de risueñas fábulas del mundo clásico y soñaba con una vida independiente y dichosa” (Bécquer 1995: 12).

Allí, en aquellas amadas orillas, es donde deseaba Bécquer que lo enterasen: “una piedra blanca con una cruz y un nombre, serían todo el monumento”, decía Bécquer. Pero la vida le tenía otros planes, ya que ni consiguió tener esa vida dichosa con la que soñaba, ni hoy yacen sus restos a las orillas del Guadalquivir (Bécquer 1995: 12).

La sobrina de Bécquer, Julia Bécquer, hija de su hermano Valeriano, lo recuerda como “un sevillano bastante alegre, claro es que tuvo penas, ¿quién no las tiene? No sabía tener mal humor, ni estar a mal con nadie”. El mismo Bécquer dejó dicho en la *Introducción sinfónica* que sus obras son “el eco que encontraron en un alma que pasó por la tierra, sus alegrías y sus dolores, sus esperanzas y sus luchas” (Montesinos 2005: 79).

Uno de sus deseos era viajar a Madrid en busca de la gloria literaria, que su ciudad natal, Sevilla, no podía ofrecerle. Julio Nombela recuerda lo ilusionado que estaba Bécquer con la idea de conocer la capital y vivir su sueño:

“Nuestro bello ideal era residir en Madrid, la Corte era el palenque donde debíamos luchar [...] Bécquer nos pintó el Madrid que veía en su imaginación, yo aseguré que era tal como Bécquer lo pintaba, porque su descripción me entusiasmó y Campillo, más práctico que nosotros, a quien sus gustos clásicos permitían vivir a la vez en el cielo y en la tierra, preguntaba detalles que, aunque prosaicos, daban idea de un buen sentido. Contesté satisfactoriamente a sus preguntas, los tres nos embriagamos de entusiasmo y juramos, ya de noche a la luz de la luna que rielaba sobre las aguas del Guadalquivir, trasladarnos a Madrid, ser allí hermanos y convertirnos en los poetas más célebres de nuestro tiempo [...] Este pacto se cumplió al pie de la letra” (Montesinos 2005: 147-148).

Marchó hacia Madrid a mediados de octubre de 1854. Como cualquier poeta, vivía de sus sueños y por sus sueños. Lamentablemente, la vida en la Corte no era como él pensaba, vivió una temporada llena de pobreza, angustia, sufrimiento, enfermedades y desilusión, pues no había conseguido la gloria tan anhelada, ni tenía recursos financieros para conseguirla:

“Ya estamos en la Corte. He necesitado que me lo digan y me lo repitan cien veces para creerlo. ¿Es esto Madrid? ¿Es éste el paraíso que yo soñé en mi aldea? ¡Dios mío! ¡Qué desencanto tan horrible!”

(Bécquer 1968: XVIII)

Julio Nombela recuerda que la noticia de la llegada de su amigo Bécquer a Madrid lo alegró, porque, como él mismo afirma “sí admiraba a Bécquer, el cariño que le profesaba era mayor que mi admiración, con ser esta muy grande y sincera” (Montesinos 2005: 161).

Narciso Campillo recuerda el momento en que Bécquer llegó a Madrid dispuesto a triunfar:

“En otoño de 1854 vino Gustavo a Madrid, resuelto a conquistarse con su talento un nombre ilustre, una posición independiente. El velo de flores y oro que la poca edad y el entusiasmo tejen y desarrollan ante la vista, ocultó a la de Gustavo el desamparo, la pobreza, los sinsabores de todo género que sufrió antes y aun después de ser ventajosamente conocido” (Montesinos 2005: 161)

Según Nombela, Bécquer no podía esperar más para emprender su viaje con destino a Madrid, la ciudad en la que todos sus sueños se cumplirían, pero se llevó una tremenda desilusión, debido en parte a sus expectativas, ya que el Madrid que él se imaginaba era solo un producto de su imaginación, muy lejos de lo que era realmente el Madrid de los años 1850. Desde un punto de vista artístico, Sevilla superaba a Madrid en cuanto a los monumentos, pero desde el punto de vista intelectual, Madrid podría ofrecerle la gloria y el dinero para vivir y disfrutar de la vida (Montesinos 2005: 168).

Narciso Campillo, amigo de Bécquer, hablando de su estancia en la Corte de Madrid, en busca de la gloria literaria, recuerda “aquellos días sin pan, noches de asilo y sin sueño, padecimientos físicos y congojas morales” (Bécquer 1995: 13-14).

El mundo de Bécquer gira alrededor de dos ciudades: Sevilla y Madrid. Sevilla es el despertar de sus emociones, la cuna de sus ilusiones, el lugar de nostalgias y evocaciones: “Pocos días después abandoné Sevilla y pasaron muchos años sin que volviese a ella, y olvidé muchas cosas que allí me habían sucedido, pero el recuerdo de tanta y tan ignorada y tranquila felicidad no se me borró nunca de la memoria” (G. A. Bécquer, *La venta de los Gatos*, en Montesinos 2005: 157), mientras que Madrid es la cima de sus ideales y el desengaño, “el escenario vivencial del poeta, donde transcurre una parte importante de su biografía interior y exterior, biografía del amor y del dolor,

del presente y de la melancolía, de la emoción lírica y de la dura lucha contra la asfixia circular de lo cotidiano” (Bécquer 1994: 15).

Madrid es el lugar donde se cumplen los dos últimos términos de la confesión de Bécquer, que bien podría interpretarse como síntesis biográfico-intelectual: “Yo nada sé, nada he estudiado: he leído un poco, he sentido bastante y he pensado mucho” (Bécquer 1994: 11-12).

Sevilla es su pasado, sus raíces, ese lugar en el que estaba tan feliz y no lo sabía, es la ciudad que lo ha visto crecer y nutrir todo un abanico de esperanzas para triunfar en el escenario de las letras. A menudo se acordaba de su ciudad y añoraba su infancia y juventud:

“En Sevilla, y en la margen del Guadalquivir que conduce al convento de San Jerónimo, hay, cerca del agua, una especie de remanso que fertiliza un valle en miniatura, formado por el corte natural de la ribera, que en aquel lugar es bien alta, y forma un rápido declive. Dos o tres álamos blancos, corpulentos y frondosos, entretejiendo sus copas, defienden aquel sitio de los rayos del sol, que rara vez logra deslizarse entre las ramas, cuyas hojas producen un ruido manso y agradable cuando el viento las agita y las hace parecer, ya plateadas, ya verdes, según del lado que las empuja. Un sauce baña sus raíces en la corriente del río, hacia el que se inclina como agobiado de un peso invisible, y a su alrededor crecen multitud de juncos y de esos lirios amarillos y grandes que nacen espontáneos al borde de los arroyos y las fuentes.

Cuando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba henchida de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de esa esperanza sin límite que es la más preciada joya de la juventud; cuando yo me juzgaba poeta, cuando mi imaginación estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico, y Rioja, en sus silvas a las flores; Herrera, en sus tiernas elegías, y todos mis cantores sevillanos, dioses penates de mi especial literatura, me hablaban de continuo del Betis majestuoso, el río de las ninfas, de las náyades y los poetas, que corre al Océano escapándose de un ánfora de cristal, coronado de espadañas y laureles, ¡cuántos días, absorto en la contemplación de mis sueños de niño, fui a sentarme en su ribera, y allí, donde los álamos me protegían con su sombra, daba rienda suelta a mis pensamientos y forjaba una de esas historias imposibles, en las que hasta el esqueleto de la muerte se vestía a mis ojos con galas fascinadoras y espléndidas! Yo soñaba entonces una vida independiente y dichosa, semejante a la del pájaro, que nace para cantar y Dios le procura de comer; soñaba esa vida tranquila del poeta que irradia con suave luz de una en otra generación: soñaba que la ciudad que me vio nacer se enorgulleciese con mi nombre, añadiéndolo al brillante catálogo de sus ilustres hijos, y cuando la muerte pusiese un término a mi existencia, me colocasen, para dormir el sueño de oro de la inmortalidad, a la orilla del Betis, al que yo habría cantado en odas magníficas, y en aquel mismo punto adónde iba tantas veces a oír el suave murmullo de sus ondas. Una piedra blanca con una cruz y mi nombre serían todo el monumento.

Los álamos blancos, balanceándose día y noche sobre mi sepultura, parecerían rezar por mi alma con el susurro de sus hojas plateadas y verdes, entre las que vendrían a refugiarse los pájaros para cantar al amanecer un himno alegre a la

resurrección del espíritu a regiones más serenas; el sauce, cubriendo aquel lugar de una flotante sombra, le prestaría su vaga tristeza, inclinándose y derramando en derredor sus ramas desmayadas y flexibles, como para proteger y acariciar mis despojos, y hasta el río, que en las horas de creciente casi vendría a besar el borde de la losa, cercada de juncos, parecería arrullar mi sueño con una música agradable. Pasado algún tiempo, y después que la losa comenzara a cubrirse de manchas de musgo, una mata de campanillas, de esas campanillas azules con un disco de carmín en el fondo, que tanto me gustaban, crecería a su lado, enredándose por entre sus grietas y vistiéndola con sus hojas anchas y transparentes, que no sé por qué misterio tienen la forma de un corazón; los insectos de oro con alas de luz, cuyo zumbido convida a dormir en la calurosa siesta, vendrían a revolotear en torno de sus cálices; para leer mi nombre, ya borroso por la acción de la humedad y los años, sería preciso descorrer un cortinaje de verdura. ¿Pero, para qué leer mi nombre? ¿Quién no sabría que yo descansaba allí? Algún desconocido admirador de mis versos plantaría un laurel que, descollando altivo entre los otros árboles, hablase a todos de mi gloria, y ya una mujer enamorada que halló en mis cantares un rasgo de esos extraños fenómenos del amor que sólo las mujeres saben sentir y los poetas descifrar, ya un joven que se sintió inflamado con el sacro fuego que hervía en mi mente, y a quien mis palabras revelaron nuevos mundos de la inteligencia, hasta entonces para él ignotos, o un extranjero que vino a Sevilla llamado por la fama de su belleza y los recuerdos que en ella dejaron sus hijos, echaría una flor sobre mi tumba, contemplándola un instante con tierna emoción, con noble envidia o respetuosa curiosidad; a la mañana, las gotas del rocío resbalarían como lágrimas sobre su superficie.”

(Bécquer 2012, *Cartas desde mi celda*, III: 402-403)

Con el tiempo Sevilla se convierte en “el edén perdido”:

“Pero al cabo llegó un día en que me fue preciso abandonar, acaso para siempre, la ciudad donde nací; un día en que después de tender una mirada a mi alrededor me encontré solo en el mundo. Me acuerdo perfectamente. Fue en esta misma estación. La primera nube de otoño había flotado ya en el cielo del verano, como el recuerdo triste e importuno que cruza nuestra frente en mitad de un festín y la nubla por un instante al pasar” (Estruch Tobella 2020: 67).

No hay que olvidar que abandonó la capital de Andalucía al cumplir la mayoría de edad, era un joven de tan solo dieciocho años, lleno de ilusiones y esperanzas de afirmarse como poeta. Creía que en Madrid iba a conseguir cumplir su sueño. Su desilusión también se debe a la edad, no conocía el mundo, vivía en su burbuja de fantasía, como cualquier artista. Madrid le enseñó la cruda realidad de la vida, le enseñó a luchar por su ideal, a seguir adelante, aun cuando creía que había perdido la batalla, a resurgir de sus cenizas como un ave Fénix, en Madrid conoció el amor y el desengaño, la verdadera amistad, la capital le abrió las puertas al mundo de las letras, en Madrid se convirtió en poeta.

“Sevilla, con su Giralda de encajes que copia temblando el Guadalquivir y sus calles morunas, tortuosas y estrechas, en las que aún se cree escuchar el extraño crujido de los pasos del rey justiciero; Sevilla con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pependencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules; Sevilla, con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, con toda la pompa y la gala de su naturaleza meridional, con toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido, apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules; y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madresevas, que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores; y torné, en fin, con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido, y de la que tan viva guardaré siempre la memoria.

No sé el tiempo que transcurrió mientras soñaba despierto. Cuando me incorporé, la luz que ardía sobre mi bufete oscilaba próxima a espirar, arrojando sus últimos destellos, que en círculos ya luminosos, ya sombríos, se proyectaban temblando sobre las paredes de mi habitación.

La claridad de la mañana, esa claridad incierta y triste de las nebulosas mañanas del invierno, teñía de un vago azul los vidrios de mis balcones.

A través de ellos se divisaba casi todo Madrid.

Madrid envuelto en una ligera neblina, por entre cuyos rotos jirones levantaban sus crestas oscuras las chimeneas, las boardillas, los campanarios y las desnudas ramas de los árboles.

Madrid, sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve.

Mis miembros estaban ya ateridos; pero entonces tuve frío hasta en el alma.

Y, sin embargo, yo había vuelto a respirar la tibia atmósfera de mi ciudad querida; yo había sentido el beso vivificador de sus brisas cargadas de perfumes, su sol de fuego había deslumbrado mis ojos al trasponer las verdes lomas sobre que se asienta el convento de Aznalfarache.”

(Bécquer, 1861, Reseña de *La soledad* de Augusto Ferrán)

Madrid le ofreció un abanico de oportunidades laborales, pero no le abrió las puertas necesarias para cumplir su sueño o Bécquer no vivió lo suficiente como para cumplirlos. Trabajó como periodista, adaptó obras teatrales, escribió rimas, leyendas y relatos, fue cronista de diversas celebraciones, censor de novelas, gacetillero de bailes, salones y reuniones de sociedad, director de periódico, reseñador de discursos políticos, prosista y poeta celebrado poco más allá del círculo de sus amigos y conocidos, muerto sin resonancias tipográficas. En Madrid conoció el amor y el desengaño: fue salteador de visillos y ventanas, amante no correspondido, suspirador desde la distancia y el silencio, enamorado de una pupila azul, llena de latidos, fecundo tejedor de las melancolías, silencioso galán, pretendiente, esposo, padre, desavenido conyugal y sobre todo poeta. Poeta lleno de sensibilidad y asombros, buscador del ideal estético y de la belleza como esencia. (Bécquer 1994: 15-16).

Un año después de instalarse en Madrid, vino su hermano, Valeriano, cuya llegada alivió su soledad y su desarraigo, y por supuesto, su penuria económica (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 1983: 108).

Para poder sobrevivir, Bécquer empezó a escribir artículos y adaptaciones de teatro extranjero, principalmente del francés, en colaboración con un amigo, Luis García Luna, que firmó con seudónimo y que publicó en *El Porvenir*, en *La España Musical y literaria* y en *El Correo de la Moda*. Solía decirles a sus amigos que “No se debe escribir, ni pintar, ni esculpir, ni componer música, más que cuando el espíritu siente la necesidad de dar a luz lo que ha creado en sus entrañas” (Bécquer 1968: XX-XXI).

Una de las adaptaciones, la zarzuela *La cruz del valle*, provocó un ataque del crítico Juan de la Rosa González contra la costumbre de adaptar obras del repertorio francés, convertirlas en zarzuelas y recibir por ellas la misma cantidad de dinero que las originales. Para defenderse de las duras críticas recibidas, Bécquer revela en una carta dirigida al crítico que fueron las dificultades económicas quienes lo impulsaron a hacer este tipo de trabajos y que hay que separar las obras que hace por encargo de sus propias obras, que hace con tanto esmero y dedicación:

“Señor don Juan de la Rosa González.

Muy señor mío: Varios periódicos se han ocupado con más o menos benevolencia de la zarzuela arreglada del francés, que con el título de *La cruz del valle* se representó hace algunos días en el teatro de la plazuela del Rey. Como quiera que al hacerlo sólo tratasen del escaso mérito de la obra, no me he creído en el deber de ocuparme de semejantes juicios. La crítica literaria es libre; si abusa de su libertad, tanto peor para ella.

En el mismo silencio me hubiera mantenido respecto a su revista del domingo 4, si en ella sólo se hubiese concretado a juzgar la producción; pero como de lo menos que trata es de ésta, y sólo dirige sus tiros a esos arregladores neo-católicos literarios que ocultan bajo la careta del seudónimo las mezquinas razones de tanto por ciento, yo, en mi nombre, y en el del señor don Luis García Luna, mi amigo y colaborador en este trabajo, teniendo en cuenta que acaso somos los únicos que al presente usamos un seudónimo en esta clase de obras, seudónimo que por otra parte no han respetado las gacetillas, me creo en la necesidad de hacer a Vd. algunas observaciones, que al mismo tiempo que le proporcionarán datos para la verdadera historia de nuestra actual decadencia literaria, no podrán menos de influir en su ánimo para que, con la notoria buena fe e imparcialidad que le caracterizan, rectifique las duras e injustas palabras con que tan ligeramente nos califica.

En efecto, señor La Rosa González: yo creo como Vd., que el estado, no sólo de nuestro teatro, sino de nuestra literatura en general, es bastante lastimoso; pero también creo que el crítico, el elevado crítico, el crítico en fin, antes de lanzar un anatema sobre los que desgraciadamente son víctimas de un efecto, debe remontarse a desentrañar las causas que lo producen.

¿En qué se diferenciaría, sino, el hombre superior analítico y filósofo, del vulgo rutinario e ignorante de los censores?

Esa causa que sin duda existe, puesto que todos tocamos sus efectos, acaso la comprenda usted, si ya no la ha comprendido, cuando recorra estas breves líneas en que hago un ligerísimo bosquejo de mi corta vida literaria.

Yo no sé si por mi buena ó mala ventura me dediqué muy joven a las letras, pero sí que lo hice por necesidad. Comencé por donde comienzan casi todos: por escribir una tragedia clásica y algunas poesías líricas. Esto es lo que en lenguaje técnico llamamos pagar la patente de inocencia. La primera la guardo; de las segundas se publicaron varias. Aunque yo tengo para mí que la poesía lírica española sería una de las primeras del mundo si con ella se comiese o a sus autores se premiase de algún modo, nunca abrigué la presunción de crearme el llamado a sacar provecho de un género que abandonaban Tassara, Ayala y Selgas. Andado algún tiempo, emprendí la publicación de la *Historia de los Templos de España*. Para llevar a cabo este proyecto, era preciso luchar con grandes dificultades materiales y hacer estudios superiores a mi edad y ajenos a mi inclinación. Logré vencer las primeras, y la prensa en general emitió un juicio, que considero demasiado benévolo, sobre los segundos.

Enojoso por demás sería el referir ahora los sacrificios de todo género que hice por llevar a cabo esta obra, que al fin tuvo que suspenderse, falta de los grandes recursos y la protección tan indispensables a las publicaciones de su magnitud e importancia.

La crítica no se apercibió de su muerte, ni aun siquiera puso sobre su tumba el epitafio de la de Faetón:

Si no acabó grandes empresas,

murió por acometerlas.

Esto al menos hubiera sido un consuelo.

Más tarde se me presentó la ocasión de escribir artículos literarios y críticos. El señor la Rosa debe saber el periódico en que aparecieron, y aún me ruborizo de los inmerecidos elogios que por entonces me dirigió, al par que casi todos mis compañeros de otros periódicos.

Escasamente mes y medio me ocupé en estos trabajos, que también tuve que abandonar por causas enteramente ajenas a mi buen deseo de no buscar el tanto por ciento con careta. Ninguno de tantos como me saludaron al aparecer me dijeron «adiós» al marcharme. Creerían que los abandonaba por mi gusto.

La política y los empleos, últimos refugios de las musas en nuestra nación, no entraban en mis cálculos ni en mis aspiraciones. Entonces pensé en el teatro y en la zarzuela.

Un editor me propuso arreglar para este último género un drama francés arreglado ya al español hace muchos años por el Excmo. señor don Ventura de la Vega, y con cuyo mismo argumento existen una ópera francesa, otra alemana y otra italiana, que sólo de nombre conozco.

El asunto, como se ve, nació con estrella musical.

Lo arreglé en unión con mi amigo don Luis García Luna. Nuestro cometido se reducía a escribirlo en versos castellanos y proporcionar al compositor algunas situaciones musicales. Usted, señor la Rosa, en la gacetilla y la revista ha tenido la bondad de decir que el arreglo en cuestión tiene lo uno y lo otro. Yo, sin embargo que, aun cuando en esta senda me han antecedido muchos escritores de primer orden, no creo que es la que conduce a la inmortalidad, al poner en ella el pie tuve rubor, y me tapé la cara.

Ahora bien: yo no sé qué quiere decir neocatólico en literatura; pero si todo el que como yo lucha un año y otro por buscar la gloria en su terreno, y protesta como puede cuando se ve obligado a descender a otro, lo es, por mi parte acepto la calificación.

Sin más, queda de Vd. S. S. Q. B. S. M.

Gustavo Adolfo Bécquer” (Pageard 1954: 409-411)

Pronto la tuberculosis se apoderó de él y a partir de entonces lo acompañó hasta el lecho de su muerte. Durante más de un año, entre 1857 y 1858, su hermano Valeriano, que ya residía en Madrid, y algunos amigos, entre ellos Nombela y García Luna lo cuidaron. En esos momentos, Bécquer parecía un cadáver, según afirma Nombela en sus *Memorias*. Durante su convalecencia, le gustaba deambular por las calles de Madrid y por el Retiro en compañía de sus amigos (Bécquer 1995: 15-16).

Julio Nombela afirma que las *Rimas* fueron escritas en este periodo, 1858-1861, para una joven a la que vieron una tarde por azar cuando paseaban, refiriéndose a Julia Espín. La crítica no descarta que Bécquer haya empezado a escribir sus *Rimas* en ese periodo, sin embargo duda de que todas hayan sido compuestas durante esos años y que estén dedicadas exclusivamente a Julia Espín, ya que por aquel entonces también conoció a Elisa Guillén (Bécquer 1968: XXXVII-XXXIX), tal como lo afirma en una carta dirigida a su amigo, R. Rodríguez Correa, fechada en Toledo, en diciembre de 1859:

“Nuevamente estoy en la ciudad de la calma, dedicado a descifrar el jeroglífico de sus piedras milenarias, y al mismo tiempo buscando un poco de reposo y un mucho de olvido para mi espíritu. Esteban Guillén y su hija Elisa me despidieron en el mismo coche, y antes estuve con ella en el sitio de todos los días. Cada vez siento más fuertes las ligaduras que acabarán de dejar completamente indefensa mi libertad. Si tú supieras algo de mi corta temporada de retiro, me lo comunicas en seguida.” (Bécquer 1968: XXXIX-XL).

En la siguiente carta, con el mismo destinatario, fechada en enero de 1860, Bécquer le cuenta a su amigo los planes esperanzadores que tiene para el nuevo año y parece que vuelve con muchas ganas de seguir adelante y luchar por sus sueños, tal vez se deba también al hecho de que se reunirá con su hermano y sus fieles amigos:

“En esta misma semana llegaré a Madrid, pues hoy, al mismo tiempo que la tuya, recibo una carta de Guillén anunciándome también su regreso. Equivocados estuvieron los sabios que midieron la marcha del tiempo; un mes escaso ha sido para mí un siglo, una noche eterna; pero por fin, empieza a clarear un nuevo día. También me escribe Valeriano y me dice que, seguramente, en este mismo año se reunirá con nosotros. Empieza un nuevo año, nuestra vida acaba de enterrar uno más.” (Bécquer 1968: XL).

Repuesto, colaboró en *La época* y estreno algunas obras de teatro, disfrutó de un modesto empleo en la Dirección de bienes nacionales por poco tiempo (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 1983: 109).

A los veintiocho años, Bécquer ya se sentía viejo y parece haber aceptado su destino:

“Todavía queda algo que arde allá en lo más profundo, pero rara vez sale a la superficie. Las palabras *amor, gloria, poesía*, no me suenan ya al oído como me sonaban antes. ¡Vivir!... Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol; después, un poco de tierra echada con respeto y que no apisonen y pateen los que sepultan por oficio; un poco de tierra blanda y floja que no ahogue ni oprima; cuatro ortigas, un cardo silvestre y alguna hierba que me cubra con su manto de raíces, y, por último, un tapial que sirva para que no aren en aquel sitio ni revuelvan los huesos.

He aquí, hoy por hoy, todo lo que ambiciono: ser un comparsa en la inmensa comedia de la Humanidad y, concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se aperciba siquiera de mi salida.

No obstante esta profunda indiferencia, se me resiste el pensar que podrían meterme preso en un ataúd formado con las cuatro tablas de un cajón de azúcar, en uno de los huecos de la estantería de una Sacramental para esperar allí la trompeta del Juicio, como empapelado, detrás de una lápida con una redondilla elogiando mis virtudes domésticas e indicando precisamente el día y la hora de mi nacimiento y de mi muerte.

Esta profunda e instintiva preocupación ha sobrevivido, no sin asombro por mi parte, a casi todas las que he ido abandonando en el curso de mi vida, pero, al paso que voy, probablemente mañana no existirá tampoco, y entonces me será tan igual que me coloquen debajo de una pirámide egipcia como que me aten una cuerda a los pies y me echen a un barranco como un perro.

Ello es que cada día me voy convenciendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí.”

(Bécquer 2012, *Cartas desde mi celda*, III: 405-406)

La vida volvió a ponerle a prueba cuando en septiembre de 1870 recibió la noticia de la muerte de su hermano. Este desdichado acontecimiento le afectó profundamente. Bécquer lamenta la pérdida de su hermano a una edad temprana, Valeriano fue su pilar y su único familiar cercano que lo apoyó en todo momento y lo guió en la vida. Al fallecer sus padres, quedaron solos en este mundo, se tenían uno al otro, pero al morir Valeriano, muere una parte de Bécquer. Pero Bécquer no lamenta solo la muerte de un ser querido, sino la muerte de un artista sin reconocimiento, le duele que su hermano, Valeriano Bécquer, el pintor, haya muerto sin que nadie lo

conociera e hizo la promesa de darlo a conocer al mundo, él quería que la gente supiera que alguna vez existió un pintor sevillano llamado Valeriano Domínguez Bécquer:

“Ahora todos me dicen que la muerte de Valeriano estaba prevista, que la llevaba en el rostro, que es, hasta cierto punto un suceso natural. ¡Natural la muerte! ¡Natural el escape de la vida a los treinta años, cuando se han padecido todos los tormentos de la niñez, de la educación, del arte de buscar la subsistencia, y no se han disfrutado aún los goces de la virilidad, de la gloria del bien vivir! [...] Yo no he creído nunca en la muerte. Sé que los hombres se mueren; pero cada caso me ha perecido una excepción. [...] Valeriano ha tenido una niñez desdichada, una juventud no más dichosa; ahora que está formada su naturaleza y su vida, ahora que se ha madurado su talento, ahora que principia a tener fama y recursos y quizá gloria, ¿qué necesita más que trabajar?” [...] He visto desvanecerse en mis brazos tanta esperanza, tanta riqueza artística, tango genio, amigo mío, ¡tanto genio! Porque Valeriano ha muerto sin que lo conozcan, sin que puedan adivinar quién era. Dentro de unos días me vendré de la casa que habitábamos en la Venta del Espíritu Santo, y entonces convocaré a los amigos para que vean los apuntes y los cuadernos de Valeriano. Allí hay un gran pintor, y él ha muerto sin pintar; hay un gran dibujante, y él ha muerto sin publicar dibujos, hay un artista consumado y él se ha muerto sin dejar la prueba [...] Yo me propongo darlo a conocer, a los amigos, al menos [...] ¡Yo haré que, por lo menos, unos pocos sepan quién era Valeriano” (Montesinos 2005: 298-299).

Durante su corta estancia en este mundo, a Bécquer le tocó vivir una vida llena de sufrimiento, dolor, desengaño y enfermedad: la muerte de sus padres, de su hermano, de uno de sus mejor amigos (Luis García Luna), el desengaño amoroso, la dificultad de afirmarse como un gran poeta. Él no entiende ni la vida, ni la muerte, no entiende porque la vida de un ser humano tiene que apagarse tan pronto, a los treinta años, cuando tenía tanto por delante. Esas mismas preguntas a las que Bécquer le daba tantas vueltas son las mismas que nos hacemos nosotros pensando en su vida y en su muerte.

Al hablar de la esperanza de vida de los Bécquer podríamos referirnos a ello como “la maldición de los Bécquer”, ya que el padre, el pintor José María Bécquer, murió a los 36 años, su hermano, Valeriano, también pintor, a los 35, su madre a los 39 y él a los 34. Es posible que Bécquer fuera consciente de la maldición que pesaba sobre su familia. Su amigo Julio Nombela lo confirma: “Pertenece a una de esas familias condenadas a no pasar de un límite fatal marcado a su vida [...] La idea de este fin prematuro fue inseparable compañera de sus sueños y sus esperanzas” (Estruch Tobella 2020: 23). La “maldición” volvió a repetirse en los tres hijos de Bécquer, que murieron jóvenes. El único familiar que tuvo una vida larga, tranquila y exitosa fue su primo Joaquín Domínguez Bécquer, que los protegió a él y a su hermano Valeriano, y también fue padrino de Jorge, el segundo hijo de Bécquer (Estruch Tobella 2020: 23).

Ambos hermanos, Gustavo Adolfo y Valeriano, tuvieron una vida corta y llena de obstáculos, de sufrimiento y de dolor, pese a las esperanzas de un mejor futuro no consiguieron disfrutar ni un solo momento de gloria. ¿Se acordaría Bécquer en su lecho

de muerte de las preguntas que se hizo un par de meses antes, tras enterrar a su querido hermano? ¿Intuiría Bécquer que le sucedería lo mismo que a Valeriano?

La respuesta es sí: “Bécquer ya estaba herido de muerte y lo sabía” (Bécquer 1995: 19). Un día le confesó a uno de sus amigos, Narciso Campillo, que estaba haciendo la maleta para el gran viaje, que dentro de poco se moriría y le dio sus manuscritos, pidiéndole que los publicara (Bécquer 1995: 18):

“Estoy haciendo la maleta para el viaje. Dentro de poco me muero... Liados en este pañuelo vienen mis versos y prosa. Corrígelos, como siempre; acaba lo que no esté concluido; y si antes me entierran, tú publicas lo que te guste, y en paz.” (Bécquer 1968: LVI).

Poco antes de morir tuvo una revelación acertada acerca de su reconocimiento post mortem y esto porque era consciente de su talento, sabía lo que valía y sabía que después de muerto iba a demostrarle al mundo el gran poeta que era: “Me muero. Sabéis que yo no soy pretencioso, pero si es posible publicad mis versos. Tengo el presentimiento de que muerto seré más y mejor leído que vivo” (Montesinos 2005: 308).

En la *Rima LXI* podemos observar la inquietud de Bécquer acerca de la muerte que le acechaba:

Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho,
¿quién se sentará?

Cuando la trémula mano
tienda, próximo a expirar,
buscando una mano amiga,
¿quién la estrechará?

Cuando la muerte vidríe
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?

Cuando la campana suene
(si suena, en mi funeral),
una oración al oírla,
¿quién murmurará?

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,
sobre la olvidada fosa,
¿quién vendrá a llorar?

¿Quién, en fin, al otro día,
cuando el sol vuelva a brillar,
de que pasé por el mundo,
¿quién se acordará?

G. A. Bécquer, *Rima LXI* (Bécquer 1995: 82-83)

El 22 de diciembre de 1870, a las diez de la mañana, murió rodeado de su esposa y de sus hijos. El diagnóstico de su última enfermedad también es objeto de controversia. El acta de defunción habla de un tumor hepático con fiebres malignas intermitentes (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 1983: 111).

Un día después del entierro, que tuvo lugar el 23 de diciembre a mediodía, un grupo de amigos de Bécquer se reunió en el estudio del pintor José Casado del Alisal para acordar la publicación de su obra literaria (Bécquer 1968: LVII).

En una carta de Narciso Campillo dirigida a José Lamarque de Novoa, posteriormente nombrado Cónsul del Imperio Austrohúngaro en Sevilla y Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, le cuenta que Bécquer ha fallecido y le comenta que junto con Ferrán y Correa le publicarán la obra en dos tomos: *Rimas* y *Leyendas*:

“Ya sabrá usted que Gustavo falleció en Madrid, barrio de Salamanca, la semana anterior, tres meses después que Valeriano. [...] Correa, Ferrán y yo somos los encargados de la edición literaria [...] En tres días hemos revisado unas quince leyendas, y mañana empezaremos con las poesías rimadas. Son muy breves y las hay muy originales. Han de ser dos libros de mérito y muy curiosos.”
(<https://josemaria.demena.es/tres-cartas-de-narciso-campillos-sobre-la-muerte-de-becquer-i/>)

Un año más tarde sus amigos, Narciso Campillo, Augusto Ferrán y Rodríguez Correa, publicaron sus manuscritos, divididos en dos volúmenes: prosa y poesía, con un prólogo de Rodríguez Correa. Con él se apagaba la voz de un lírico esencial, a quien Antonio Machado le llamó “el ángel de la verdadera poesía” (Bécquer 1995: 20).

Al publicar su obra, su amigo Ramón Rodríguez Correa afirmaba que sus amigos habían cumplido su promesa y que mediante su obra, su recuerdo permanecerá vivo toda una eternidad:

“La edición está ya terminada, todo el mundo ha cumplido con el deber que impuso una admiración unánime, y las páginas que siguen, donde se conviene todo lo que precipitadamente trabajó en su dolorosa vida mi pobre amigo, sólo aguardan estos oscuros renglones míos para convertirse en una obra que edita la caridad y que el genio de su autor hará vivir eternamente. ¡Póstuma y única recompensa que él puede dar al generoso desprendimiento de sus contemporáneos y amigos!”
(Montesinos 2005: 324)

Campillo reconoce su mérito y el de sus amigos más cercanos para publicar la obra bequeriana y de esta manera dar a conocer a Bécquer al mundo:

“Cayó grave, y sin Rodríguez Correa y otros amigos que le queríamos, no hubiese tenido medicinas, ni alimentos, ni una sepultura decente. Y pudiera decirse que ni fama. Rodríguez Correa ... el pintor Casado y yo convocamos una reunión de literarios y artistas, hablamos del mérito de Bécquer, a quien casi ninguno conocía, de sus obras inéditas y de las impresas en distintos periódicos, que al fin se perderían: y, dando el ejemplo y encabezando la suscripción, reunimos unos 14.000 reales, con que se hizo la edición primera, dedicando la propiedad y el producto a su viuda y a sus hijos. Agitamos la prensa, mandamos ejemplares a América y dimos a conocer al que pocos días antes de morir, sólo conocían sus amigos.” (Brown 1969: 525-526)

Sin embargo, observamos algunas exageraciones de tipo “a Bécquer casi ninguno lo conocía” o “lo conocían sólo sus amigos”. Este tipo de afirmaciones son falsas, Bécquer era bastante conocido en la época, había publicado mucho. La crítica ha señalado varias veces que a Campillo le gustaba exagerar la vida de Bécquer y quitarle importancia. Esto se debe a la rivalidad entre ellos como poetas. Eran amigos, es cierto, o por lo menos Bécquer así lo consideraba, pero la verdad es que Campillo le tenía cierta envidia, porque sabía que Bécquer era mejor poeta que él. Para restarle importancia a su poesía, halagaba la prosa, hasta que la gente se dio cuenta que las *Rimas* eran superiores a las *Leyendas*. Cada vez que ha tenido la oportunidad ha menospreciado a Bécquer, por no tener estudios como él, incluso ha señalado que él le estaba corrigiendo los trabajos. Además, en más de una ocasión ha contribuido a la creación de la falsa imagen de un Bécquer bohemio, inculto, pobre y hasta sucio. Pero, como la vida da vueltas, al final hoy todos conocen a Bécquer por sus *Rimas*, y a Campillo por ser el amigo de Bécquer, también escritor.

A pesar de no haber tenido una carrera universitaria, demostró tener una amplia y sólida cultura, fruto de una educación secundaria de alto nivel. Se dice que dominaba perfectamente el latín, el francés y el italiano. En cuanto a su competencia lingüística en lengua castellana, destaca el uso correcto de la lengua y una gran riqueza de vocabulario. También tenía buenos conocimientos de música, que le facilitaron la escritura de las zarzuelas. En sus ámbitos profesionales, periodísticos y literarios, tenía fama de culto. Es más, cuando falleció, numerosos periódicos resalaron “sus nada vulgares conocimientos en diversos ramos del saber humano” (Estruch Tobella 2020: 46).

Narciso Campillo afirmaba que la vida de Bécquer “fue sólo una mañana tempestuosa, aunque anunciaba ser un mediodía espléndido y una serena y luminosa tarde”. El mismo Bécquer decía sombríamente “que su vida era un erial; que la flor que tocaba se deshojaba, y que en su camino fatal alguien iba sembrando el mal para que él lo recogiera.” (Marroquín y Aguirre 1927: 17-19).

Eusebio Blasco decía que Bécquer “hace bien en morir, porque su reino no es de este mundo” (Montesinos 2005: 310). Con esta afirmación no hace más que resaltar

que Bécquer no encajaba en el mundo en el que vivía, era un idealista, vivía bohemio en su burbuja de fantasía y se nutría de sueños y esperanzas. Sólo Bécquer creía en el poder de su poesía, ninguno de sus amigos o conocidos pensaba que iba a llegar tan lejos:

“Porque, en honor de la verdad, ninguno de los que tomábamos el café cotidianamente con Bécquer en el *Suizo Viejo* (Bernardo Rico, el dibujante Vallejo, Ángel Avilés, Inza, Luis Rivera, Roberto Robert, etc.), ninguno, repito, creíamos ni podíamos sospechar que al año de muerto nuestro amigo sus versos recorrerían el mundo y él figuraría en la inmortalidad al lado de los melancólicos poetas alemanes.” (Eusebio Blasco citado en Nemo 2020)

Si pudiéramos describir la vida de Bécquer seguro que utilizaríamos las palabras: *poesía, amor, desengaño, dolor y angustias*. Estas son las mismas que Diego y Díaz utiliza al dividir temáticamente sus *Rimas*: la poesía (rimas I-XI), el amor (rimas XII-XXIX), el desengaño (rimas XXX-LI) y el dolor y la angustia (rimas LII-LXXVI) (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 1983: 151) A fin de cuentas, las *Rimas* son el eco de su vida.

Joan Estruch Tobella afirma que Bécquer no fue un escritor marginal y tampoco un escritor despreciado o incomprendido por sus coetáneos, sino admirado en los ambientes literarios y en las esferas del poder. A los 32 años estuvo a punto de publicar su primer libro con un prólogo del primer ministro González Bravo, pero debido a circunstancias políticas de ese periodo este proyecto no se llevó a cabo. Sin embargo, hasta entonces no era un desconocido, puesto que había publicado la mayor parte de sus textos literarios en los diarios y revistas más importantes y prestigiosos de la época, en algunos de los cuales trabajó como periodista o director. Incluso, antes de la Revolución de Septiembre de 1868, ya era un escritor de éxito, con gran audiencia y reconocimiento en las élites literarias y sociales. Todo esto tiene más mérito si tenemos en cuenta que en España las clases dirigentes eran poco aficionadas a las letras. Por lo tanto, Bécquer estaba en los salones más elegantes de Madrid, como periodista y como invitado ilustre en las tertulias y *soirées* del primer ministro, gran admirador de sus poemas. De haber vivido una década más, es probable que su ideología conservadora le hubiera facilitado la obtención de mayores triunfos en el sistema político-cultural de la Restauración y en pocos años hubiera podido aspirar a un sillón en la Real Academia. Pese a esto, cabe destacar que ya en vida había alcanzado un lugar literario y social muy superior al de sus amigos. A Bécquer le llegó su hora cuando estaba a punto de consolidar su triunfo (Bécquer 2012: 22-24).

AMORES DE BÉCQUER

Las mujeres de la vida de Bécquer fueron: Julia Cabrera, Julia Espín (quizá la hermana de ésta, Josefina Espín), Elisa Rodríguez Palacios, Casta Esteban, Elisa Guillén y Alejandra.

Julia Cabrera fue la primera novia de Bécquer, su amor de la adolescencia, se supone que fueron novios durante 1853-1854. Julia “le fue fiel hasta la hora de su muerte, pero no alcanzó ni una de sus rimas” (Montesinos 2005: 26). Nunca pudo olvidarlo y siempre recordaba a aquel joven de ojos grandes, mirada perdida y gesto distraído, que un día de septiembre marchó hacia Madrid, camino de la soñada gloria. Tras la publicación de las obras de Bécquer pensaba con pena que ninguno de sus versos era dedicado a ella. Esta sevillana quiso a Bécquer desde su adolescencia hasta su muerte, pero lamentablemente él no le correspondió del todo, al marcharse a la capital dejó atrás, quizás, a la única que lo amó realmente (Montesinos 2005: 50).

Julia Espín era hija del compositor Joaquín Espín y Guillén, profesor del Conservatorio y director de la Orquesta Real. Se encontraron por primera vez en 1858 en una tarde mientras Bécquer paseaba con Nombela, testigo de sus futuros encuentros, por las calles de Madrid, vio a una joven asomada en un balcón y empezó a sentir algo por ella. Gracias a un amigo común, Bécquer logró conocer a la familia Espín y participar en varias veladas musicales y es entonces cuando se enamora de ella. Según se dice, ella no le correspondió del todo. Su traición le causó mucho dolor a nuestro poeta. Nombela afirma que Bécquer había visto en ella “la encarnación de Ofelia y la Julieta de Shakespeare, la Carlota de Goethe y sobre todo la mujer ideal de las leyendas que bullían en sus mentes” (Bécquer 1994: 18). En otras palabras, “Julia simboliza el símbolo de la mujer en Bécquer” (Montesinos 2005: 26). En varias rimas podemos observar que predomina el sentimiento de tristeza, de amargura y de dolor:

“Cuando me lo contaron sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas;
me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de donde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche;
en ira y en piedad se anegó el alma...
¡y entonces comprendí por qué se llora,
y entonces comprendí por qué se mata!

Pasó la nube de dolor... Con pena
logré balbucear breves palabras...
¿Quién me dio la noticia?... Un fiel amigo...
¡Me hacía un gran favor!... Le di las gracias.”

G. A. Bécquer, *Rima XLII* (Bécquer 1995: 73-74)

“Me han herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partiome a sangre fría el corazón.

Y ella prosigue alegre su camino,
feliz, risueña, impávida, ¿y por qué?
Porque no brota sangre de la herida...
¡Porque el muerto está en pie!”

G. A. Bécquer, *Rima XLVI* (Bécquer 1995: 75)

“Como se arranca el hierro de una herida
su amor de las entrañas me arranqué,
aunque sentí al hacerlo que la vida
me arrancaba con él.

Del altar que le alcé en el alma mía
la voluntad su imagen arrojó,
y la luz de la fe que en ella ardía
ante el ara desierta se apagó.

Aún para combatir mi firme empeño
viene a mi mente su visión tenaz...
¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar!”

G. A. Bécquer, *Rima XLVIII* (Bécquer 1995: 76)

Eugenio Blasco la describe “como una mujer vulgar e ignorante, aunque hermosa, a la que Bécquer idealizaba sin motivo”. Además afirma que entre ella y Bécquer no hubo una relación, puesto que él se enamoró de ella, pero ella nunca no le correspondió:

“[...] el poeta estuvo ciegamente enamorado de una hermosura que no debo nombrar, porque existe todavía y tiene ya legal y legítimo dueño. Muy hermosa criatura. Un admirable busto, pero mujer tal vez incapaz de comprender las delicadezas del hombre que quiso vivir para ella. A él no le importaba; sabía que era ignorante, vulgar, prosaica... ¡pero es tan hermosa!” (Estruch Tobella 2020: 128).

Josefina Espín era la hermana de Julia, hay quienes afirman que ella fue la musa de las rimas que tienen como motivo los ojos azules:

Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella

se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
¡una perdida estrella!

G. A. Bécquer, *Rima XIII* (Bécquer 1995: 57)

Gerardo Diego afirma que Bécquer antes de casarse mantuvo relaciones con una dama de rumbo de Valladolid, cuya identidad es desconocida (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 1983: 109).

En 1864 pasa un tiempo con su hermano en el monasterio de Veruela, donde escribe *Cartas desde mi celda*:

“Queridos amigos: Heme aquí transportado de la noche a la mañana a mi escondido valle de Veruela; heme aquí instalado de nuevo en el oscuro rincón del cual salí por un momento para tener el gusto de estrecharos la mano una vez más, fumar un cigarro juntos, charlar un poco y recordar las agradables, aunque inquietas, horas de mi antigua vida. Cuando se deja una ciudad por otra, particularmente hoy, que todos los grandes centros de población se parecen, apenas se percibe el aislamiento en que nos encontramos, antojándonosenos, al ver la identidad de los edificios, los trajes y las costumbres, que al volver la primera esquina vamos a hallar la casa a que concurríamos, las personas que estimábamos, las gentes a quienes teníamos costumbre de ver y hablar de continuo. En el fondo de este valle, cuya melancólica belleza impresiona profundamente, cuyo eterno silencio agrada y sobrecoge a la vez, diríase, por el contrario, que los montes que lo cierran como un valladar inaccesible, nos separan por completo del mundo. ¡Tan notable es el contraste de cuanto se ofrece a nuestros ojos; tan vagos y perdidos quedan al confundirse entre la multitud de nuevas ideas y sensaciones los recuerdos de las cosas más recientes!”

(Bécquer 2012, *Cartas desde mi celda*, I: 381)

De Elisa Rodríguez Palacios, la mujer de cabello rubio dorado y ojos verdes, se sabe muy poco, se supone que su padre don Teodoro Rodríguez, violinista del Real, decidió interrumpir el noviazgo de su hija con un “poeta pobre y enfermo llamado nada más y nada menos Gustavo Adolfo Bécquer”, mandándola a Hellín, pero parece que los dos seguían hablando mediante cartas. El corazón de Bécquer vuelve a recibir una puñalada cuando se entera de que ella se casó con un joven rico. Una de las hijas de Elisa guardó algunas cartas de la correspondencia con Bécquer, pero al ser asaltada su vivienda esas cartas se perdieron (Montesinos 2005: 49).

Elisa Guillén era hija de Esteban Guillén. La imagen de Elisa ilumina ese periodo (1859-1861) de la vida de Bécquer tanto que se supone que el año 1860 ha sido el año

más feliz de la vida de Bécquer y que “esta experiencia del amor parece haberse fundido en un mismo movimiento con la poesía” (Bécquer 1968: XXXVIII), ya que en este periodo ha compuesto sus *Rimas* y *Cartas literarias a una mujer*, dedicadas a Elisa (Bécquer 1968: XLI). Como otras relaciones del poeta, esta también acaba con un desengaño.

En 1861 debe haberse producido la ruptura con Julia, ese mismo año, el poeta se refugió en el monasterio de Veruela, en la provincia de Zaragoza, para reponerse física y moralmente. En una carta dirigida a Rodríguez Correa muestra su desolación:

“Mañana emprendemos el camino de Veruela. ¡Ojalá el viejo monasterio me dé la calma y la resignación que necesito, pues mi alma es sólo un pobre guiñapo insensible, dormido que me pesa como un fardo inútil que la fatalidad tiró sobre mis hombros y con el cual me obligan a caminar como nuevo judío errante! En el amplio hogar de la cocina me entretuve anoche en quemar todas las cartas, únicos recuerdos, reliquias mejor dicho, que me quedaban de mi vida de ayer, de las horas que nunca volverán. Al enroscarse a los rotos pliegos la llama parecía su mano, una mano amarilla, de muerte, que se burlaba de mí, haciendo signos incomprensibles; aquella mano, que hoy estará prisionera entre otras... No quiero pensar nada sentir nada.” (Bécquer 1968: XLI-XLII).

Se dice que un “halo de misterio ha rodeado siempre la grave enfermedad de Bécquer. Montesinos afirma que se trata de sífilis” ya que así se deduce de su *Rima LXXIX* (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 1983: 109-110):

Una mujer me ha envenenado el alma,
otra mujer me ha envenenado el cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
si mañana, rodando, este veneno
envenena a su vez ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?

G. A. Bécquer, *Rima LXXIX* (Bécquer 1995: 97)

Otro supuesto amor de Bécquer, del cual no se sabe tanto es una monja toledana, “una enigmática muchacha toledana, que el poeta solo vio de lejos medio asomada a la alta y pequeña ventana de su casa [...] única hija de un pintor viudo, que tenía su taller junto a la Sinagoga de Tránsito” (Montesinos 2005: 57-58).

Se supone que en un viaje, en Noviercas, conoció a su futura esposa, Casta. Casta Esteban Navarro era hija del médico soriano don Francisco Esteban, y fue la elegida de Bécquer para convertirse en su esposa. Hay quienes dicen que se casó con ella por despecho, al acabar su relación con Julia Espín y que había cometido el error más grave de su vida al casarse con una mujer a la que no amaba. Una correspondencia entre

Rodríguez Correa y Fernández Espino revela que Bécquer conoció a Casta al terminar su relación con Julia Espín:

“En Fitero vi a Gustavo Bécquer, que estaba acompañado de su mujer. Ya parece que va olvidando, un poco solamente, la historia de Elisa Guillén, que tan fatal fue para nuestro amigo y que tan cruelmente con él se portó. He tenido una gran alegría al verle más calmado y sin aquel aire fúnebre de paso de Semana Santa en la madrugada de viernes. Créete que al principio, cuando se enteró de toda la verdad, nos dio miedo a todos los que estábamos a su lado. Su mujer parece inteligente y sencilla; creo que es hija de un notario de Soria, y espero que se entenderán bien. Quiera Dios que haga el milagro de curarle por completo del mal recuerdo.”(Bécquer 1968: XLII-XLIII).

La pareja contrajo matrimonio en Madrid el 18 de mayo de 1861. Según las descripciones de sus conocidos, Casta “era una mujer vulgar, incapaz de comprenderle y amarle”. Es más, Nombela afirma que “Bécquer no se casó, sino que lo casaron” (Bécquer 1995: 18).

Con Casta, Bécquer nutre la esperanza de un nuevo amor, que sane su corazón herido. Hay quienes dicen que fue “obligado” a escribirle una rima a la que se convirtió en su esposa, ya que se diferencia del resto de las *Rimas* por su asonancia, parece un poema escrito “a sangre fría y de una manera convencional” (Montesinos 2005: 65):

Tu aliento es el aliento de las flores;
tu voz es de los cisnes la armonía;
es tu mirada el esplendor del día,
y el color de la rosa es tu esplendor.

Tú prestas nueva vida y esperanza
a un corazón para el amor ya muerto;
tú creces de mi vida en el desierto
como crece en el páramo una flor.

G. A. Bécquer, *Rima LXXXII A Casta* (Bécquer 1995: 98)

Bécquer y Casta tuvieron tres hijos, Gustavo Adolfo Gregorio, que nació el 9 de mayo de 1862, Jorge Luis, nacido el 17 de septiembre de 1865 y del menor no se sabe nada. La pareja no se llevaba bien y Bécquer se refugiaba en su trabajo o viajaba a Toledo, su ciudad favorita, para encontrar la tranquilidad que tanto le hacía falta. Los primeros años de matrimonio fueron el momento de máxima producción literaria de Bécquer. De esta época destacan la mayoría de sus *Leyendas*, *Cartas literarias a una mujer* y sus crónicas periodísticas.

En 1868 se separó de su mujer al enterarse de que le había sido infiel con un notario de Noviercas y se llevó a sus hijos con él a Toledo, donde, un año después, en 1869, conoció a una chica llamada Alejandra, una mujer de clase baja y hermosa con la que mantuvo relaciones íntimas. Su sobrina, Julia Bécquer, la describe como “una

hermosa mujer, pero de clase baja”. Alejandra era distinta a las demás, “no era tan refinada como Julia Espín”, pero sus sentimientos hacia Bécquer eran sinceros, lo amó desde lo más profundo de su ser y se entregó por completo a Bécquer. Esta chica, al igual que Julia Cabrera, amó a Bécquer de una manera honrada y sincera, pero Bécquer solo veía en ella un consuelo durante todos esos meses de destierro. Según Rafael Montesinos la *Rima XII* fue escrita para ella (Montesinos 2005: 61).

Tras la inesperada muerte de su hermano, el 23 de septiembre de 1870, le permitió a Casta que volviera a casa para cuidar de sus hijos. Los hijos de Casta y Bécquer murieron jóvenes y no dejaron descendencia (Montesinos 2005: 70).

Dos días antes de su muerte y en presencia de su amigo Augusto Ferrán quemó toda su correspondencia amorosa, porque sería su deshonor, desapareciendo con ella la posibilidad de reconstruir su biografía íntima (Bécquer 1994: 24).

LOS MODERNISTAS SOBRE BÉCQUER

Autores como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Dámaso Alonso han visto en Bécquer el iniciador de la lírica contemporánea española. El mismo Antonio Machado habla de Bécquer como el “ángel de la verdadera poesía” en su obra *Juan de Mairena*:

“La poesía de Bécquer —sigue hablando Mairena a sus alumnos—, tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido, tiene su encanto, sin embargo, al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce. En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho: sí, pero no; volverán, pero no volverán. ¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginación de aquellos ilustres barrocos de su tierra! ¿Un sevillano Bécquer? Sí; pero a la manera de Velázquez, enjaulador, encantador del tiempo. Ya hablaremos de eso otro día. Recordemos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor. Alguien ha dicho, con indudable acierto: “Bécquer, un acordeón tocado por un ángel.” Conforme: el ángel de la verdadera poesía.” (Machado 2006: 216).

Luis Cernuda, al referirse a Bécquer, dice que “Él es quien dota a la poesía moderna española de una tradición nueva, y el eco de ella se encuentra en nuestros contemporáneos mejores” (Rubio Jiménez 2005: 157).

Aquilino Duque, por otra parte, afirma que:

“Hay poetas que se nos acercan más o menos en distintas épocas de nuestras vidas. Bécquer en cambio, ha estado siempre a nuestro lado como el ángel de la guarda. Si Lorca ha sido nuestro duende, nuestra sombra oscura, Bécquer ha sido nuestro ángel, nuestra sombra luminosa. [...] Bécquer alumbró un manantial para que bebiese todo el mundo” (Rubio Jiménez 2005: 157).

Con Bécquer se termina la retórica romántica, renuncia al estilo rico y ornamental, ofreciéndonos una “poesía desnuda, directa, libre de toda pompa y de todo vano ropaje” (Bécquer 1995: 26). Bécquer utiliza la poesía como método de desahogarse, siente la necesidad de compartir sus sentimientos y sus sueños a través de las letras. Para los lectores de la lengua española las *Rimas* de Bécquer son “el punto más alto y fino del romanticismo español” (Bécquer 1968: IX).

Las *Rimas* llevan la huella de su biografía, esto también era una de las características del romanticismo, llevar a la poesía la vida del poeta, mezclar lo personal con lo fantástico y todo esto lo hacían para sobresalir. “Las *Rimas* son como se ha dicho muchas veces la historia de un corazón, con sus pasiones, sus amarguras, sus penas y desengaños y también sus momentos de gozo.” (Bécquer 1995: 26).

Con Bécquer nace la poesía contemporánea, él fue capaz de expresar en poemas breves el dolor, el sufrimiento, el amor de una manera original y simple, sin adornos. Lo curioso de sus poemas es la predilección por la rima asonante, la rima consonante casi no se utiliza.

En algunas páginas en prosa y en algunas rimas podemos ver cómo Bécquer expone sus ideas de la poesía. Estas obras son: *Cartas literarias a una mujer*, el artículo sobre *La soledad* de A. Ferrán y la *Introducción sinfónica* de *El libro de los gorrones*, que suele reproducirse como prólogo al libro de sus *Rimas* (Bécquer 1968: LXXV).

La primera carta de *Cartas literarias a una mujer* es el punto de partida de esta idea, cuando afirma que “La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer”. Esto quiere decir que a través de la poesía se expresan los sentimientos, el amor que se tiene, en este caso los sentimientos hacia una mujer, esa mujer se convierte en su musa y le ayuda a encontrar las palabras necesarias para hacer poesía.

La poética de Bécquer busca la identidad perdida entre palabra y cosa. Bécquer busca “un consuelo y una justificación en la religión, actitud romántica y sobre todo busca la perfección, la obra sublime de la perfección” (Guelbenzu 1970: 12).

Según Jorge Guillén, Bécquer “nos ha dejado una poesía y una poética, y la fe en los sueños y sus fantasmas corresponden a una conciencia luminosa” (Guelbenzu 1970: 13).

Allison Peers piensa que Bécquer es el más original de los románticos españoles y que ni siquiera Espronceda es digno de “figurar en las filas de los grandes desengañados del mundo moderno” (Aullón de Harro 1988: 91). También afirma que en sus versos se refleja la tristeza del poeta y que es el único de los románticos españoles que ha logrado transmitir su dolor, su desilusión, su amargura, su soledad a través de unas poesías melodiosas (Aullón de Harro 1988: 91).

CONCLUSIONES

La biografía de Bécquer nos permite adentrarnos en la parte más íntima del poeta, conocer los mayores deseos, fracasos e inquietudes del hombre Gustavo Adolfo para entender mejor los versos del gran poeta Bécquer.

Aunque trabajó en el ámbito de la literatura, no ha conseguido destacar en vida tanto como hubiese querido, estuvo tan cerca de alcanzar la gloria que tanto anhelaba y a la vez tan lejos. A Bécquer, como a muchos otros poetas, le tocó vivir una vida miserable, perseguir durante una vida entera un sueño que se cumpliría después de su muerte. Bécquer sí cumplió su sueño, el de ser un poeta reconocido, alcanzó la fama, pero no pudo disfrutarla.

Su vida fue marcada por temprana muerte de sus padres, de su hermano y de su amigo de la infancia, Luis García Luna. Intentó refugiarse en la literatura y nutrió las esperanzas de que algún día sería un poeta famoso. Con tan solo dieciocho años, dejó su amada Sevilla, una oasis de paz y de tranquilidad, que recordaría con cariño y anhelo, para irse a Madrid, la ciudad ideal para afirmarse como poeta. Aunque la capital lo decepcionó al llegar, porque la tenía bastante idealizada, continuó luchando por sus sueños hasta el último segundo de vida. No tuvo la vida que anhelaba, pero tampoco una vida fracasada.

Intentó abrir su corazón al amor varias veces, pero no siempre las destinatarias le correspondían. De todas las mujeres a las que Bécquer quiso, solo dos lo amaron realmente: Julia Cabrera, su novia sevillana de la juventud, a la que dejó cuando se fue a Madrid y Alejandra, esa chica en la que encontró consuelo cuando su mujer lo había engañado. Julia Espín fue su amor de la juventud, un amor no correspondido, para algunos la protagonista de las *Rimas* y Casta, su mujer, es incluso para los más conocidos biógrafos de Bécquer un misterio. ¿La quiso realmente o se casó por despecho o por obligación? Muchos se han preguntado qué habrá visto Bécquer en ella, algunos dicen que era una mujer corriente, vulgar y no muy culta, otros afirman que era hermosa y que, aunque no tenía estudios, entendía de literatura. No sabemos exactamente la respuesta, pero seguramente en un momento determinado de su vida habrá sentido algo por ella, ya que fue esposa y madre de sus tres hijos, además su infidelidad le dolió de tal manera que la abandonó, llevándose a sus hijos con él. Si no hubiera sentido nada por ella, no le habría importado.

Siempre se intenta relacionar la vida de los autores con sus obras, buscar en sus biografías los temas y los motivos de sus obras, pero ¿por qué impresiona tanto la biografía de Bécquer? Quizá porque sus *Rimas* son su testamento, nos cuentan la vida de ese ser, que pese a las dificultades de la vida, siguió luchando por un sueño, nos muestra la vida tal como es, con las buenas y con las malas, nos enseña afrontar la muerte, aceptar que somos efímeros y que hay que aprovechar cada oportunidad para seguir adelante y no perder nunca las esperanzas, nos cuentan la historia de un corazón herido por el desengaño amoroso, ya que ninguna de las mujeres a las que quiso regalarle su corazón no supo valorarlo y cada una de ellas dejó en él un vacío que con el tiempo aumentaba.

Cada persona se puede identificar en algún momento de su vida con algún poema de Bécquer: el enamoramiento, el desengaño, el ideal, la muerte. Todos tenemos miedo a la muerte, la vemos como el final de nuestras andanzas en el mundo, pero en el caso de Bécquer y de muchos otros hombres de letras, su muerte fue el principio de su gloria

eterna. Tuvo que vivir una vida llena de penurias, sufrimiento, desengaño y fracaso para ser conocido tras su muerte como uno de los más apreciados poetas españoles.

Hoy día no podemos hablar de literatura española o del romanticismo español sin mencionar al “ángel de la verdadera poesía”. Bécquer es, sin duda, uno de los pilares de la literatura española, un poeta que siempre está de moda, porque encontró la modalidad de expresar sus sentimientos de tal manera, que muchos lectores se identifican con sus versos. Bécquer seguirá viviendo “mientras haya en el mundo poesía”.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros

- Aullón de Harro, Pedro. 1988. *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*. Madrid: Taurus.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 1968. *Rimas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 1994. *Leyendas*. Edición de Pascual Izquierdo, undécima edición. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 1995. *Rimas*. Edición de José Luis Cano, vigésima edición. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 2012. *Obras completas*. Edición, introducción y notas Joan Estruch Tobella, tercera edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Crețu, Roxana Maria. 2015. *La sombra de Bécquer*. Timișoara [trabajo de fin de grado].
- Estruch Tobella, Joan. 2020. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra.
- Guelbenzu, José María. 1970. *Gustavo Adolfo Bécquer: Poética, narrativa, papeles personales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Machado, Antonio. 2006. *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- Marroquín y Aguirre, Pedro. 1927. *Bécquer: el poeta del amor y del dolor. Conferencia leída en la Unión Ibero Americana en la noche del 22 de febrero de 1922*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo Luna, disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/62936/1/drps_fa_641.pdf [24.06.2024]
- Montesinos, Rafael. 2005. *Bécquer: biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Nemo, August. 2020. *Maestros de la poesía. Gustavo Adolfo Bécquer*. Tacet Books. E-book disponible en https://books.google.ro/books/about/Maestros_de_la_Poes%C3%ADa_Gustavo_Adolfo_B.html?id=iAT2DwAAQBAJ&redir_esc=y [20.07.2024]
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros. 1983. *Manual de la literatura española. VII. Época del Realismo*. Tafalla: Cénit Ediciones S.L.
- Rubio Jiménez, Jesús. 2005. “Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española”, en *Guía sobre los hermanos Bécquer en el Monasterio de Veruela*. Zaragoza: Diputación Provincial, Área de Cultura y Patrimonio, p. 157-240. disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/bcquer-y-la-poesa-contempornea-en-lengua-espaola-0/> [11.06.2024]

Artículos

- Brown, Rica. 1969. *La fama postuma de Bécquer: nuevos datos*, in “Revista de Filología Española”, vol. LII, nº 1/4 (1969). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, p. 525-535, disponible en <https://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/download/815/944/939> [24.06.2024]
- Pageard, Robert. 1954. *Bécquer et La Iberia*, in “Bulletin Hispanique”, tome 56, nº4. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, p. 408-414, disponible en https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1954_num_56_4_3411 [11.06.2024]

Otras fuentes

Bécquer, Reseña al poema *La soledad* de Augusto Ferrán, 1861, disponible en

<https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena.htm> [22.06.2024]

<https://josemaria.demena.es/tres-cartas-de-narciso-campillos-sobre-la-muerte-de-becquer-i/> [23.06.2024]

Roxana GAIȚĂ
(Universidad de Oeste
de Timișoara)

La gamificación educativa mediante el uso de la habitación de escape

Abstract: (Educational gamification through the use of the escape room) An escape room is a gamification technique that confronts a group of students with an imaginary confinement situation. During this educational session, students must work as a team and use their reasoning, knowledge, and skills to solve puzzles and challenges related to the curriculum contents in a limited time. This study aims to examine the impact of the escape room on the learning, motivation, and general satisfaction of first-year students, enrolled at the West University of Timișoara, Department of Modern Languages and Literatures. This escape room seeks to introduce students to the secret world of the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial, designed by King Felipe II in the second half of the 16th century. We will also try to motivate and inspire students to investigate the King's Felipe II of Spain biography (1527-1598), called "The Prudent". In carrying out this experiment, quantitative and qualitative techniques were used and the results showed a significant improvement in the acquisition of Spanish as a foreign language, participation in the classroom, flow, the feeling of well-being, autonomy, and the loss of the notion of time.

Keywords: *biography, effective learning, E-learning, feedback, motivation, narrative.*

Resumen: Una habitación de escape es una técnica de gamificación que consiste en enfrentar a un grupo de estudiantes a una situación imaginaria de encierro. Durante esta sesión educativa, los estudiantes deben trabajar en equipo y usar su razonamiento, conocimiento y habilidades para resolver acertijos y desafíos relacionados con los contenidos del plan de estudios en un tiempo limitado. Este estudio pretende examinar el impacto de la habitación de escape en el aprendizaje, la motivación y la satisfacción general de los estudiantes del primer curso, matriculados en la Universidad del Oeste de Timișoara, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas. En la presente habitación de escape se busca introducir a los estudiantes en el secreto mundo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ideado por el rey Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI. Intentaremos también motivar e inspirar a los estudiantes a biografar a Felipe II de España (1527-1598), llamado "el Prudente". En la realización de este experimento se utilizaron técnicas cuantitativas y cualitativas y los resultados mostraron una mejora significativa en la adquisición del español como lengua extranjera, la participación en el aula, el flujo, la sensación de bienestar, la autonomía y la pérdida de la noción del tiempo.

Palabras clave: *aprendizaje efectivo, biografía, E-learning, motivación, narrativa, retroalimentación.*

Introducción

Nos encontramos en una era de alta tecnología, donde el ritmo de vida es muy dinámico. Nuestra sociedad progresa rápidamente, haciendo grandes avances en diversas áreas como la educación, la tecnología, la innovación, la comunicación, el urbanismo, la infraestructura e incluso en las estructuras familiares.

La nueva generación de nativos digitales requiere estrategias de enseñanza-aprendizaje que desafíen los métodos tradicionales, facilitando la comunicación y colaboración entre los jóvenes. Estos nativos digitales son multitarea, tienen una atención breve, disfrutan compartir, socializar y crear, necesitan acceso inmediato a la información, prefieren el aprendizaje lúdico y el formato audiovisual.

El uso de tecnologías modernas en las escuelas y universidades debe integrarse de manera natural en el proceso educativo, como una respuesta adecuada a las necesidades contemporáneas de los estudiantes. Su incorporación en los métodos tradicionales de enseñanza-aprendizaje-evaluación representa una oportunidad para fusionar las innovaciones tecnológicas con el conocimiento convencional.

Los modelos de enseñanza fundamentales para el aprendizaje de los nativos digitales incluyen *la gamificación, el Flipped Classroom, el storytelling, las inteligencias múltiples, el aprendizaje basado en problemas, la realidad aumentada y los mundos virtuales*, entre otros.

Las metodologías activas son uno de los enfoques más interesantes para desarrollar el aprendizaje cooperativo y la implicación del estudiante en el aula a través del juego. Según Imma Marín (2018, 68), las experiencias de juego cobran sentido al estimular procesos complejos de motivación y automotivación, autoconfianza, comunicación, colaboración, esfuerzo, superación de retos, cooperación, imaginación, creatividad, adquisición de estrategias y toma de decisiones, así como otros elementos que contribuyen al desarrollo personal y social.

Este estudio tiene como objetivo evaluar el impacto del breakout educativo en el aprendizaje, la motivación, el clima del aula y la satisfacción general de la experiencia de los estudiantes del primer curso, matriculados en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas. Específicamente, los objetivos de este estudio son: (1) interpretar el impacto del uso de la habitación de escape en relación con el estado de flujo en el aula, el rendimiento académico, el clima del aula y el comportamiento de los estudiantes; (2) evaluar las percepciones de los estudiantes sobre el aprendizaje de la lengua española a través de la habitación de escape.

Definiciones de la gamificación

Imma Marín (2018, 69) declara que *la gamificación* proviene del término anglosajón *gamification*, que nace de la raíz *games*, es decir “juegos”. Las palabras derivadas de juego se forman a partir de la raíz latina *ludus* y siguiendo los consejos lingüísticos de la Fundéu, se creó el término “ludificación”. Pero no se sigue la

etimología y la palabra gamificación es la que se impone en las conversaciones, artículos y debates.

Para Kapp (2012, 9) la gamificación consiste en usar mecánicas y estrategias basadas en el juego (ya sean videojuegos, juegos de rol, juegos de mesa o entornos digitales) en un entorno no-lúdico con el fin de animar a los estudiantes, motivarlos hacia la acción, promover el aprendizaje y la resolución de problemas.

Michel Matera (2018, 23) afirma que la gamificación consiste en aplicar las técnicas más motivadoras de los juegos en contextos no relacionados con el juego, como la clase. La gamificación incluye elementos de la teoría del juego, del pensamiento de diseño y de la alfabetización informativa.

Foncubierta y Rodríguez (2014, 2) definen la gamificación aplicada en educación como: “la técnica o técnicas que el profesor emplea en el diseño de una actividad, tarea o proceso de aprendizaje (sean de naturaleza analógica o digital) introduciendo elementos del juego (insignias, límite de tiempo, puntuación, dados, etc.) y/o su pensamiento (retos, competición, etc.) con el fin de enriquecer esa experiencia de aprendizaje, dirigir y/o modificar el comportamiento de los alumnos en el aula”.

Imma Marín (2018, 91) afirma que la gamificación puede transformar completamente el aula al añadir elementos del juego en el currículo escolar/universitario. Lo importante es que todos los estudiantes entren en el juego o sean incluidos, poco a poco. En el ámbito educativo se han creado plataformas como *ClassCraft*, *Guadalingo*, *Class Dojo*, *Toovari*, *Kahoot!*, *Blooket*, *Duolingo*, etc. para convertir el aprendizaje en un reto, donde cada estudiante tiene una misión y elige su propio itinerario, visualizando su progreso. Según Hamari et al., (2014), las actividades gamificadas tienen como objetivo influir el comportamiento de los estudiantes al tiempo que aumentan el disfrute del aprendizaje, el rendimiento académico y la motivación de los estudiantes.

Elementos de la gamificación

Manuela Mena Octavio (2018) declara que gamificar implica pensar detalladamente en una serie de elementos que han de introducirse en la experiencia lúdica que se desea llevar a cabo. Por ejemplo, si se desea diseñar una experiencia en la que los estudiantes practiquen la expresión oral poniendo en práctica un elemento gramatical o lingüístico concreto, deberá hacerse una verificación de una serie de elementos clave a fin de que la actividad sea una experiencia que estimule la competitividad, la colaboración, la motivación y al mismo tiempo que suponga aprendizaje para el estudiante. Los elementos fundamentales de la gamificación son:

Narrativa	Clasificaciones	Colaboración	Estética
Retos y misiones	Avatares	Diversión	Emociones
Retroalimentación	Niveles	Descubrimiento	Desbloqueo de contenido

Recompensas	Bienes virtuales	Libertad de elegir y de equivocarse	Progreso
Puntos	Estatus	Restricción de tiempo	Juegos de rol
Medallas	Competición	Sorpresa	Lugares escondidos
Sanciones	Progresión	Limitaciones	Relaciones

¿Qué es la habitación de escape?

Últimamente, una de las propuestas educativas de juegos en equipo que cumplen con los requisitos mencionados anteriormente son las habitaciones de escape. Estas actividades educativas son juegos que requieren resolver acertijos y rompecabezas para alcanzar el objetivo final: escapar de una habitación cerrada (Cornellà et al. 2020, 11). Además, requieren que los jugadores tomen decisiones que los llevarán al éxito o al fracaso. El renombrado diseñador de juegos Sid Meier define los juegos como “una serie de decisiones interesantes” (2020, 178). Las habitaciones de escape son tipos de juegos que tienen un elemento extra: el tiempo limitado para llegar a la meta final. Aunque se han popularizado como oferta de ocio en ciudades de todo el mundo, cada vez más las habitaciones de escape se utilizan como actividades de aprendizaje en las escuelas o universidades.

Maria Arfanakis (2016), profesora especializada en tecnología educativa, junto con Sylvia Duckworth presentaron una serie de beneficios para implementar una habitación de escape en el entorno educativo: se pueden adaptar a cualquier contenido curricular, promueven la colaboración y el trabajo en equipo, desarrollan el pensamiento crítico y la capacidad de resolución de problemas, están centrados en el estudiante, mejoran las habilidades de comunicación, animan a los estudiantes a perseverar, desarrollan el pensamiento deductivo, aprenden a trabajar bajo presión y desarrollan un aprendizaje basado en la indagación.

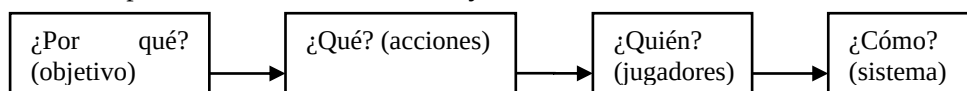
Los profesores pueden utilizar las habitaciones de escape educativas como actividades presenciales que incluyen ocultar pistas, acertijos y otras actividades para que los estudiantes las completen en equipos, en el aula. Además, las habitaciones de escape pueden utilizar un formato combinado en las que se utiliza un poco de tecnología para ayudar a presentar pistas y realizar un seguimiento del progreso de los estudiantes a través de desafíos que los llevan a escapar de la habitación de escape. A veces, las habitaciones de escape pueden ser completamente digitales, lo que significa que los profesores utilizan sitios web como *Genially*, *Flippity*, *Google Forms*, *Google Slides* etc. para presentar un escenario y los estudiantes trabajan mediante actividades digitales para escapar de la habitación de escape. Las habitaciones de escape digitales ayudan a superar las limitaciones de la enseñanza tradicional empleando elementos de la gamificación y permitiendo a los estudiantes practicar la cooperación y la resolución de problemas con el fin de encontrar pistas, resolver acertijos y, en última instancia, escapar del juego (Huang et al., 2020).

Alba Benavent (2021) presenta diferentes tipos de desafíos que corresponden a las habitaciones de escape: cifrados, crucigramas, mensajes secretos, actividades didácticas (cualquier actividad básica, tipo preguntas, ordenar historias, analizar un texto, operaciones matemáticas, etc.), rompecabezas, pistas ocultas, aplicaciones (hay muchas aplicaciones, como la de realidad aumentada, para ayudar a crear desafíos y pruebas por ejemplo, merge cube, o *Flippity*, para generar diferentes candados), etc.

¿Cómo diseñar un sistema gamificado?

En la realización de un proyecto gamificado exitoso, es importante que el diseño del sistema sea correcto y completo. A continuación, presentaré un modelo de buena práctica de la literatura especializada.

Manrique y Rodrigo (2013) desarrollaron un modelo para diseñar experiencias gamificadas para estimular la motivación y la diversión.



La primera pregunta se refiere a la razón (o no) de aplicar la gamificación para conseguir un objetivo. Una serie de ejemplos de objetivos que se pueden conseguir a través de la gamificación son: mejorar el rendimiento académico, incrementar la implicación, aumentar la motivación por el aprendizaje, favorecer la adquisición de conocimientos, hacer más amenas las asignaturas, aumentar la atención y la concentración, etc. La segunda pregunta se refiere a qué acciones van a realizar los jugadores, es decir, cómo influir su comportamiento para lograr nuestro objetivo. La tercera pregunta consiste en analizar para qué tipo de jugador diseñamos el sistema. En la cuarta pregunta los autores se refieren al diseño e implementación del sistema gamificado.

La aplicación de la gamificación en el aula

Más adelante, presentaré la implementación de la habitación de escape, llamada *El secreto de El Escorial* (actividad creada por las profesoras Jennifer Niño y Laura María Navarro) que se realizó con los estudiantes del primer curso, en la Universidad del Oeste de Timișoara, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas.

En la presente habitación de escape se busca introducir a los estudiantes en el secreto mundo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ideado por el rey Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI, y también motivar e inspirar a los estudiantes a biografar a Felipe II de España (1527-1598), llamado “el Prudente”.

En esta habitación de escape los estudiantes se convierten en un grupo de excursionistas que planean una excursión al Monasterio de El Escorial. La visita guiada transcurre perfectamente cuando, de repente, todos se encuentran en una habitación y se quedan encerrados. Para escapar, tienen que resolver diez misiones de nivel A2, en 90 minutos. Las misiones contienen tres pruebas de comprensión lectora, cuatro

pruebas de estructuras gramaticales, dos pruebas de comprensión auditiva y una prueba de expresión escrita.

Gracias a la habitación de escape los estudiantes tienen la posibilidad de familiarizarse con la historia del Palacio de El Escorial, conocer la vida y la familia del rey Felipe II, practicar contenidos gramaticales (como el Presente de Indicativo, las diferencias entre algunos verbos *-ser, estar, tener y haber-*, las preposiciones, los adverbios de lugar) y contenidos lexicales (como el aspecto físico, la familia, los adjetivos).

Metodología

Esta investigación propone las siguientes metodologías:

- El método de la simulación. Activará el estado cognitivo y afectivo de los estudiantes mediante la simulación de situaciones del mundo real. De esta forma, los estudiantes pueden aprender de sus propios errores, evaluar los efectos y hacer deducciones a partir de sus acciones. En este experimento, la habitación de escape se utilizará para crear un contexto inmersivo, donde los estudiantes investigarán y completarán una serie de misiones y desafíos.
- El aprendizaje a través del descubrimiento, el ejercicio y la resolución de problemas. Se diseñarán una serie de tareas con el objetivo de practicar los conocimientos adquiridos pero también asimilar la nueva información, con el fin de crear un aprendizaje significativo. Esta habitación de escape estimulará el aprendizaje a través del descubrimiento para que los estudiantes sean autónomos y desarrollen una serie de habilidades superando las misiones. La profesora será una guía en su proceso de aprendizaje, proporcionándoles la información necesaria para completar las misiones. Además, las misiones tendrán un grado de complejidad progresivo para que la motivación de los estudiantes aumente a medida que avancen en su resolución.
- El aprendizaje activo fomentando el trabajo en equipo. Se creará un clima agradable en el aula y se estimulará la comunicación, el pensamiento crítico y la escucha activa durante las sesiones de trabajo. Esta propuesta no tendrá como objetivo generar competitividad o sentimientos negativos entre los estudiantes.

El diseño de la habitación de escape

Los estudiantes se dividen en 7 grupos de 2/3 estudiantes. Antes de comenzar la actividad, explicaré las reglas necesarias para realizar la habitación de escape. Además, presentaré la narrativa a través de la cual entrarán en la habitación de escape y crearé un ambiente adecuado. Las reglas son sencillas y muy claras: los estudiantes tienen que

resolver las diez misiones, en 90 minutos para poder escapar del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

A continuación, presentaré el diseño de la habitación de escape, llamada *El secreto de El Escorial*, según el modelo Gamification Canvas (Jiménez Palmero, 2019, 48):

Contexto <u>Sentido educativo</u> Se pretende introducir a los estudiantes en el secreto mundo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ideado por el rey Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI. Se intenta también motivar e inspirar a los estudiantes a biografar a Felipe II de España. Los estudiantes deberán superar diez misiones para poder salir del Palacio de El Escorial. Las diez misiones contienen tres pruebas de comprensión lectora, cuatro pruebas de estructuras gramaticales, dos pruebas de comprensión auditiva y una prueba de expresión escrita. <u>Estudiantes</u> Universidad del Oeste de Timișoara, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, primer curso <u>Disciplina</u> <i>Curso práctico de español</i> <u>Nombre de la actividad</u> <i>El secreto de El Escorial. Habitación de escape. Nivel A2/B1</i> <u>Fecha</u> 15.12.2023 <u>Materiales/Herramientas digitales</u> móviles/portátiles, conexión a Internet,	Narrativa “Un grupo de estudiantes de español planea una excursión al Monasterio de El Escorial. Van a pasar el fin de semana allí. Todos están muy contentos porque es la primera vez que lo van a ver. El profesor habla un poco sobre la historia del Monasterio. También les da una hoja guía para responder preguntas durante la excursión. Cuando llegan, el vigilante de la puerta principal los ayuda y les da las informaciones necesarias. Después abre la puerta y ellos entran. De repente, escuchan un ruido muy raro y la puerta se cierra. Nadie puede abrirla. Encima de una mesa, el profesor encuentra una nota que dice: Si de este lugar quieren salir, en esta prueba de A2 tienen que sobresalir.”	Componentes <u>Soporte de la habitación de escape</u> Una semana antes de la habitación de escape, se pedirá a los estudiantes que miren un vídeo informativo en YouTube sobre la historia del magnífico Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y sobre la vida del rey Felipe II. El objetivo de esta actividad es despertar el interés de los estudiantes y completar con éxito las misiones que se encontrarán en la habitación de escape. Enlace: <i>El Secreto del Monasterio de El Escorial~Canal Historia España</i>: https://www.youtube.com/watch?v=FvTR5k1BJ6Q Antes de iniciar la habitación de escape, la profesora formará los equipos y explicará las reglas para captar la atención de los estudiantes e introducirlos en la narrativa. <u>Evaluación</u> Todas las misiones son autocorregibles. Si la respuesta es incorrecta, el estudiante debe rehacer la misión; si la respuesta es correcta, el estudiante puede resolver la siguiente misión. Además, se evaluará la participación y la colaboración de cada equipo, la interacción entre los miembros del equipo, la

Google Classroom, Genially, YouTube		distribución de las tareas dentro del equipo y las tareas realizadas durante la habitación de escape con la ayuda de una rúbrica de evaluación del trabajo en equipo. <u>Elementos</u> Desafíos, reglas, misiones, narrativa, estética, libertad para equivocarse, retroalimentación, restricción de tiempo, sorpresa, desbloqueo de contenido, progreso, lugares escondidos, juegos de rol, puzzle, cooperación, competición, recompensas, sorpresa, emoción (curiosidad/felicidad/frustración)
Tiempo 90 minutos	Jugadores Equipos de un máximo de 3 estudiantes	
El rol del profesor Guía (guiará todo el proceso, explicará las misiones y ofrecerá ayuda si se solicita) El rol de los estudiantes Grupo de excursionistas	Nivel Dificultad creciente a medida que se completan las misiones.	
Objetivos • conectar los textos con las grabaciones (<i>Soy un joven del sur de Francia. Me interesa el tema del medioambiente. Busco gente joven para un club de debate social en español – Soy de Sevilla, me gusta mucho hablar sobre problemas actuales. Soy serio, tranquilo, sociable. Estudio Ciencias del Medioambiente etc.</i>); • localizar, según las indicaciones, el libro escondido en la biblioteca (<i>El libro se encuentra en la estantería 51, arriba a la izquierda. Es el más grueso y oscuro etc.</i>); • ordenar las palabras para formar una oración (<i>La llave abre una caja etc.</i>); • conjugar los verbos en Presente de Indicativo (<i>Soy una princesa francesa y tengo 13 años, etc.</i>);		

- completar el árbol genealógico del rey Felipe II utilizando las pistas de las grabaciones (*Tengo el pelo castaño. Llevo un gran bigote y perilla. Tengo el pelo corto y la piel clara - Felipe de Austria, etc.*);
- escribir un mensaje dirigido al director de la academia solicitando ayuda para el regreso a Madrid;

Contenidos

- gramaticales: el Presente de Indicativo, las diferencias entre los verbos “ser”, “estar”, “tener” y “haber”; las preposiciones; los adverbios de lugar, etc.;
- lexicales: el aspecto físico, la familia, los adjetivos;
- socioculturales: informaciones sobre el Palacio de El Escorial y sobre la vida y familia del rey Felipe II.

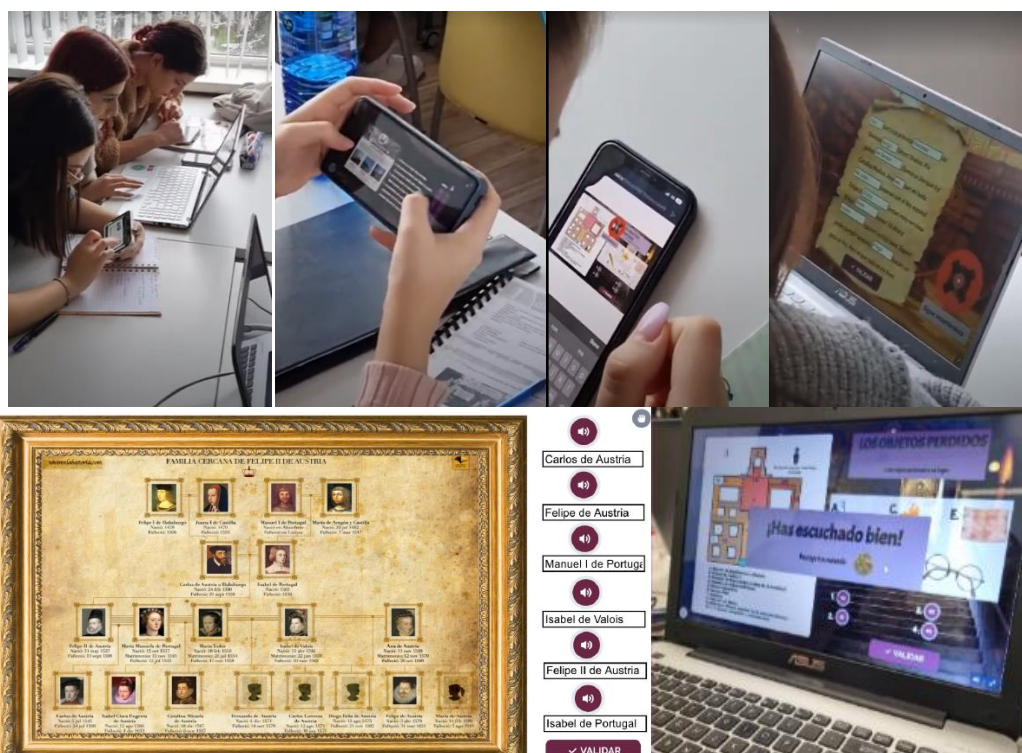


Ilustración 1 Habitación de escape - El secreto de El Escorial

Fuente: elaboración propia

Instrumentos

Al realizar este experimento utilicé técnicas cuantitativas y cualitativas. Las técnicas de recolección de datos utilizadas fueron: la observación participante, la entrevista (entrevisté 15 estudiantes), el análisis de documentos, el diario de campo, la grabación audio y video y el cuestionario.

La estructura de la entrevista incluyó los siguientes aspectos: relatar la experiencia después de la participación en la habitación de escape, mencionar las habilidades desarrolladas a través de la estrategia, especificar los puntos fuertes y débiles de la habitación de escape, etc. Intenté que las entrevistas tomaran la forma de conversaciones naturales, para generar un clima agradable y de confianza en el que los entrevistados se sientan cómodos y relajados al hablar.

Creé un consentimiento y un cuestionario en español utilizando la herramienta *Google Forms*. El consentimiento solicitó el permiso de los estudiantes para grabar, video y audio, la habitación de escape y las entrevistas, asegurando su anonimato. El cuestionario se adaptó al modelo *Game Experience Questionnaire* para evaluar la percepción de los estudiantes acerca de la sesión en la que participaron y constaba de 10 preguntas cerradas. Estas preguntas fueron formuladas con dos posibles respuestas: sí o no. Se eligieron estas opciones de respuesta porque no requieren un esfuerzo relativamente grande por parte de los encuestados, lo que también requeriría un tiempo prolongado destinado a completar el cuestionario. Debido a la complejidad de la sesión y al importante número de misiones, el tiempo dedicado a este cuestionario fue limitado. Este cuestionario se rellenó una vez finalizada la sesión e incluye las siguientes escalas de evaluación: eficiencia, autonomía, estimulación, inmersión y generación de emociones positivas y negativas.

Resultados y discusión

Todos los estudiantes completaron con éxito las diez misiones en 90 minutos y lograron escapar de la habitación de escape digital. Los resultados obtenidos se analizaron en base a las opiniones e inquietudes del alumnado participante. Tras finalizar las misiones, los alumnos rellenaron el cuestionario, elaborado en *Google Forms*, compuesto por diez preguntas.

Las variables utilizadas para la valoración fueron: la motivación, la utilidad de las actividades de aprendizaje, el sentimiento de bienestar y de autonomía, la pérdida de la noción del tiempo, el desarrollo de la capacidad crítica y el diseño de la habitación de escape. En general, la valoración fue bastante positiva en todos sus aspectos. A continuación, se presentan las diez preguntas del cuestionario y las respuestas de los estudiantes.

1. ¿Fue agradable tu experiencia con la gamificación?
2. ¿Aprendiste con este curso?
3. ¿Fueron útiles las actividades de aprendizaje?
4. ¿Fue positiva tu actitud?

5. ¿Te motivaron las actividades para aprender?
 6. ¿Perdiste la noción del tiempo mientras realizabas la actividad?
 7. ¿Te sentiste frustrado mientras realizabas la actividad?
 8. ¿Llevar a cabo esta actividad despertó tu imaginación?
 9. ¿Te motivó a continuar recibiendo retroalimentación inmediata sobre tus actividades?
 10. ¿Te sentiste autónomo mientras realizabas la actividad?

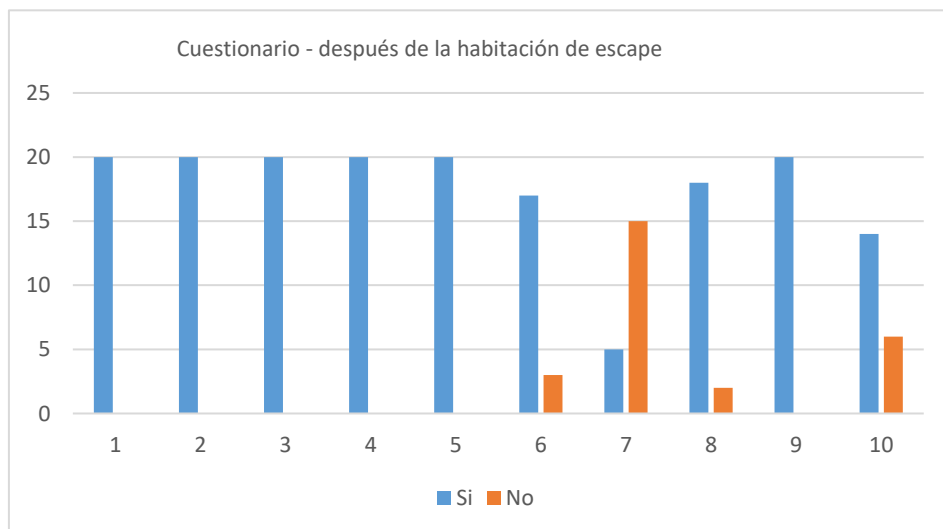


Tabla 1. Cuestionario - después de la habitación de escape (elaboración propia)

Una vez completado el cuestionario por parte de los estudiantes se puede observar que todos respondieron afirmativamente en lo que respecta el sentimiento de bien estar, el aprendizaje de la lengua española, la utilidad de las actividades de aprendizaje, la actitud positiva hacia los compañeros y hacia los contenidos presentados, la motivación para aprender y para continuar a resolver las misiones después de recibir retroalimentación inmediata sobre sus actividades. Con respecto a pérdida de la noción del tiempo mientras realizaban la actividad, 17 estudiantes respondieron afirmativamente, mientras que 3 estudiantes respondieron negativamente. 15 estudiantes respondieron que no sintieron frustración, mientras que 5 estudiantes contestaron que sí. Quienes respondieron afirmativamente a la pregunta número 7 explicaron que se sentían frustrados cuando no eran ellos quienes terminaban primero la misión, siendo muy competitivos. 18 estudiantes contestaron que llevar a cabo esta actividad despertó su imaginación, mientras que 2 respondieron que no. 14 estudiantes contestaron que se sintieron autónomos mientras realizaban la actividad y 6 estudiantes contestaron que no.

Los principales aspectos mencionados por los estudiantes en las entrevistas tras la implementación de la habitación de escape fueron: desarrolla las habilidades comunicativas; es estrategia moderna e innovadora que utiliza la tecnología; genera una experiencia inmersiva; fomenta el trabajo en equipo y crea una fuerte conexión entre los estudiantes; desarrolla la autoestima; desaparece el miedo a equivocarse o la ansiedad; convierte a los estudiantes en protagonistas de su propio aprendizaje; aumenta la atención, la motivación y el compromiso; crea un ambiente agradable, relajante y divertido y desaparece la noción del tiempo.

De los resultados obtenidos, se puede destacar que la presente habitación de escape es un recurso didáctico bastante útil y que produce un acercamiento práctico de materias que en esencia son puramente teóricas. Este hecho provoca que en el alumnado crezcan el interés y la dedicación por su estudio, ya que además se divierten aprendiendo.

El desarrollo del pensamiento crítico o la habilidad de resolver problemas se manifiesta en las dificultades o impedimentos a la hora de superar las misiones, seleccionar entre lo verídico y lo falso, entre lo relevante y lo secundario, entre las verdaderas pistas y aquellas para despistar.

El alumnado con el que se ha trabajado no está acostumbrado a obtener un aprendizaje por medio de recursos innovadores y que se desvinculan un poco de las clases tradicionales. Además, esta actividad se complementa con el factor diversión, lo que provoca que los contenidos sean aprendidos y asimilados de forma más significativa.

Por otra parte, desde el punto de vista de la implementación de la experiencia de la habitación de escape requirió mucho trabajo y esfuerzo a la hora de su organización y diseño, que desde mi punto de vista sería un inconveniente de esta actividad que para que tenga éxito y se diseñe bien se requiere mucho tiempo de diseño y de montaje. Otro aspecto negativo es el hecho de que esta actividad funciona mejor en portátiles, tablets u ordenadores y menos en móviles, aspecto mencionado por los estudiantes en las entrevistas. Por esta razón, algunos estudiantes que realizaron las actividades con en el móvil encontraron ciertos problemas técnicos. No obstante, como ya he dicho, los resultados fueron bastante satisfactorios, lo que provoca que ese esfuerzo tenga su merecida recompensa.

Se observó cómo esta estrategia puede estimular la competición sana y fomentar la colaboración entre los estudiantes. Los desafíos interactivos y las actividades en grupo se convirtieron en oportunidades para que los estudiantes trabajaran juntos, compartiendo sus conocimientos y habilidades para superar las tareas. Al establecer objetivos claros y ofrecer recompensas y retroalimentación instantánea, los estudiantes se motivaron a superarse a sí mismos.

La gamificación estimuló las habilidades de pensamiento crítico a medida que los estudiantes se enfrentaban a problemas complejos, lo que los llevó a pensar de manera creativa y estratégica para completar con éxito las misiones. La transición del aprendizaje pasivo a la resolución activa de problemas es una muestra del poder del

juego para promover una experiencia de aprendizaje holística. Por lo tanto, la gamificación no solo mejora el rendimiento académico, sino que también les ofrece un sentido de confianza en sí mismos y de progreso, que alimenta aún más su deseo de aprender.

Este entorno colaborativo ayuda a los estudiantes a desarrollar importantes habilidades interpersonales, como la comunicación, la resolución de problemas, el pensamiento crítico y la empatía, fundamentales para su éxito tanto personal como profesional. Además, la oportunidad de colaborar con los compañeros crea un sentido de conexión social y pertenencia, lo que hace que el aprendizaje sea más agradable y significativo. Los estudiantes mencionaron en entrevistas que esta estrategia aumentó su autoestima porque el trabajo en equipo eliminó el miedo a hablar y ser corregido en público, especialmente en el caso de los estudiantes tímidos.

Conclusiones

La gamificación toma los elementos y los beneficios del juego y los traslada al entorno educativo, logrando motivar y despertar emociones positivas en los estudiantes. Gracias a su atractivo diseño, la adquisición de conocimientos se realiza de una forma más amena. La gamificación es una de las metodologías que incrementa la iniciativa de los estudiantes, facilitándoles un proceso de autoconocimiento, permitiéndoles aprender de sus propios errores y de la interacción con sus compañeros. Todos estos aspectos positivos mencionados anteriormente llevan a la adquisición de la competencia de aprender a aprender.

Una vez expuestos los resultados, valorando esencialmente las opiniones del alumnado participante, se puede verificar la aceptación y éxito de lo aprendido relacionado con la metodología de gamificación, concretamente con la habitación de escape educativa. Es importante no dejar de lado el alto nivel de contestaciones positivas a la pregunta de los estudiantes de si volverían a repetir la experiencia en clase, que demuestra que es una actividad que ha agradado a la mayoría del alumnado, potenciando sus intereses, habilidades y competencias.

Partiendo de la base del concepto que presenta Bruner (1963) hay que resaltar la idea de que al alumnado siempre se le debe proporcionar un sentimiento de entusiasmo que acompañe al aprendizaje. Se debe transformar al alumnado en el propio y principal protagonista de su aprendizaje, empezando desde la base de los conocimientos previos obtenidos y desde sus gustos, consiguiendo así alcanzar un aprendizaje significativo.

En cuanto a la utilidad del estudio, los resultados son efectivos para los representantes del medio académico que investigan el tema abordado en este artículo, es decir la enseñanza de ELE a través de la habitación de escape educativa. La limitación de esta investigación es el pequeño tamaño de la muestra, lo que se debe a la intención de evaluar el impacto de la habitación de escape a uno de los grupos de estudiantes a los que se enseña español. Además, se trabaja de manera diferente con cada grupo de estudiantes, dependiendo del nivel de español y del plan de estudios.

A partir de los resultados obtenidos tras la aplicación de los instrumentos cualitativos y cuantitativos, se desprende que esta estrategia didáctica fue muy apreciada por los estudiantes y evaluada como valiosa tanto desde un punto de vista pragmático, como hedónico.

En conclusión, la habitación de escape educativa es una herramienta poderosa en el aula de ELE que ofrece una variedad de beneficios para el aprendizaje del idioma. Desde aumentar la motivación y el compromiso de los estudiantes hasta fomentar la colaboración y la personalización del aprendizaje, la habitación de escape transforma el proceso de enseñanza y aprendizaje en una experiencia más dinámica, interactiva y efectiva para el alumnado y puede aplicarse con éxito junto con otras metodologías o estrategias de aprendizaje activas y tradicionales.

Bibliografía

- Arfanakis, M., Duckworth, S., Galanis, M. 2016. *10 Reasons to Play BreakOutEdu*. Disponible en: https://www.pinterest.com.mx/pin/53058101839540858/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=&from_amp_pin_page=true, última consulta el 02 de diciembre de 2022.
- Benavent, Alba. 2021. *Cómo crear Break Outs y Escape Rooms educativos*. Masterclass organizado por Kumubox.
- Bruner, Jerome. 1984. *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Cánovas, Beatriz. 2021. *Gamificación: las recompensas narrativas como indicadores de logro*. Masterclass organizado por Kumubox.
- Cornellà, P., Estebanell, M., Brusi, D. 2020. *Gamificación y aprendizaje basado en juegos. Consideraciones generales y algunos ejemplos para la Enseñanza de la Geología*, in “Enseñanza de las Ciencias de la Tierra”, ISSN: 1132-9157. Girona.
- Deterding, S., Khaled, R., Nacke, L., Dixon, D. 2011. *Gamification: Toward a Definition*. CHI 2011, mayo 7–12, Vancouver, BC, Canada. ACM 978-1-4503-0268-5/11/05. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/303018696_Gamification_Toward_a_definition, última consulta el 11 de noviembre de 2021.
- El Secreto del Monasterio de El Escorial*. Canal Historia España. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FvTR5k1BJ6Q>, última consulta el 5 de noviembre de 2023.
- Huang, S.-Y., Kuo, Y.-H., y Chen, H.-C. 2020. “Applying digital escape rooms infused with science teaching in elementary school: Learning performance, learning motivation, and problem-solving ability”. *Thinking Skills and Creativity*, 37. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2020.100681>, última consulta el 20 de enero de 2024.
- Ijsselsteijn, W. A., de Kort, Y. A. W., y Poels, K. 2013. *The Game Experience Questionnaire*. Technische Universiteit Eindhoven. Disponible en: https://pure.tue.nl/ws/files/21666907/Game_Experience_Questionnaire_English.pdf, última consulta el 06 de enero de 2022.
- Jiménez Palmero, D. 2019. *La gamificación en la enseñanza de español como lengua extranjera. Análisis y propuestas de aplicaciones con estrategias ludificadas* (tesis doctoral). Sevilla.
- Kapp, K., Blair, L., Mesch, R. 2014. *The Gamification of Learning and Instruction Fieldbook: Ideas into Practice*. Wiley.
- Kapp, Karl. 2012. *The Gamification of learning and instruction: Game-Based Methods and Strategies for Training and Education*. Pfeiffer.
- Koivisto, J., Hamari, J. 2019. *The rise of motivational information systems: A review of gamification research*, in “International Journal of Information Management”, vol. 45, pp. 191-210.
- Manrique, V., y Rodrigo, I. 2013. *Cómo diseñar una experiencia de Gamificación y no morir en el intento*. Disponible en: <https://www.slideshare.net/slideshow/como-disear-una-experiencia-de-gamificacin-y-no-morir-en-el-intento/27619101#3>, última consulta el 3 de febrero de 2022.

- Marín, I. 2018. *¿Jugamos? Cómo el aprendizaje lúdico puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós Educación.
- Matera, Michel. 2018. *Explora como un pirata. Gamificación y diseño de cursos inspirado en los juegos: para implicar a tus alumnos y ayudarles a ser mejores estudiantes*. Bilbao: Mensajero.
- Meier Sid, 2020. *Sid Meier's Memoir!: A Life in Computer Games*. New York: W. W. Norton & Company.
- Mena Octavio, M. 2018. *Gamificación en el aula de idiomas*. Disponible en: <https://educationwillsetusfree.wordpress.com/gamificacion-gamificada-guerra-de-galaxias/>, última consulta el 15 de marzo de 2019.
- Niño, J., Navarro, L., M. 2020. *El secreto de El Escorial*. Disponible en: <https://www.profe-de-espanol.de/2020/10/31/el-secreto-del-escorial/>, última consulta el 15 de diciembre de 2022.
- Rodrigues da Silva, R., J., Gouveia Rodrigues, R., Pereira Leal, C., T. 2019. *Gamification in Management Education: A Systematic Literature Review*, in "Brazilian Administration Review", vol. 16, nr. 2, art. 3.
- Rodríguez, F., Santiago, R. 2015. *Gamificación: Cómo motivar a tu alumnado y mejorar el clima en el aula* (Innovación educativa) Kindle Edition. Madrid: Grupo Océano.
- Seaborn, K., Fels, D., I. 2015. *Gamification in theory and action: a survey*, in "International Journal of Human-Computer Studies", vol. 74, pp. 14-31.
- Teixes, Ferran. 2015. *Gamificación. Motivar jugando*. España: Editorial UOC.
- Zainuddin, Z., Kai Wah Chu, S., Shujahat, M., Perera, C., J. 2020. *The impact of gamification on learning and instruction: A systematic review of empirical evidence*, in "Educational Research Review 30", 100326.
- Zichermann, G. 2012. Changing the game in education. [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Axk5-i8oTIU>, última consulta el 22 de noviembre de 2021.
- Zichermann, G., Cunningham, C. 2011. *Gamification by Design: Implementing Game Mechanics in Web and Mobile Apps*. California: O'Reilly Media.

Anca PECICAN
(Academia de Estudios
Económicos de Bucarest)

La actitud de estudiantes universitarios frente a la lectura en la clase de español como lengua extranjera

Abstract: (The Attitude of University Students towards reading in Spanish as a Foreign Language class) This study aims to describe the attitudes of university students towards reading in Spanish as a foreign language. Recently, extensive work focused on the positive impact of reading on second language learning. However, research into the importance of the affective domain has been limited. This work arose from the need to investigate this aspect and bring to light elements that can benefit teaching. The educational context in which the research was carried out consisted of 37 third-year Romanian undergraduate students enrolled in Economic Studies, learning Spanish as a foreign language. The participants had an intermediate level of Spanish and read graded texts available on the university's digital platform. The analysis focuses on five variables related to attitude namely, comfort, anxiety, intellectual value, practical value and linguistic value. A post-treatment Likert-scale questionnaire was used as a measurement tool. The results point to a high level of comfort and practical value for the students in question.

Keywords: *attitude, perceptions, graded readers, extrinsic motivation, reading comprehension.*

Resumen: El presente estudio tiene por objeto describir las actitudes de estudiantes universitarios frente a la lectura en la clase de español como lengua extranjera. Si bien en la actualidad muchos trabajos se han dedicado al análisis del impacto positivo de la lectura en el aprendizaje de segundas lenguas, la investigación de la importancia del dominio afectivo ha sido limitada. El presente trabajo ha surgido de la necesidad de indagar en este aspecto y sacar a la luz elementos que puedan beneficiar la actividad docente. El contexto educativo en el que se desarrolló la investigación estuvo formado por 37 estudiantes universitarios rumanos matriculados en Estudios económicos, en el tercer curso, que aprendían español como lengua extranjera. Los participantes tenían un nivel de español intermedio y leyeron lecturas graduadas disponibles en la plataforma digital de la universidad. El análisis enfoca cinco variables relativas a la actitud como el confort, la ansiedad, el valor intelectual, el valor práctico y el valor lingüístico. Como herramienta de medición se utilizó un cuestionario con puntuación en la escala de Likert, administrado al finalizarse el programa de lectura. Los resultados apuntan a un nivel elevado de confort y del valor práctico para los estudiantes en cuestión.

Palabras clave: *actitud, percepciones, lecturas graduadas, motivación extrínseca, comprensión lectora.*

1. Introducción

La comprensión lectora es una de las destrezas clave en la enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera y una vía destacable que genera su desarrollo es la lectura seguida de textos largos (Day y Bamford, 1998, Grabe y Stoller, 2020). Sin embargo, como el tiempo disponible en la clase de idiomas está limitado, los profesores se aprovechan de textos bastante breves para fomentar el desarrollo de la comprensión lectora, pero también el de la expresión escrita y la interacción oral, el aprendizaje de vocabulario o de estructuras gramaticales. La literatura de especialidad ha puesto de manifiesto los resultados positivos de la lectura extensiva en el aprendizaje de segundas lenguas como el desarrollo de la comprensión lectora (Aka 2019, Robb y Kano 2013), del vocabulario (Aka 2019, Nation 2015), de la expresión escrita (Mermelstein 2015, Park 2016), o bien el fomento de actitudes positivas (Arnold 2009, Boakye 2017, Bui y Macalister 2021, Hagley 2017, Iwata 2022, Judge 2011).

La lectura extensiva es un método de aprendizaje de segundas lenguas a través de la lectura de grandes cantidades de textos adaptados según el nivel de L2 del estudiante. Se trata de historias de aventuras y misterio, de amor, policíacas o adaptaciones de novelas clásicas. Dentro de la categoría de la no ficción, los alumnos leen textos sobre temas culturales como tradiciones, la naturaleza, deportes muy populares, biografías de famosos, viajes, etc. Los textos son más largos que aquellos que normalmente se trabajan en clase y los alumnos eligen según sus preferencias ya que leen por placer, curiosidad e interés. Se supone que esta motivación interna es el apoyo de un aprendizaje del idioma incidental, como efecto secundario de la lectura.

Numerosas investigaciones han puesto de manifiesto efectos positivos de la lectura extensiva en cuanto a la actitud de los estudiantes. Entre estos figuran la sensación de confort y baja ansiedad (Yamashita 2013, Iwata 2022, Tanemura 2020, Dykstra *et al.* 2022); la percepción de mejora en la comprensión lectora en la L2 (Iwata 2022, Bui y Macalister 2021, Boakye 2017); la apreciación por su valor intelectual (Yamashita 2013, Judge 2011); el fomento de la autonomía en el aprendizaje por ofrecer libertad de elección del texto (Boakye 2017, Pereyra 2015, Arnold 2009).

No obstante, no siempre resulta fácil incorporar la lectura en la clase de lenguas extranjeras. Entre los obstáculos encontrados en la aplicación práctica de un programa de lectura a lo largo de un cuatrimestre o curso, varios investigadores mencionan la falta de tiempo disponible para leer por parte de los estudiantes (Tien 2015, Aliponga 2013, Crawford-Camiciottoli 2001); problemas logísticos relacionados con el préstamo de textos impresos (Crawford-Camiciottoli 2001); la falta de motivación extrínseca o beneficios en la nota final (Robb 2022); la falta de percepción de valor práctico de la lectura (Tanemura 2020, Yamashita 2013); la dificultad de los textos (Hagley 2017, Tien 2015); la falta de variedad en el contenido y género (Bui y Macalister 2021, Tien 2015).

El objetivo del presente estudio es presentar los resultados de un programa piloto de lectura en relación con las actitudes de los estudiantes participantes. Dicho programa ha tomado en cuenta las aportaciones de investigaciones previas de cara a eludir

presuntos impedimentos y generar actitudes positivas en los estudiantes. Por tanto, las preguntas que la presente investigación se plantea son:

¿Qué efectos tiene un programa de lecturas en la actitud de los estudiantes?

¿Qué percepciones tienen los estudiantes acerca de la incorporación de lecturas en la clase de español?

2. Metodología

2.1. El concepto de actitud

En la literatura de especialidad del campo de la psicología social, la actitud se define como la evaluación que hacemos de un objeto, acto o fenómeno determinado que genera creencias, afectos y emociones, así como tendencias en cuanto al comportamiento (Bohner, Wanke 2002, 5). La actitud es el resultado de la experiencia de alguien (DAPA) en el mundo, lo cual resulta muy importante para la pedagogía. Si la docencia se plantea implicar a los alumnos en experiencias de aprendizaje positivas, es probable que estos adquieran actitudes positivas frente a la educación.

Con respecto al estudio de la actitud de estudiantes frente a la lectura, se han distinguido los mismos tres componentes principales: el afecto como sensaciones, sentimientos o emociones; las creencias de tipo evaluativo; así como el comportamiento (Yamashita 2013, Mathewson 1994, McKenna 1994). Si bien la actitud no representa el objeto de estudio de la didáctica de lenguas extranjeras, el interés que se le ha concedido por los investigadores de este campo yace en su potencial de generar la implicación del alumno en el aprendizaje. Es de esperar que una actitud positiva hacia la lectura favorezca el mismo acto de leer, lo cual representa el objetivo de un programa de lectura.

La pregunta que se plantea es cómo logramos crear una experiencia capaz de fomentar actitudes positivas hacia la lectura. Este estudio parte de la investigación acerca de la incorporación de un programa de lectura en la clase de español como lengua extranjera en una universidad rumana. El objetivo principal de la investigación ha sido identificar los efectos tanto positivos como negativos en la actitud de los estudiantes de dicho programa. Dentro del enfoque multidimensional del concepto de 'actitud' se han analizado los aspectos afectivo, cognitivo y comportamental.

2.2. El contexto de la enseñanza

Concretamente, 37 alumnos de universidad, con edades de 20 a 21 años, matriculados en una clase de Español/LE de nivel B1 participaron en el programa de lectura como requisito de la asignatura. Los participantes estaban en el tercer curso del grado de Relaciones Económicas Internacionales, en la Universidad de Estudios Económicos de Bucarest. Asimismo, la mayoría de ellos se encontraba en el tercer año de estudio del español como segunda lengua extranjera después del inglés. Asimismo, existía una minoría de 5 alumnos que habían cursado clases de español antes de sus estudios universitarios y en el momento mencionado tenían un nivel de español intermedio superior (B2) e incluso avanzado (C1), en la escala del MCER. La clase de

español dura 80 minutos y se imparte una vez a la semana, a lo largo de 14 semanas, en un cuatrimestre. Los objetivos de la asignatura se relacionan con el español de los negocios.

2.3. El programa de lectura

El programa piloto de lectura consistía en dos clases en línea, una en la quinta y la otra en la novena semana, fuera del aula. En estas dos ocasiones los estudiantes tenían que elegir y leer un libro adaptado y hacer un test de elección múltiple también en línea. El test (*quiz*) de cada lectura contenía 10 preguntas de comprensión general. Los alumnos no tuvieron acceso a las respuestas correctas con el fin de que se evitaran posibles casos de fraude.

La oferta de lecturas graduadas estaba disponible en línea, en la plataforma digital de la universidad, y abarcaba los cinco textos graduados mencionados en el Anexo 1. Cuatro de estas lecturas eran accesibles a todos los estudiantes, al tener un nivel A2 y B1, y un texto de nivel B2 estaba dirigido a los cinco alumnos que tenían mayor experiencia en el estudio del español. Desde el punto de vista del género discursivo, había cuatro textos narrativos de ficción y un texto de no ficción sobre la cultura empresarial española, un tema que se estaba tratando también en el aula. Con respecto a la longitud de los textos, esta variaba desde 1.500 palabras aproximadamente hasta 3.500, los textos de nivel A2, y en torno a 4.400 palabras, el texto de nivel B2 (Anexo 1). Es importante mencionar que la lista de opciones de lectura incluía el título del texto, el número total de palabras, una breve sinopsis, así como el nivel de español del lector al que iba dirigido. El objetivo de estos detalles era apoyar al estudiante a elegir el texto que prefiriera leer.

Teniendo en cuenta la escasa disponibilidad de tiempo de los estudiantes, así como la recomendación de una motivación extrínseca que fomentara la lectura (Robb y Kano 2013), se estableció que una puntuación superior a 7 puntos de 10 (en un solo caso, 7 de 11 puntos) se consideraba como asistencia a una clase. Aquellos alumnos que faltaban en otras clases además de las clases de lectura tenían la opción de recuperar un número de tres clases a través de lecturas, bajo la forma de ‘una lectura por clase’. Concretamente, un texto leído probado por la puntuación superior a siete en el quiz se correspondía con la asistencia en una clase. La asistencia general a las clases contaba un 50% en la nota final de la asignatura.

2.4. Metodología de la investigación

De cara a analizar la actitud de los estudiantes frente al programa de lectura se empleó un cuestionario de 20 preguntas con respuestas en la escala Likert de 1 a 5, disponible en el Anexo 2. Dicho cuestionario representa una adaptación de las versiones utilizadas por Yamashita (2007, 2013) y Stoeckel *et al.* (2012) con la misma finalidad. El cuestionario se administró al final del cuatrimestre, en la décimotercera semana, en la lengua materna de los alumnos.

De acuerdo con la perspectiva actual acerca de la actitud, el cuestionario enfoca la dimensión afectiva, en concreto, el confort (los ítems 4,1,14,17,15, 8,7,18,5) y la

ansiedad (los ítems 10, 19); así como la dimensión cognitiva, en concreto, el valor intelectual (los ítems 2, 3, 12), el valor lingüístico (los ítems 11, 13, 20), y el valor práctico (los ítems 6, 9). El confort se analizó desde dos puntos de vista: el de la facilidad de comprensión y el del uso del formato digital. La angustia se relacionó con la posibilidad de falta de comprensión del texto o bien, del vocabulario. El valor intelectual se analizó desde la posibilidad de la lectura de aportar nuevos conocimientos, mientras que el valor lingüístico se refiere a la percepción de la mejora de los conocimientos del español como lengua extranjera. Por último, el valor práctico representa la percepción de los alumnos relativa a los beneficios concretos que la actividad les aportaba. En el caso de este experimento, la equiparación de la lectura con una asistencia a clase así como el acceso remoto, sin necesidad de desplazamiento, se consideraron los beneficios prácticos del programa de lectura.

3. Análisis de los resultados

La Tabla número 1 aporta informaciones relativas a las percepciones que los estudiantes experimentaron en cuanto a sus lecturas en español según el cuestionario que completaron al final del programa. Los valores se obtuvieron con ayuda del programa estadístico SPSS y muestran la media aritmética (MA) de las respuestas que los participantes dieron en cada ítem (Anexo 1) que se corresponde con la variable analizada. La desviación estándar (DE) en el caso de cada variable fue calculada como la media aritmética de las desviaciones de cada ítem de la categoría respectiva. Esta medida indica la tendencia de las respuestas de estar agrupadas en torno a la media (MA). La tabla también incluye el intervalo de las respuestas, a saber el valor mínimo (Min.) y el máximo (Max.) con el fin de señalar la variedad de las percepciones.

CONFORT	MA	Min.	Max	DE
1. Me sentí cómodo/a leyendo en español.	4,42	2	5	0,80
4. La lectura en español NO me cansó.	4,30	1	5	0,97
14. NO Me aburrí leyendo en español.	4,46	2	5	0,85
17. Fue agradable leer en español.	4,61	3	5	0,63
18. Fue fácil comprender los textos.	3,96	2	5	0,95
15. El uso del formato digital de los textos fue conveniente.	4,65	3	5	0,62
7. El uso del quiz online fue conveniente.	4,84	4	5	0,36
8. Por lo general, el quiz fue fácil.	4,57	3	5	0,64
5. Hubiera preferido tener más opciones de	3,38	1	5	1,26

textos.				

1= desacuerdo total 5 = acuerdo total; MA = media aritmética; Min = valor mínimo (1-5); Máx = valor máximo (1-5); DE = desviación estándar. Fuente: SPSS

Tabla nº 1. Dimensiones afectivas de la actitud: el confort

Cabe mencionar también que la participación en el programa de lectura fue de 34 alumnos del total de 37 matriculados, según la cantidad de tests de preguntas de comprensión registrada en la plataforma digital. A pesar de dicha participación en torno al 92%, solamente 26 estudiantes completaron el cuestionario.

Con el fin de obtener datos comparables los ítems 4, 14, 10 y 19 se convirtieron en su forma opuesta. Concretamente, en el cuestionario completado por los estudiantes, dichos enunciados estaban en la forma afirmativa con el fin de evitar la sugerencia de una determinada tendencia en las respuestas. Sin embargo, los ítems se refieren a experiencias negativas: aburrimiento, cansancio y angustia. Por tanto, para facilitar la comparación, la escala de los valores se invirtió de manera que las respuestas de 1 se correspondieron con 5, las de 2 con 4, las de 3 quedaron iguales, el valor 4 se convirtió en 1 y el 5 en 1. Al mismo tiempo, los ítems se presentan en las Tablas 1 y 2 con la incorporación de la negación (NO). A través de las mayúsculas se marca el hecho de que se trata de un artificio para los fines del análisis.

Por lo general, se observa que los estudiantes se sintieron cómodos durante la lectura. La mayoría de ellos afirma el no haber experimentado cansancio, aburrimiento o ansiedad. Muchos de ellos apreciaron la conveniencia del formato digital de los textos y del test de comprensión. De hecho, si comparamos los elementos analizados dentro de la categoría de la comodidad, se observa que los ítems 15 y 7, que se refieren al formato digital, han registrado la mayor cantidad de respuestas positivas. La desviación estándar en las respuestas al ítem 7 es muy baja, lo cual significa que la mayoría de las percepciones estuvieron en torno a la media.

ANSIEDAD	MA	Min	Max	DE
10. Durante la lectura NO sentí angustia al encontrar palabras desconocidas.	4,42	2	5	0,85
19. NO Sentí angustia al no estar seguro/a de haber entendido correctamente el texto leído.	4,03	2	5	1,11

Tabla nº 2. Dimensiones afectivas de la actitud: la ansiedad

No obstante, la valorización de los textos como fáciles de leer está más reducida que en el caso de la comodidad del formato digital de la lectura. Parece que muchos de los alumnos no tuvieron problemas en comprender los textos, mientras que algunos experimentaron cierta ansiedad al topar con palabras desconocidas o al no estar seguros de que hubiesen entendido el texto.

Con el fin de identificar ciertas correlaciones entre las dimensiones de la actitud tal y como se expresan en el cuestionario se utilizó el programa de análisis estadístico de datos SPSS. En la Tabla nº 3 se recogen las correlaciones entre el ítem 1, que refleja la percepción acerca de la comodidad durante la lectura, por una parte, y los ítems 15, relacionado con el uso del formato digital, 18, 10 y 19, relacionados con la comprensión del texto, por otra parte. Los resultados reflejan una correlación significativa ($p^{**}<0,01$; $p^{*}<0,05$; $p^{*}=0,05$) –es decir, con muy poca probabilidad de azar– entre la comodidad y la comprensión de las palabras y del texto, aunque esta correlación es media ($r=0,59$) o relativamente fuerte ($r=0,69$). La correlación con el formato digital de los textos no resultó significativa.

	1.Me sentí cómodo/a leyendo en español.
15. El uso del formato digital de los textos fue conveniente.	$r= 0,22$ ($p=0,27$)
18. Fue fácil comprender los textos.	$r= 0,69$ ($p^{**}=0$)
10. Durante la lectura NO sentí angustia al encontrar palabras desconocidas.	$r= 0,59$ ($p^{**}=0,01$)
19. NO Sentí angustia al no estar seguro/a de haber entendido correctamente el texto leído	$r= 0,69$ ($p^{**}=0$)

r =coeficiente de correlación de Pearson, p =nivel de significación estadística, $p^{**}=0,01$ y $p^{*}=0,05$. Fuente: SPSS

Tabla nº 3. Correlaciones entre la comodidad y los factores: uso del formato digital y comprensión de texto

Desde la perspectiva del valor intelectual que la lectura aporta, la percepción de los estudiantes se mostró positiva según se observa en los datos de la Tabla nº 4. La satisfacción intelectual de enriquecer sus conocimientos sobre el mundo y sobre la cultura española e hispanoamericana a través de la lectura puede constituirse como factor de motivación intrínseca. La misma sensación que experimentaron los estudiantes rumanos se dio también en programas de lectura extensiva en inglés como lengua extranjera (Fujita y Noro 2009, Judge 2011, Yamashita 2013).

VALOR INTELECTUAL	MA	Min	Max	DE

2. La lectura en español me ayudó a enriquecer mis conocimientos.	4,61	3	5	0,63
3. La actividad <i>Lecturas</i> me ayudó a conocer mejor la cultura de los países de habla hispana.	4,42	3	5	0,75
12. Me encantó descubrir cosas nuevas en los textos leídos.	4,53	3	5	0,64

Tabla nº 4. Dimensiones cognitivas de la actitud: el valor intelectual

En la misma línea, los datos con respecto al valor lingüístico (Tabla nº 5) revelan el acuerdo de los participantes en que la lectura les puede ayudar a desarrollar sus conocimientos de español LE así como el de la comprensión lectora.

VALOR LINGÜÍSTICO	MA	Min	Max	DE
11. Creo que leer en español me ayudó a desarrollar mis conocimientos de español.	4,42	2	5	0,75
13. A través de la lectura desarrollé mi vocabulario de español.	4,42	2	5	0,75
20. Sentí que cuanto más leyera en español, más fácil me resultaría entender textos en español.	4,5	3	5	0,81

Tabla nº 5. Dimensiones cognitivas de la actitud: el valor lingüístico

Es notable observar el acuerdo total de los estudiantes acerca de la utilidad práctica de las clases de lectura, a saber su consideración como asistencias en clase (Tabla nº 6). La importancia que los estudiantes otorgan a los beneficios concretos de la lectura difiere del caso de los estudiantes japoneses de Yamashita (2013) que no apreciaron el beneficio ofrecido por la profesora, pero coincide con las opiniones de otros investigadores y expertos en la aplicación de programas de lectura extensiva (Robb 2022). Este tipo de motivación extrínseca puede constituir una vía de acercar al estudiante a la lectura y propiciarle de esta manera una experiencia positiva en el aprendizaje de una lengua extranjera.

VALOR PRÁCTICO	MA	Min.	Max.	D est.
6. Aprecié la equiparación de las lecturas con asistencia a clase.	5	0	5	0
9. He preferido las dos clases de lectura (online) a cambio de clases regulares (en el aula, actividades)	4,23	3	5	0,81

Tabla nº 6. Dimensiones cognitivas de la actitud: el valor práctico

El intento de establecer ciertas correspondencias entre las dimensiones de la actitud puso de manifiesto tres correlaciones de interés (Tabla nº 7). El programa de tratamiento estadístico empleado ha revelado tres correlaciones positivas, directas entre las emociones positivas ocasionadas por la lectura (*Fue agradable leer en español*) por una parte, y, por otra parte, la dimensión intelectual o la percepción de enriquecimiento de los conocimientos, la dimensión lingüística o la percepción del desarrollo del vocabulario, así como, la conveniencia del formato digital. Concretamente, en la Tabla nº 7, el símbolo p representa el umbral de significación estadística. Los valores inferiores o iguales al umbral especificado son significativos, es decir es poco probable que la correlación ocurra por casualidad. El coeficiente de Pearson (r) indica el grado de relación entre las variables. Cuanto más cercano a 1 está este coeficiente, más alta está la dependencia entre las variables. En el caso de los datos obtenidos al final del experimento, se observa una correlación fuerte entre el agrado experimentado durante el programa de lectura (ítem 17) y el valor asignado a lo que se llega a conocer sobre el mundo a través de la lectura (ítem 2). Asimismo, otra correlación fuerte del gusto generado por el programa de lectura se da con la monitorización por medio del quiz online (ítem 7). Una correlación moderada se observa entre el gusto y la percepción de que la actividad sea útil para el desarrollo del vocabulario. Las demás correlaciones significativas, 17-3, 17-11, 17-12, del gusto experimentado con factores que representan el desarrollo de conocimientos culturales y lingüísticos son moderadas hacia débiles.

	17. Fue agradable leer en español.
2. La lectura en español me ayudó a enriquecer mis conocimientos.	$r = 0,70$ ($p^{**}=0$)
3. La actividad <i>Lecturas</i> me ayudó a conocer mejor la cultura de los países de habla hispana.	$r = 0,43$ ($p^{*}=0,02$)
11. Creo que leer en español me ayudó a desarrollar mis conocimientos de español.	$r = 0,43$ ($p^{*}=0,02$)
12. Me encantó descubrir cosas nuevas en los textos leídos.	$r = 0,42$ ($p^{*}=0,03$)
13. A través de la lectura desarrollé mi vocabulario de español.	$r = 0,59$ ($p^{**}=0,01$)
7. El uso del quiz online fue conveniente.	$r = 0,76$ ($p^{**}=0$)

r = coeficiente de correlación de Pearson, p = nivel de significación estadística, $p^{**}=0,01$ y $p^{*}=0,05$.

Fuente: SPSS

Tabla nº 7. Correlaciones entre el gusto y otros factores

El presente estudio pone de manifiesto determinados factores que participan en generar una actitud positiva frente a la lectura en español como lengua extranjera. No obstante, existen ciertas limitaciones que los profesores deberían tomar en cuenta a la hora de replicar este programa de lectura en la clase de español. Por un lado, en primer

lugar, se trata de una muestra reducida de participantes, lo cual impone cautela en la generalización de los resultados. Además, el número reducido de cuestionarios completados por los participantes, a saber 26, difiere notablemente del número de participantes, 34. Este hecho hizo muy difícil cotejar las percepciones de los estudiantes con sus resultados registrados en el quiz. Tercero, el momento de la administración del quiz, a saber, el final de los tres años pasados juntos en las clases de español que coincidió con el fin de grado y fin de los estudios formales de español, es susceptible de haber favorecido una actitud positiva general que pudiera haberse trasladado a las respuestas del cuestionario.

Por otro lado, varios expertos (Yamashita 2013, Crawford-Camiciottoli 2001) en programas de lectura extensiva destacan el hecho de que una actitud positiva frente a la lectura en una lengua extranjera no necesariamente lleva a leer. En el caso de los estudiantes de universidad, que prestan mucha atención a su propio campo de especialidad, la importancia otorgada a una segunda lengua extranjera está bastante limitada, casi siempre amenazada por la falta de tiempo y la gran cantidad de requisitos y trabajos a cumplir en relación con su especialización. A corto plazo, la investigación apunta hacia la necesidad de una motivación extrínseca relacionada con los requisitos de la asignatura, mientras que, a largo plazo, es importante que los estudiantes tengan presente la lectura en español como una experiencia amena de aprendizaje.

4. Conclusiones

Dada la importancia de la actitud y motivación en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera, el presente estudio se planteó examinar el efecto de un programa de lectura en español como lengua extranjera en las actitudes de los alumnos participantes. Los resultados señalan el hecho de que la lectura pueda constituir un método de enseñanza y aprendizaje capaz de generar actitudes positivas. Dentro de un enfoque multidimensional de la actitud, la investigación pone de manifiesto ciertos factores susceptibles de convertir la lectura en una experiencia agradable de aprendizaje. Entre estos cuentan la existencia de beneficios concretos relacionados con los requisitos de la asignatura; la comodidad y la facilidad de acceso a las lecturas y al método de monitorización, en este caso concreto ofrecidas por el formato digital; el contenido de los textos capaz de generar percepciones de desarrollo y enriquecimiento tanto del conocimiento del mundo como lingüístico; la accesibilidad de los textos en cuanto a su nivel de comprensión.

Referencias

- Aka, Natsuki. 2019. *Reading performance of Japanese high school learners following a one-year extensive reading program*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 31, número 1, pp. 1–18.
- Aliponga, Jonathan. 2013. *Reading Journal: Its Benefits for Extensive Reading*, en "International Journal of Humanities and Social Science", tomo 3, número 12, "The Special Issue on Humanities and Behavioral Science", Center for Promoting Ideas, USA, pp. 73-80.

- Arnold, Nike. 2009. *Online Extensive Reading for Advanced Foreign Language Learners: An Evaluation Study*, en "Foreign Language Annals", tomo 42, número 2, pp. 340-365.
- Boakye, Naomi A. 2017. *Extensive reading in a tertiary reading programme: Students' accounts of affective and cognitive benefits*, en "Reading & Writing", tomo 8, número 1, pp. 1-9.
- Bohner, G., Wänke, M. 2002. *Attitudes and Attitude Change*. Nueva York: Psychology Press, Taylor and Francis Group
- Bui, T. N., Macalister, J. 2021. *Online Extensive Reading in an EFL Context: Investigating Reading Fluency and Perceptions*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 33, número 1, pp. 1-29.
- Crawford Camiciottoli, Belinda. 2001. *Extensive reading in English: Habits and attitudes of a group of Italian university students*, en "Journal of Research in Reading", número 24, pp.135-153.
- DAPA – American Psychological Association. 2018. *APA Dictionary of Psychology*, disponible en <https://dictionary.apa.org>. Fecha de acceso 13/09/2024.
- Day, R., Bamford, J. 1998. *Extensive Reading in the Second Language Classroom*, New York: Cambridge University Press
- Dyskra, S., Sánchez-Gutierrez, C., Marcos Miguel, N., Alins Breda, D. 2022. *Reading and affect: University Spanish learners' perceptions of a reading program*, en "Foreign Language Annals", número 56, pp. 191-213.
- Fujita, K., Noro, T. 2009. *The effects of 10-minute extensive reading on the reading speed, comprehension and motivation of Japanese high school EFL learners*, en "ARELE: Annual Review of English Language Education in Japan", número 20, pp. 21-30.
- Grabe, W., Stoller, F. 2020. *Teaching and Researching Reading*, 3ª ed., New York: Routledge
- Hagley, Eric. 2017. *Extensive graded reading with engineering students: Effects and outcomes*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 29, número 2, pp. 203-207.
- Iwata, Akira. 2022. *An Extensive Reading Program as an Educational Intervention in an EFL Classroom*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 34, número 2, pp. 208-231.
- Judge, Patrick B. 2011. *Driven to read: Enthusiastic readers in a Japanese high school's extensive reading program*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 23 número 2, pp.161-186.
- McKenna, Michael C. 1994. *Toward a model of reading attitude acquisition*, en E. H. Crammer & M. Castle (Eds.), "Fostering the love of reading: The affective domain in reading education", Newark: International Reading Association, pp.18-40.
- Mathewson, Grover C. 1994. *Model of attitude influence upon reading and learning to read*, en Ruddell, R. B., Ruddell, R. R., Singler, M. (eds.), "Theoretical models and processes of reading", Newark: International Reading Association, pp. 1131-1161.
- Mermelstein, Aaron D. 2015. *Improving EFL learners' writing through enhanced extensive reading*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 27, número 2, pp. 182-198.
- MCER – Consejo de Europa. 2002. *Marco Común Europeo De Referencia Para Las Lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación*. Traducción del inglés realizada por el Instituto Cervantes. Council of Europe. 2001. "Common European Framework for Languages: Learning, Teaching, Assessment", Council for Cultural Cooperation Education Committee Language Policy Division, Strasbourg, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf. Fecha de acceso 13/09/2024.
- Nation, Paul. 2015. *Principles guiding vocabulary learning through extensive reading*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 27, número 1, pp. 136-145.
- Park, Jeongyeon. 2016. *Integrating reading and writing through extensive reading*, en "ELT Journal", tomo 70, número 3, Oxford: OUP, pp. 287-295.
- Pereyra, Nilsa. 2015. *Extensive Reading in Enhancing Lexical Chunks Acquisition*, en "The Reading Matrix: An International Online Journal", tomo 15, número 2, pp. 218-234.
- Robb, Thomas N. 2022. *Encouraging Schools to Adopt Extensive Reading: How Do We Get There?*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 34, número 1, pp. 184-194.
- Robb, T. N., Kano, M. 2013. *Effective Extensive Reading outside the classroom: A large-scale experiment*, en "Reading in a Foreign Language", tomo 25, número 2, pp. 234-247.

- SPSS – The IBM® SPSS® Statistics software, versión 20.0.0., <https://www.ibm.com/products/spss-statistics>
- Stoeckel, T., Reagan, N., Hann, F. 2012. *Extensive reading quizzes and reading attitude*, en “TESOL Quarterly”, número 46, pp. 70-96.
- Tanemura, Shunsuke. 2020. *Reading attitude and L2 extensive reading*, en “JACET Journal”, número 64, pp. 149-169.
- Tien, Ching-Yi. 2015. *A large-Scale Study on Extensive Reading Program for Non-English Majors: Factors and Attitudes*, en “International Journal of Applied Linguistics & English Literature”, tomo 4, número 4, pp. 46-54.
- Yamashita, Junko. 2013. *Effects of extensive reading on reading attitudes in a foreign language*, en “Reading in a Foreign Language”, tomo 25, número 2, pp. 248-263.
- Yamashita, Junko. 2007. *The relationship of reading attitudes between L1 and L2: An investigation of adult EFL learners in Japan*, en “TESOL Quarterly”, número 41, pp. 81-105.

Lecturas graduadas

- Adrián, Isabel Marijuan. 1999. *La biblioteca*. Madrid: Edinumen.
- Arciniega, Marta. 2003. *Terremoto en México D.F.*, Milán: La Spiga Languages.
- Balcells Group. *Cultura empresarial en España: costumbres, comunicación y cómo negociar*, de https://balcellsgroup.com/es/cultura-empresarial-en-espana/#Estructura_organizacional. Fecha de acceso 26/04/2024.
- Ortiz, Victoria. 1991/2010. *En piragua por el Sella*. Madrid/Salamanca: Santillana Educación y Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Ullán Comes, Elena. 2008. *Delito en Acapulco*. Serie “Primeras lecturas”. Milán: Editorial La Spiga languages.

Anexo 1

Las lecturas graduadas utilizadas en el programa de lectura

Textos graduados	Nivel de español/LE según el MCER	Nº total de palabras
<i>En piragua por el Sella</i> versión original	A2	3470
<i>Delito en Acapulco</i> versión adaptada	A2	4140
<i>Terremoto en México City</i> versión adaptada	A2	1465
<i>La cultura empresarial en España</i> versión adaptada	B1	1740
<i>La biblioteca</i> versión original	B2	4410

Anexo 2

Cuestionario de ítems relacionados con la actitud de los participantes en el programa de lectura (la versión original fue en rumano)

1. Me sentí cómodo/a leyendo en español.
2. La lectura en español me ayudó a enriquecer mis conocimientos.
3. La actividad *Lecturas* me ayudó a conocer mejor la cultura de los países de habla hispana.
4. La lectura en español me cansó.

5. Hubiera preferido tener más opciones de textos.
6. Aprecié la equiparación de las lecturas con asistencia a clase.
7. El uso del quiz online fue conveniente.
8. Por lo general, el quiz fue fácil.
9. He preferido las dos clases de lectura (online) a cambio de clases regulares (en el aula, actividades)
10. Durante la lectura sentí angustia al encontrar palabras desconocidas.
11. Creo que leer en español me ayudó a desarrollar mis conocimientos de español
12. Me encantó descubrir cosas nuevas en los textos leídos.
13. A través de la lectura desarrollé mi vocabulario de español.
14. Me aburrí leyendo en español.
15. El uso del formato digital de los textos fue conveniente.
16. Hubiera preferido ver el feed-back del test.
17. Fue agradable leer en español.
18. Fue fácil comprender los textos.
19. Sentí angustia al no estar seguro/a de haber entendido correctamente el texto leído.
20. Sentí que cuanto más leyera en español, más fácil me resultaría entender textos en español.

Lavinia SIMILARU
(Universidad de Craiova) | **La biografía de Isabel II
según Galdós**

Abstract: (The Biography of Isabel II according to Galdós) It is a well-known fact that, both in his National Episodes, and in his contemporary novels, the illustrious Spanish writer Benito Pérez Galdós wanted to compete with history books, yet preferred to narrate the events in a much more entertaining and endearing way, including details of the private lives of 19th century Spanish people. Galdós' novels constitute a masterful lesson of the history of Spain in the 19th century. According to the tradition of the historical novel, historical personalities appear alongside fictional characters. Nowadays it is very difficult to distinguish what he borrowed from life and what he invented. Galdós puts special effort into female portraits. There are women of all ages and all social classes in his works. Thus, the reader of Galdós can create a true biography of Queen Isabel II. If in the last lines of *The Apostolics* the reader witnesses the first steps of a Queen, at that time a two-year-old girl, in the tenth novel of the fourth series that queen becomes *She of the Sad Destinies*, when her reign ends and she sets out on the road to exile. In Parisian exile, she grants some interviews to the writer and he evokes them in his *Memoirs of a Forgetful*. It can be concluded that the most important stages of the life of Isabel II appear in the works of Galdós and that a true biography of that queen can be depicted from them.

Keywords: Benito Pérez Galdós, Isabel II, biography, Spanish literature, history of Spain.

Resumen: Es harto conocido que, tanto en sus Episodios nacionales, como en sus novelas contemporáneas, el ilustre escritor español Benito Pérez Galdós anheló competir con los libros de historia, pero narrando los acontecimientos de manera mucho más entretenida y entrañable, integrando detalles de la vida privada de los españoles del siglo XIX. Las novelas de Galdós constituyen una magistral lección de historia de la España del siglo XIX. Según la tradición de la novela histórica, al lado de personajes ficticios figuran personalidades históricas. Hoy en día es muy difícil distinguir qué prestó de la vida y qué inventó. Un especial empeño pone Galdós en los retratos femeninos. Hay en sus obras mujeres de todas las edades y de todas las clases sociales. De esta manera, el lector de Galdós puede componer una verdadera biografía de la reina Isabel II. Si en las últimas líneas de *Los Apostólicos* el lector asiste a los primeros pasos de una Reina, en aquel entonces una niña de dos años, en la décima novela de la cuarta serie aquella reina se convierte en *La de los tristes destinos*, cuando su reinado se acaba y ella emprende camino del exilio. En el exilio parisino, le concede unas entrevistas al escritor y él las evoca en sus *Memorias de un desmemoriado*. Se puede concluir que las etapas más importantes de la vida de Isabel II figuran en las obras de Galdós y que se puede desprender de ellas una verdadera biografía de aquella reina.

Palabras clave: Benito Pérez Galdós, Isabel II, biografía, literatura española, historia de España.

I. Galdós y las biografías novelescas

La novela para Galdós es “imagen de la vida”, como él mismo afirmaba al pronunciar su discurso de ingreso en la Real Academia (Galdós 1897). Escribir novelas requiere

...reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad...” (Galdós 1897)

No cabe duda de que el ilustre escritor canario, al empezar a escribir sus *Episodios Nacionales*, no se imaginó la envergadura que iban a tener, ni tuvo intención de llegar a narrar tanto. Al acabar la segunda serie, decidió que aquellas novelas “o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente” (Galdós 2021-2, 1249), ya que lo importante no figura en “los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos” (Galdós 2021-2, 1249), cuando deberían hablar del “pueblo, que con su miseria, sus disputas, sus dichos picantes, hacía la historia que no se escribe, como no sea por los poetas, pintores y saineteros” (Galdós 1945, 548). Más tarde aclararía que la historia “que merece ser escrita es la del ser español, la del alma española, en la cual van confundidos pueblo y corona, súbditos y reyes...” (Galdós 2022-1, 275). Por eso, sus personajes son calcos de los hombres y mujeres que veía y trataba en las calles, en las cafeterías, en las tiendas, en el congreso, en las pensiones, en las casas, en los teatros, en los palacios...

Escribiendo novelas históricas, Galdós evoca personalidades y acontecimientos históricos conocidos, al lado de otros, ficticios. Se esmeró tanto en inventar personas y hechos verosímiles, que hoy en día ya resulta imposible separar qué prestó de la vida y qué inventó:

“La realidad de la historia y la fantasía del novelista se alían armoniosamente en los episodios galdosianos para ofrecer, con las naturales y justificables licencias, una imagen verosímil y aleccionadora de la España contemporánea; lo que Galdós inventa, se ajusta muy cabalmente al sucedido histórico: está a su servicio y lo complementa.” (Menéndez Peláez et al., 2005, 334).

Dicho de otra manera, en las novelas de Galdós hay biografías ficticias y biografías auténticas. Según María Zambrano, hay un “conflicto entre vida personal e historia”, ya que la vida, “la de todos y cada uno de los personajes que la pueblan” está “apresada en la historia” (Zambrano 1989, 30).

Algunas novelas tienen como título el nombre de un personaje histórico, de costumbre general o presidente del gobierno: Zumalacárregui, Mendizábal, Narváez,

O'Donnell, Prim... Por eso, “la historia, las historias que cuenta Galdós, lo son de una vida arrolladora. Una vida arrolladora, que se pierde y se deshace en historias, que se desangra en ellas literalmente.” (Zambrano 1989, 29).

Ángel del Río no se equivoca al observar que

“el mundo galdosiano abarca la sociedad española íntegra, concentrada en Madrid, la capital; toda clase de caracteres humanos, y la vida toda –histórica, social religiosa, económica, moral, erótica, noble o baja– de los españoles en todo el siglo XIX” (Del Río 1982, 298).

Galdós es, sin duda, un ilustre e fidedigno cronista del proceloso siglo XIX en España.

II. Isabel II en los *Episodios Nacionales*

Una de las biografías auténticas que se desentrañan a través de los *Episodios nacionales* es la de Isabel II. Le presta mucha atención Galdós a la reina Isabel II. La retrata en los momentos más importantes de su vida y también en el vivir de cada día. Para él, la reina es mujer y, a pesar de llevar una corona, tiene sentimientos.

La primera aparición de Isabel II en los *Episodios nacionales* es entrañable. Se produce al final de *Los Apostólicos*, la novena novela de la segunda serie. Fernando VII se está muriendo, la reina llora y los ministros, junto con todos los políticos esperan ansiosos los acontecimientos. Saben que el rey no tiene descendencia masculina y ha nombrado a su hija Princesa de Asturias, es decir heredera al trono de España. Pero don Carlos, el hermano del rey, no lo acepta y pretende el trono, lo que desencadenará las truculentas Guerras Carlistas. Durante la angustiosa espera, en los jardines del Palacio Real, la gente se aparta para dejar lugar a un grupo de personas.

“De pronto vieron que la multitud se agolpaba en un sitio, por donde discurría en abigarrada procesión mucha gente de Palacio, con dorados uniformes y huecos casacones. Abría calle el público para dar paso a estos señores. [...] Sostenida por una nodriza, rodeada de damas, seguida de personajes, una niña de dos años andaba con dificultad, batiendo palmas y riendo de alegría.” (Galdós 2021-1, 1106).

Galdós aclara enseguida: “Aquellos eran los primeros pasos de una Reina.” (Galdós 2021-1, 1106). Al verla, los presentes no se quedan indiferentes. Reaccionan inmediatamente:

“Del gentío salió una voz que gritó con furor: «¡Viva Isabel II!». Y una exclamación inmensa recorrió los jardines, perdiéndose y desparramándose como los primeros ecos de una tempestad naciente.” (Galdós 2021-1, 1106).

Durante las guerras carlistas, el grito se oirá a menudo, en el bando de los defensores de los derechos de Isabel al trono, es decir de los que “cifrabán su valor en la adoración de una linda muñeca” (Galdós 2022-2, 720) y se dejarán matar por ella.

La reina María Cristina, viuda de Fernando VII, se enamoró, dejó la Regencia y abandonó Madrid para irse al extranjero, donde contrajo matrimonio morganático. Isabel y su hermana no entendieron muy bien lo que pasaba. Galdós derrocha ternura al hablar de ellas:

“In diebus illis (Octubre de 1841) había en Madrid dos niñas muy monas, tiernas, vivarachas, amables y amadas, huérfanas de padre, de madre poco menos, porque ésta andaba como proscripta en tierras de *extranjis*, con marido nuevo y nueva prole [...]. Vivía la parejita graciosa en una casa tan grande, que era como un mediano pueblo: no se podía ir de un extremo a otro de ella sin cansarse.” (Galdós 2022-3, 1109).

El palacio es un espacio desprovisto de calor humano, muy inapropiado para dos niñas desgraciadas: “En la bandeja central, prisioneras en estuches, vivían las dos perlas, apenas visibles en la inmensidad de su albergue.” (Galdós 2022-3, 1109). No tienen padres, y viven en medio de una...

“...muchedumbre de personajes vistosos, de damas bien emperifolladas, de hombres muy graves con toda la ropa bordada de oro, y no se podían contar las tropas lindísimas que fuera y dentro de la mole palatina se congregaban día y noche para custodiar a las nenas...” (Galdós 2022-3, 1109).

El escritor deja muy claro que Isabel no tuvo una infancia feliz. No faltaron los intentos de raptarla. Sin embargo, fue niña traviesa y, junto con su hermana, se divertía apodando a los empleados y gastando bromas. Al poeta Manuel José Quintana le llamaban *Tío Pasahuevos*. Mientras tanto, los cortesanos y los políticos buscan un marido para Isabel y desencadenaban un sinfín de intrigas palaciegas. Empezaba a destacar la candidatura del doble primo hermano de Isabel, don Francisco de Asís de Borbón y Borbón-Dos Sicilias. Galdós apunta: “La feliz inventiva española para bautizar ridículamente las ideas ha dado en llamar *paquistas* a los que se entusiasman con este casamiento.” (Galdós 2022-3, 1179). Había otros que deseaban un “casamiento de Isabel II con el hijo de don Carlos, y ya tenemos paz duradera.” (Galdós 2022-3, 1205).

En el Palacio Real y en las tabernas o mercados de la ciudad se hablaba del mismo tema:

“Nuestra adorada Reina necesita un esposo, no sólo porque es Reina, sino porque es mujer, o dama, mejor dicho. Y ante el problema que se nos viene encima, todos los españoles de buena voluntad nos preguntamos: «¿Quién será, quién debe ser el consorte de nuestra Soberana?»” (Galdós 2022-4, 1297).

Al final los políticos se decantan por don Francisco de Asís de Borbón. El novio llega a Madrid junto con el duque de Montpensier, que se casará el mismo día con la infanta Luisa Fernanda, hermana de Isabel II. Las damas de la corte admiran tanto la belleza, como la entereza de la jovencísima Isabel II:

“...nuestra salada Reina fue el encanto de los extranjeros por la divina soltura y gracia con que hizo su difícil papel. A los diez y seis años, esa criatura sin igual no tiene nada que aprender en punto a señorío regio, ni en el arte difícilísimo de ser digna y familiar, de ostentar toda la gracia y afabilidad del mundo, sentadita, como quien no dice nada, en el Trono de San Fernando. Cuentan que cuando bajó las gradas, concluida la ceremonia, y se puso a platicar con todos, diciendo a cada uno palabritas agradables, estaba tan mona, tan Reina, que... vamos... era para comérsela.” (Galdós 2022-4, 1302).

El reinado que empieza llena de esperanza a los españoles, que tienen grandes expectativas.

A otros personajes les preocupa el matrimonio de la infanta Luisa Fernanda, ya que se casa con un hijo del rey de Francia. Los españoles no habían olvidado la Guerra de la Independencia y les asustaba la posibilidad de que la hija menor de Fernando VII llegara a reinar, estando casada con un francés.

No falta del relato de Galdós la boda de Isabel II. Las tropas “acudían con marcialidad y bullanga, como en son de simulacro de una batalla” (Galdós 2022-4, 1362) y, desde las primeras horas del día, el pueblo “discurría por las calles anticipando con su alegría las emociones de tan soberana fiesta” (Galdós 2022-4, 1362). A las once sale del Palacio “la inmensa culebra de fastuosos coches, con cabeza de reyes de armas y cola de brillante caballería...” (Galdós 2022-4, 1362).

La Reina madre, con su vestido de terciopelo carmesí y su diadema de diamantes atrae todas las miradas. Sin embargo,...

“...todo el regocijo de los corazones, toda la efusión de las almas era para la Reina Isabel, para su juventud risueña y llena de esperanzas, para su rostro sonrosado, en que la virginidad y la gracia picaresca fundían sus encantos; para su nariz respingona, que bien podía llamarse una nariz popular; para su boca, que no habría sido tan simpática si fuese más chica; para su desarrollo de garganta y busto, más avanzado de lo que ordenara la edad; para todo aquel conjunto lozano y sonriente, y aquella inocencia frescachona.” (Galdós 2022-4, 1363).

En su elegante carroza, Isabel es feliz y disfruta saludando al pueblo: “El mayor goce de Isabel era ver las caras mil complacidas, satisfechas, que a su paso le sonreían; no se cansaba de saludar a todos, cara por cara si podía.” (Galdós 2022-4, 1362). Galdós asegura a sus lectores que entre Isabel II y el pueblo español había una relación especial: “Entre el pueblo y ella había algo más que respeto de abajo y amor de arriba; había algo de fraternidad, un sentimiento ecualitario de que emanaba la recíproca confianza.” (Galdós 2022-4, 1362).

Las fiestas no duran una eternidad y la alegría acaba pronto. La siguiente noticia que tiene el lector es que "...el Rey y la Reina andaban desavenidos, él haciendo solitaria vida en El Pardo, ella en Madrid gozando de la cariñosa popularidad que había sabido ganarse con su gracia y desenfado." (Galdós 2022-5, 53). Pero la riña acaba pronto, el Rey y la Reina se reconcilian y el pueblo se pregunta "si costó más trabajo reconciliar a los Reyes que casarlos..." (Galdós 2022-5, 54).

La palabra *república* empieza a sonar cada día más. El presidente del Consejo de ministros, Ramón María Narváez, se esfuerza en impedir la revolución, asegurando que "la reina es un ángel." (Galdós 2022-1, 258).

La novela *Narváez* ofrece al lector una sorpresa: el protagonista, José García Fajardo, es recibido por la reina y relata su experiencia, retratándola:

"La Reina estaba en pie. Junto a la mesa central hojeaba un álbum que me pareció de paisajes de Italia. A mi reverencia correspondió con una sonrisa, dejando con desdén el álbum; sentose, señalándome una silla frontera, y me miró. Creí que su mirada medía mi talla, y que sus ojos penetraban en los míos. Vestía un traje blanco con motitas, muy ligero y elegante. Advertí sus formas llenas, redondas, contenidas dentro de la más perfecta esbeltez." (Galdós 2022-1, 266).

Isabel II se comporta como una mujer refinada y culta, delicada, que habla de funciones de ópera y deja claro que detesta la caza y la guerra, demostrando tener una sensibilidad moderna, rara en sus contemporáneos:

"Y las cacerías no creas que me hacen a mí mucha gracia. No me gusta matar ni ver matar a un pobrecito conejo, que sale a buscarse la vida por el campo... ¿Te gusta a ti la caza? Dicen que es imagen de la guerra. Una y otra me son antipáticas; y para que veas si tengo yo desgracia: desde muy niña no oigo hablar más que de guerras. ¡Guerras por mí, que es lo que más me duele!... y luego revoluciones y trapisondas..." (Galdós 2022-1, 266).

En otra ocasión lamenta que tantos militares hayan muerto por ella: "Tú calcula los miles de hombres que se han dejado matar por mí, y los que aún harán lo mismo cuando llegue el caso, que ojalá no lleguen..." (Galdós 2022-1, 272).

Es generosa y lamenta no poder conceder todos los favores que le piden:

"Quisiera contentar a todos, y que nadie tuviese en España ningún... vamos, ninguna pretensión que yo no pudiera satisfacer... ¡Pero hay tantos, tantos que a mí vienen, y yo...! ¡Pobre de mí! no puedo ser tan buena como quiero..." (Galdós 2022-1, 267).

La reina confunde a Fajardo con otro hombre y al día siguiente le llama para pedirle perdón "con soberana modestia de gran persona" (Galdós 2022-1, 258). Lo hace con un gesto de mujer coqueta: "Decía esto Su Majestad, firme el brazo en la silla,

cogiéndose con la mano derecha el pendiente de la oreja del mismo lado.” (Galdós 2022-1, 258).

Es una reina campechana, que sorprende a Fajardo con una frase muy coloquial: “Pero tú, tonto, ¿por qué no me advertiste... que estaba yo tocando el violón?” (Galdós 2022-1, 258).

Unas páginas más adelante afirma que ama a su pueblo: “Por eso quiero yo tanto al pueblo español, y, créelo, estoy siempre pensando en él... ¡Qué pueblo tan bueno! ¿verdad? Él me adora y yo lo adoro a él...” (Galdós 2022-1, 273). Le importa mucho lo que piensen de ella: “Pues yo deseo que pronto hablen y escriban de mí, por supuesto que escriban bien, elogiándome mucho y poniéndome en las nubes... Yo aspiro a que de mi reinado se cuenten maravillas.” (Galdós 2022-1, 274).

Durante los acontecimientos que provocan la caída del gobierno de Narváez, la reina “no cesaba de llorar” (Galdós 2022-1, 273), se mostraba muy humana, no tenía reparos en manifestar sus sentimientos, enterneciendo a los políticos, con excepción del despedido Narváez, que censuró su conducta y su manera de reinar.

Unos personajes supusieron que la reina lloraba porque tenía miedo, puesto que la chantajeaban. Después, la reina madre le pidió que llamara otra vez a Narváez e Isabel lo hizo, muy sumisa. Los cortesanos concluyeron: “La pobrecita no sabe todavía el oficio; pero ya lo irá aprendiendo...” (Galdós 2022-1, 294).

En la novela siguiente vemos a Isabel en el estreno del Teatro Real, vestida de gala:

“Enfrente vi a la Reina vestida de color de aramo con adorno de plata, guapísima: diadema, collar de perlas, sin fin de diamantes; la Reina Madre hecha un brazo de mar y despidiendo luces a cada movimiento.” (Galdós 2022-6, 309).

No faltan de las novelas de Galdós los partos de la reina, evocados a lo largo de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, aunque generalmente no se les concede mucho espacio. Más espacio concede Galdós al atentado del cura Martín Merino en contra de la reina.

Pero la revolución carcomía en silencio el reinado de Isabel II, hasta que estalló estrepitosamente. La batalla fue encarnizada, aunque todos exclamaban: “Esta carnicería es estúpida... ¡La guerra civil!, ¡qué cosa más abominable!...” (Galdós 2022-7, 1345).

La reina se tuvo que ir, junto con su familia, porque habían llegado sigilosamente “los tiempos que algunos días antes parecían lejanos.” (Galdós 2022-7, 1361). Galdós asegura que Isabel II esperó un milagro hasta el último momento y le costó conservar la entereza. Se fue triste, con la esperanza de volver:

“En Hendaya formaron los Ingenieros en el andén, y con rápido paso los revistó la Reina, del brazo del Rey; llevándose el pañuelo a los ojos, saludaba con ligera inclinación de cabeza. La infeliz Señora tuvo en aquel instante el momento más

amargo de su tránsito a tierra extranjera. Sin volver atrás la vista, penetró en el tren francés.” (Galdós 2022-7, 1366).

Ella era la única que esperaba volver, mientras todos los españoles rememoraban “las cien mil vidas sacrificadas en la guerra de sucesión y en las innumerables revueltas intestinas por y contra Isabel” (Galdós 2022-7, 1366), es decir “la tragedia de este reinado, toda muertes, toda querellas y disputas violentísimas” (Galdós 2022-7, 1366). No iba a volver como reina.

Exiliada en París, Isabel II recibe a Galdós y le cuenta “cosas y menudencias de su reinado, haciendo la historia que suena después de haber hecho la que palpita...” (Galdós 2020, 189). Ese diálogo con Isabel lo cuenta Galdós en *Memorias de un desmemoriado*.

Al escritor le da pena aquella “pobrecita Reina, que en la edad de las muñecas se veía en trances tan duros del juego político y constitucional, regidora de todo un pueblo, entre partidos fieros, implacables, y pasiones desbordadas.” (Galdós 2020, 192).

Conclusiones

Los lectores de Galdós pueden desentrañar en las obras del ilustre escritor una verdadera biografía de Isabel II, ya que vienen evocados todos los acontecimientos importantes de su vida: la vemos jugando en su infancia, la vemos casándose, dando a luz a sus hijos, reinando, abandonando España.

Galdós humaniza a la reina Isabel II. Según el escritor canario, Isabel II es una mujer refinada, culta, sensible, noble y generosa, pero también modesta y a menudo campechana, si la etiqueta se lo permite. El pueblo la ama y ella le corresponde adorando a su pueblo:

“Nunca hubo Reina más amada, ni tampoco pueblo a quien su Soberano llevase más estampado en las telas del corazón [...] En verdad que el pueblo ha querido de veras a la Reina Isabel, así en sus tiempos felices como en los desgraciados. La quiso en la niñez, en la juventud, en sus desposorios, en todo su reinado, sin que los errores de ella amenguaran este afecto; la quiso cuando la vio tambaleándose al borde del abismo; la quiso también caída, y todo se lo perdonaba con una garbosa y campechana indulgencia, como entre iguales.” (Galdós 2022-4, 1362).

Galdós admite que Isabel II cometió muchos errores, pero siempre se los justifica asegurando que, si no hubiera estado mal casada, habría sido una reina ejemplar.

Bibliografía

- Del Río, Ángel. 1982. *Historia de la literatura española*, 2, Barcelona: Bruguera.
Pérez Galdós, Benito. 2021-1. *Los apostólicos*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 969-1106.

- Pérez Galdós, Benito. 2021-2. *Apéndice*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1247-1253.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-1. *Narváz*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 157-297.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-2. *Los Apostólicos*. En *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 613-741.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-3. *Los Ayacuchos*. En *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1107-1237.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-4. *Bodas reales*. En *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1239-1365.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-5. *Las tormentas del 48*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 31-155.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-6. *Los duendes de la camarilla*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 299-423.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-7. *La de los tristes destinos*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1215-1369.
- Pérez Galdós, Benito. 2020. *Memorias de un desmemoriado*. Valencia: El Nadir Ediciones.
- Pérez Galdós, Benito. 1945. *Prim*. En B. Pérez Galdós, *Obras completas, III*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, Benito. 1897. *La sociedad presente como materia novelable*. Disponible en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf> Consultado el 3 de julio de 2024.
- Zambrano, María. 1989. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

Cristina VARGA
(Universidad „Babeş-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Eugenio Coseriu. Corpus biográfico en línea

Abstract: (Eugenio Coseriu: Online Biographical Corpus) In the present article, our initial hypothesis is that, despite the publication and translation of numerous studies written by Eugenio Coseriu, part of his linguistic work is still largely unexplored. Moreover, unpublished Coserian studies have recently been published, such as *Semántica y metodología* (García Hernández&Penas Ibáñez 2016), analysed in Varga (2020) and *Principalele probleme ale limbii române* (Bleorţu&Kabatek&Munteanu 2023), indicating that there are aspects of the great linguist's biography and bibliography that are still to be discovered. The present research focuses on less studied aspects of Eugenio Coseriu's biography, namely on the online documents accessible on the virtual platforms *Coseriu online* (<https://coseriu.ch/ro/coseriu-online-ro/>) and *DileCos* (<https://coseriu.uzh.ch/static/home.xml>). These platforms are the result of the efforts carried out by Professor Johannes Kabatek over the last decade and not only provide scholars with access to the biographical data and to the linguistic work of Eugenio Coseriu, but also constitute a virtual biographical corpus concerning the great Romanian linguist. Having online access to Coseriu's texts and correspondence represents an excellent opportunity to explore and better understand his life and linguistic work through the use of computer tools.

Keywords: *Eugenio Coseriu, corpus linguistics, online biography, linguistic geography, scientific correspondence.*

Resumen: (Eugenio Coseriu. Corpus biográfico en línea) En el presente artículo tenemos como hipótesis de partida el hecho de que, a pesar de la publicación y de la traducción de numerosos estudios de Eugenio Coseriu, parte de su obra lingüística sigue aún inédita. Asimismo, recientemente se han publicado estudios coserianos inéditos como *Semántica y metodología* (García Hernández&Penas Ibáñez 2016), analizado en Varga (2020) y *Principalele probleme ale limbii române* (Bleorţu&Kabatek&Munteanu 2023). Teniendo en cuenta el hecho de que la parte manuscrita de la obra coseriana que no está publicada es sustancial, se puede afirmar que existen aspectos de la biografía y de la bibliografía del gran lingüista que aún quedan por descubrir. La presente investigación enfoca aspectos menos estudiados de la biografía de Eugenio Coseriu, se trata de los documentos en línea accesibles sobre las plataformas virtuales *Coseriu online* (<https://coseriu.ch/ro/coseriu-online-ro/>) y *DileCos* (<https://coseriu.uzh.ch/static/home.xml>). Dichas plataformas, resultado del trabajo llevado a cabo por el profesor Johannes Kabatek durante la última década, no solo facilitan el acceso a los estudiosos a los datos biográficos y a la obra lingüística de Eugenio Coseriu sino que también constituyen un corpus biográfico virtual del gran lingüista rumano. El hecho de poder acceder en línea a los textos y a la correspondencia coseriana representa una oportunidad óptima para explorar y entender mejor su vida y su obra lingüística utilizando herramientas informáticas.

Palabras clave: *Eugenio Coseriu, lingüística de corpus, biografía en línea, geografía lingüística, cartas científicas.*

1. Introducción

La *biografía*, en tanto que género textual, parece pertenecer, en su vertiente didáctica y pedagógica, al pasado, pero, bien mirado, esta misma vocación de admiración y reverencia hacia las figuras emblemáticas de una cultura se refleja hoy en día en el conjunto de nuestra sociedad. De hecho, el mismo impulso de averiguar cómo alguien a quien se profesa admiración o a quien se detesta llegó a ser importante en la vida social, económica o cultural de una sociedad, impulsa a indagar o estudiar en detalle la forma en que dicha persona dejó de ser uno de los miembros de una comunidad para convertirse en uno de sus individuos destacados. Tanto si se trata de figuras ejemplares como las que se presentan en *De vita Iulii Agricolaë* (Tácito, *Sobre la vida de Julio Agrícola*), en *Mémoires* (Saint Simon) o en *Mémoires sur la Révolution* (Marqués de Bouillé), de biografías novelescas como las escritas por Irving Stone (*Anhelos de vivir*, *La agonía y el éxtasis*) o incluso de películas biográficas como: *The Doors* (Oliver Stone 1991), *Rob Roy* (Michael Caton-Jones 1995), *Evita* (Alan Parker 1996), *Kundun* (Martin Scorsese 1997), todas responden a un mismo propósito: presentarnos la vida de personas extraordinarias.

Independientemente de que se trate de personalidades históricas, del mundo de las artes y las ciencias o de la política, la historia de sus vidas está dirigida a satisfacer esa sed de saber de qué forma, gradual o rápida, previsible o inesperada, pasaron de ser personas corrientes a convertirse en figuras emblemáticas. Siempre se desea comprender el cómo y el porqué de esa transformación. Mediante la narración textual o audiovisual, una biografía proporciona la perspectiva subjetiva u objetiva del autor o del cineasta respecto a la vida de una determinada figura.

Incluso si han sido criticadas, las biografías siguen fascinando hoy en día cuando, mucho más que en el pasado, se tiene acceso a biografías virtuales a través de Internet. Incluso podría decirse que las biografías virtuales han generalizado el género biográfico, que hoy en día ya no se limita a figuras emblemáticas y ejemplares, sino que está abierto a cualquiera que quiera compartir su vida en Internet.

Las biografías que continúan la tradición clásica de objetividad y documentación pueden encontrarse en diccionarios y enciclopedias publicados en muchos países. De esta manera, entre las enciclopedias y diccionarios biográficos más antiguos se encuentran entre otros los de lengua francesa: *Biographie universelle*, (Feller 1781), *Nouvelle Biographie générale* (1853-1866, 46 volúmenes), *Biographie universelle ancienne et moderne* (Michaud, 52 volúmenes). Asimismo, Alemania cuenta con una larga tradición en la publicación de enciclopedias biográficas, como, por ejemplo: *Allgemeine Deutsche Biographie* (1875), *Neue Deutsche Biographie* (1953) y *Deutsche Biographische Enzyklopädie* (1995). En cuanto a las enciclopedias biográficas en inglés, cabe citar: *Oxford Dictionary of National Biography* y *Dictionary of National Biography*. En lo que respecta a las lenguas romances, están el *Diccionario Biográfico Español* y el *Dizionario Biografico degli Italiani* (1925). En lo que respecta a nuestro país, existen varios diccionarios biográficos, entre ellos: *Dicționar Biografic de Istorie*

a României, *Evul mediu romanesc. Dictionar biografic* (Marculet), *Dictionarul biografic al literaturii romane* (Sasu).

En tanto que método de investigación, la biografía pertenece al ámbito de la sociología y la antropología, pero también se utiliza en los campos de la historia, la literatura y el cine. Este método se describe (Sanz Hernández 1999) como un juego de subjetividades en el que intervienen la persona que rememora y su memoria:

La reconstrucción biográfica emerge esencialmente de una persona y de su testimonio, ya sea oral u escrito, y de su interacción con el que lo retoma, interpreta y rehace (aun cuando este sea el mismo protagonista de los hechos que asume el rol de escritor como en el caso de las autobiografías), de modo que el juego de intersubjetividades va a ser una dinámica inherente y permanentemente presente. (Sanz Hernández 1999, 99-100)

Asimismo, Pujadas (1992 14) realiza la siguiente sistematización de las diferentes tareas subyacentes a la reconstrucción biográfica. Así, según el autor, existen dos métodos principales para la reconstrucción biográfica. Uno de ellos se centra en los *documentos personales* y se basa en el estudio, comprensión e interpretación de los mismos, mientras que el segundo método, más interactivo, se basa en la habilidad del investigador para dirigir la conversación en la dirección deseada y poder documentar e interpretar los datos biográficos obtenidos. En este esquema se inscribe la propuesta de Pujadas (1992 14):

Documentos personales.

- *Autobiografías,*
- *Diarios personales,*
- *Correspondencia, colecciones epistolares,*
- *Fotografías, películas, videos y otros registros iconográficos,*
- *Objetos personales.*

Registros personales obtenidos por encuestas.

- *Historias de vida*
 - *de relato único,*
 - *de relatos cruzados,*
 - *de relatos paralelos.*
- *Relatos de vida sometidos a otros tratamientos analíticos*
- *Biogramas.*

La biografía como género también ha traspasado las fronteras de la literatura y de la cultura escrita. En el cine, se han mostrado algunas representaciones de la vida de personajes célebres prácticamente desde los albores del cine mudo: *Edgar Allen Poe* (1909), *Cleopatra* (1912), *La caída de los Romanov* (1917) etc. A pesar de que las biografías cinematográficas han sido una presencia constante en la historia y el desarrollo del cine, el género ha recuperado actualidad recientemente. Conocido

popularmente como «*biopic*», un género biográfico en el que el espectador puede ver y revivir momentos icónicos de la vida de una personalidad a la que profesa admiración, goza de una presencia constante en las salas de cine e incluso se ha utilizado como herramienta de promoción en el ámbito político. Ejemplos de películas biográficas estrenadas en el cine durante la última década son: *Barry* (2016), *Jackie* (2016), *El Chapo* (2017), *Britney Ever After* (2017), *Better Man* (2024), *The Apprentice* (2024), y para el 2025 está previsto el estreno del biopic *Michael*, sobre la vida de Michael Jackson. Todos estos ejemplos ilustran una auténtica fascinación continua por las vidas extraordinarias.

2. Biografías virtuales

El género biográfico se ha desarrollado y globalizado con el uso generalizado de Internet. De este modo, actualmente es muy fácil acceder a biografías virtuales a través de numerosas páginas web y descubrir en ellas a figuras y personalidades destacadas pertenecientes a cualquier cultura. Además de las biografías individuales de figuras públicas como políticos, gente del mundo de la cultura, artistas o miembros de la alta sociedad, también se pueden encontrar en Internet versiones digitalizadas de los diccionarios biográficos. A diferencia de los trabajos biográficos, que pueden ser de carácter subjetivo, tener diversos grados de rigor y una documentación muy heterogénea, los diccionarios biográficos son una garantía de que la información que contienen es fiable. Algunos ejemplos son: *American National Biography Online* (<https://www.anb.org/>), *Oxford Dictionary of National Biography* (<https://www.oxforddnb.com/>), *Australian Dictionary of Biography* (<https://adb.anu.edu.au/>), *Biografía y vidas – Enciclopedia biográfica en línea* (<https://www.biografiasyvidas.com>).

Asimismo, dentro del género biográfico, en el ciberespacio existen sitios web monográficos que presentan la vida y obra de un escritor o de una personalidad científica. Si se examinan ejemplos como *Charles Darwin* (<https://darwin-online.org.uk>), *Agatha Christie* (<https://www.agathachristie.com/>) o *Albert Einstein* (<https://einsteinpapers.press.princeton.edu/>), se observa que sus monografías pueden presentarse en Internet con distintos fines, que complementan a las biografías en sentido clásico. De este modo, al ser la información mucho más fácilmente accesible en Internet, las páginas web biográficas tienden a ser mucho más ricas en contenido informativo que las biografías publicadas.

De este modo, el sitio web dedicado a Agatha Christie (<https://www.agathachristie.com/>) es de carácter comercial a pesar de su rica información bio-bibliográfica. Su propósito es funcionar no sólo como fuente primaria de información biográfica sobre la autora, sino también como librería en línea de sus libros. Este ejemplo ilustra un género específico de sitios web biográficos.

Dentro de otra categoría se encuentran las páginas web biográficas dedicadas a Charles Darwin (<https://darwin-online.org.uk/>) y a Albert Einstein (<https://einsteinpapers.press.princeton.edu/>). Así pues, la página web de Charles

Darwin no sólo tiene una estructura muy compleja, sino también una estructura científica. Su propósito es ofrecer la máxima información posible sobre el autor. De este modo, además de su biografía, es posible acceder a las *publicaciones, manuscritos e imágenes/diagramas* que realizó a lo largo de su vida. Se trata, por tanto, de un sitio web cuyo principal objetivo es proporcionar acceso al conocimiento. Cualquier especialista / profesor / estudiante puede consultar los escritos de Charles Darwin y utilizarlos para ampliar sus conocimientos o citarlos en sus investigaciones.

Respecto a la biografía de Albert Einstein, existen varios sitios web dedicados a su biografía, cada uno con diferentes informaciones. Así, uno de ellos (<https://einsteinpapers.press.princeton.edu/>) ofrece acceso gratuito a los escritos del ilustre científico. El sitio web *Einstein online* (<https://www.einstein-online.info/en/>), publicado por el Instituto Max Planck de Física Gravitacional (Instituto Albert Einstein) de Potsdam, se centra en la presentación de los principios teóricos y de los conceptos fundamentales de Albert Einstein, mientras que el sitio web *Einstein Image and Impact* (<https://history.aip.org/exhibits/einstein/>) sistematiza su biografía con sumo detalle y pone a disposición del lector ensayos sobre Albert Einstein escritos por historiadores y biógrafos de prestigio.

Se puede observar que dichas biografías no son meros textos informativos, sino que permiten un acceso directo a la información, la cual puede utilizarse para una mejor comprensión de las ideas del autor y, con ello, para abrir nuevas perspectivas de investigación sobre su obra.

Respecto a la literatura rumana, podemos considerar que la biografía como género empieza con las crónicas moldavas, que describen la vida y las hazañas de los voivodas rumanos. En el siglo XX comienzan a publicarse numerosas biografías, siguiendo la tendencia general europea de la época. Algunos ejemplos ilustrativos de la extensa bibliografía disponible son: *Nicolae Grigorescu. Viața și opera* (Vlahuță), *Viața lui Ion Luca Caragiale* (Cioculescu), *Viața lui Mihai Eminescu* (Călinescu), *Titu Maiorescu. Omul politic* (Manole) etc.

3. Biografías de Eugenio Coseriu

Considerado uno de los grandes lingüistas del siglo XX, Eugenio Coseriu es el protagonista de numerosos estudios y volúmenes. Los textos biográficos dedicados a Eugenio Coseriu abarcan desde simples notas (*Academia Nacional e Letras de Uruguay*), artículos biográficos minuciosos (Kabatek 2003, 2017, Balinschi 2021), números especiales en revistas especializadas (*Studia Universitatis Babeș-Bolyai* 2001, *Limba română* 2021) a volúmenes de carácter biográfico (Kabatek&Murguía 2017, los primeros 4 capítulos, Kabatek 2020, Popovici 2017).

En el espacio cibernético, hay la misma variedad de biografías de Eugenio Coseriu, a partir de una simple nota en la enciclopedia en línea *Biografía y vidas - Enciclopedia biográfica en línea* (<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/coseriu.htm>), un artículo biográfico, en el *Archivo General de la Universidad de la República – UDELAR* (<https://historias>

universitarias. edu.uy/wp-content/uploads/2021/08/Coseriu_Eugenio-2.pdf) y un complejo sitio biográfico, *Coseriu online* (<https://coseriu.ch/ro/biografie/>). En la actualidad, también es posible generar automáticamente una biografía de Eugenio Coseriu con la ayuda de los *asistentes conversacionales basados en inteligencia artificial generativa ChatGPT o Gemini*.

De los diferentes formatos en los que se presenta la biografía de Eugenio Coseriu, una *biografía virtual* comparable a las mencionadas anteriormente (véase 2) es la que se presenta en el sitio web *Coseriu online* (<https://coseriu.ch>). Esta biografía virtual es de carácter complejo y completo y se basa en dos de los métodos de investigación biográfica que menciona Pujadas (1992). Así pues, algunos de los datos biográficos mencionados en la página web son los *documentos personales* (Pujadas 1992, 14), en esta categoría se incluyen: *la correspondencia de Eugenio Coseriu, la biografía, los conceptos básicos creados por él, el catálogo de sus manuscritos, las grabaciones de audio y de vídeo*. Otra categoría de información biográfica la constituyen los *Registros personales obtenidos por encuestas* (Pujadas 1992, 14), que incluyen las *Historias de vida*, que en la biografía virtual de Coseriu están representadas por *los relatos paralelos*, las 90 entrevistas en las que numerosos discípulos, profesores y antiguos alumnos de Eugenio Coseriu relatan fragmentos de su vida y evocan la memoria del gran lingüista.

La presente biografía virtual pretende hacer más accesible Eugenio Coseriu a los estudiosos de la lingüística integral, poniendo a disposición de los investigadores una información rica y compleja que permite el acceso directo a los textos y a la biografía del ilustre lingüista. Dichos datos constituyen la información primaria que puede permitir un estudio más pormenorizado de la obra coseriana y proporcionar la información necesaria para crear una biografía completa del mismo.

- las biografías virtuales presentan las siguientes ventajas:
- la información que puede actualizarse fácilmente;
- los datos biográficos son multilingües;
- el acceso está abierto a todos los usuarios;
- el acceso a los datos es permanente;
- presentan información fiable (sitios web oficiales);
- los datos presentados pueden constituir un corpus biográfico;
- análisis cuantitativos y cualitativos de los datos biográficos;
- un conocimiento detallado y preciso basado en el análisis cualitativo y cuantitativo.

Disponer ahora de una biografía virtual de Eugenio Coseriu permite utilizar esta información a modo de corpus de datos biográficos, lo que podría permitir recoger de forma precisa información que actualmente se conoce de un modo general e impreciso. En el apartado siguiente trataremos de presentar algunos modelos de análisis cualitativo y cuantitativo de los datos biográficos del sitio *Coseriu online*, con el fin de ilustrar cómo las biografías virtuales pueden contribuir a una comprensión más profunda de este asunto.

4. Análisis de datos biográficos a partir de un corpus

El análisis cuantitativo del sitio web *Coseriu online* proporciona datos específicos, que hasta su publicación en línea resultaban desconocidos para los investigadores. Por ejemplo, es sabido que Eugenio Coseriu dejó un vasto archivo de manuscritos inéditos que forman parte de los fondos de la biblioteca universitaria de la *Eberhard Karls Universität Tübingen*. Pero hasta la publicación del sitio biográfico *Coseriu online* no se disponía de datos precisos sobre este fondo de manuscritos, los investigadores sólo sabían que se trataba de un volumen muy elevado. En la actualidad, disponemos de datos mucho más precisos, pues el catálogo de manuscritos presentado en *Coseriu online* describe un inventario de 775 manuscritos coserianos. De ellos, 231 están digitalizados y pueden consultarse en el sitio web de la biblioteca de la Universidad de Tübinga (https://opendigi.ub.uni-tuebingen.de/digitue/regio/coseriu_archiv/holdings). La simple comparación entre las obras publicadas de Eugenio Coseriu y los manuscritos inéditos confirma que una gran parte de la obra del gran lingüista no ha sido publicada y que, por lo tanto, una parte de su obra lingüística sigue siendo desconocida. Todo ello implica que aún nos quedan cosas por descubrir sobre el lingüista Eugenio Coseriu y sus ideas.

Como ya se ha mencionado, uno de los métodos biográficos que encontramos en *Coseriu online* se basa en los documentos personales del autor. Por lo tanto, los manuscritos digitalizados no son simples textos escaneados y puestos a disposición del público, sino que contienen una descripción detallada del contenido de cada texto digitalizado, publicado o inédito, lo que permitiría, tras una investigación exhaustiva, conocer el volumen de textos digitalizados, clasificar los textos según su tipología y según su temática, conocer los periodos en los que los manuscritos fueron escritos / publicados.

Estos datos pueden extraerse fácilmente a partir de los metadatos que acompañan y describen los manuscritos. Éstos son lo suficientemente detallados como para permitir un análisis cuantitativo preciso. Así pues, los descriptores de los manuscritos de la biblioteca de la Universidad de Tübinga son los siguientes: *número de estantería, título, subtítulo, autor, lugar, año de publicación y DOI*. Los textos digitalizados también pueden descargarse y estudiarse de forma libre. La tipología de los manuscritos coserianos es muy variada, desde notas y anotaciones hasta artículos y volúmenes. El contenido de cada manuscrito se detalla en una sección distinta.

Además del apartado dedicado a los manuscritos, *Coseriu online* presenta otros documentos personales que sirven para completar los datos biográficos del destacado lingüista. Entre ellos, el corpus epistolar *DiLeCos (Digitised Letters to Eugenio Coseriu)*, que contiene unas 1.300 cartas recibidas y enviadas por Eugenio Coseriu entre 1940-1969. Dicho corpus, mediante sus metadatos, ofrece al investigador una nueva perspectiva de la obra del destacado lingüista. Las cartas se clasifican según varios criterios: *remitente, destinatario, lugar de envío, destino, personas mencionadas, bibliografía, contenido temático y lengua de redacción*. El conjunto de estos criterios permite al investigador, sin necesidad de un tratamiento digital de los

datos lingüísticos, llevar a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo de determinados aspectos de la biografía coseriana.

Así, por ejemplo, partiendo de metadatos como el *remitente*, es posible saber con precisión quiénes fueron los más cercanos comunicantes de Eugenio Coseriu y con quién mantuvo la mayor correspondencia. En una segunda etapa, es posible establecer para cada remitente el periodo durante el cual mantuvo su correspondencia con Eugenio Coseriu. De este modo, además de las 95 cartas con remitente no identificado, los interlocutores que mantuvieron correspondencia con Eugenio Coseriu sobre diversos temas son los siguientes: *Hampejs, Zdeněk* (57)¹, *Geckeler, Horst* (52), *Meier, Harri* (40), *Rosetti, Alexandru* (40), *Guitarte, Guillermo L.* (36), *Hammarström, Göran* (32), *Mattoso Câmara, Joaquim* (32), *Rabanales, Ambrosio* (25), *Krüger, Fritz* (24), *Popescu, Mircea* (23). Cabe afirmar que, por lo que respecta al mundo académico, Eugenio Coseriu mantuvo una importante correspondencia internacional. También hay que señalar que entre sus principales interlocutores se encontraban dos rumanos, *Alexandru Rosetti* (40) y *Mircea Popescu* (23), con quienes, según *DiLeCos* (Kabates 2020-2024), Coseriu mantuvo correspondencia durante un largo periodo. Así pues, la correspondencia Coseriu-Rosetti transcurre entre 1941-1969, y la correspondencia con Mircea Popescu entre 1943-1968. La investigación de estos documentos, sobre todo por el hecho de que muchas de las cartas se refieren a diferentes libros, publicaciones y conferencias, supondría una importante contribución para perfilar con mayor precisión la biografía de Eugenio Coseriu.

Otro aspecto en el que el análisis contrastivo de los metadatos de *remitente* y *destinatario* aporta datos importantes está relacionado con los idiomas en los que se mantuvo la correspondencia de Eugenio Coseriu. Así se puede observar que, como remitente (51), el destacado lingüista utilizó 4 idiomas en su epistolario: *el alemán* (36), *el español* (6), *el francés* (5) y *el rumano* (4). De todos ellos, el idioma predominante es *el alemán* (36), utilizado en la correspondencia entre 1958 y 1968. Mucho menos importantes resultan *el español* (6), utilizado de 1951 a 1967, *el francés* (5) de 1959 a 1969 y *el rumano* (4), utilizado sólo en 1959.

En calidad de destinatario, la correspondencia de Eugenio Coseriu muestra una variedad lingüística mucho mayor. Su correspondencia le fue dirigida en 19 idiomas: *español* (1057), *alemán* (1021), *francés* (463), *italiano* (425), *rumano* (325), *inglés* (311), *portugués* (213), *ruso* (23), *checo* (22), *atalán* (10), *polaco* (9), *croata* (4), *búlgaro* (2), *latín* (2), *danés* (1), *ladino dolomítico* (1), *languages.ro. it* (1), *serbio* (1), *sueco* (1).

De este modo, las lenguas más importantes en las que el gran lingüista recibió cartas son: *español* (1057), *alemán* (1021), *francés* (463), *italiano* (425), *rumano* (325), *portugués* (213), lo que confirma que el principal ámbito de interés de su actividad académica y epistolar es el área lingüística romance. La correspondencia de Eugenio

¹ Entre paréntesis se ha mencionado el número de cartas enviadas por cada expedidor a Eugenio Coseriu, según consta en la base de datos *DiLeCos* (Kabatek 2020-2024).

Coseriu ilustra también su contacto permanente con el área cultural eslava: *ruso* (23), *checo* (22), *polaco* (9), *croata* (4), *búlgaro* (2).

Sorprendentemente, aunque se sabe que Eugenio Coseriu conocía *el inglés*, su correspondencia en este idioma (311 cartas) confirma que, aunque no fuera una de las lenguas más importantes de la correspondencia, el destacado lingüista utilizó el inglés en su correspondencia con diversos especialistas del ámbito británico y americano, entre los que se encuentran, según la base de datos: *Roman Jakobson*, *Diana Riehl*, *Lewis Thorpe*, *Anthony Beltramo*, etc.

También se han registrado dos cartas en las que la lengua de comunicación es *el latín* (2).

Mediante los metadatos relativos al lugar de envío y al destino de las cartas se puede trazar una geografía biográfica muy precisa de la vida de Coseriu. El mayor número de cartas enviadas a Eugenio Coseriu procede de: *Tubinga* (182), *Madrid* (142), *Bucarest* (140), *Roma* (116), *Buenos Aires* (107), *Praga* (106), *Montevideo* (98), *Bonn* (92), *Munich* (79) y *Río de Janeiro* (66). De ello se desprende que las cartas más numerosas que recibió corresponden a los años 1953-1969 e indican que las primeras ciudades en las que tuvo contactos epistolares importantes fueron *Tubinga* (182), *Madrid* (142), *Bucarest* (140) y *Roma* (116), espacios geográficos importantes para la biografía del destacado lingüista.

La gran mayoría de las cartas recibidas por Eugenio Coseriu marcan también una interesante geografía biográfica coseriana. Así pues, aunque no sorprende que la mayoría de las cartas le fueran dirigidas a *Montevideo* (1724) y *Tubinga* (1617), ciudades clave de la actividad lingüística de Coseriu, otros lugares geográficos son probablemente mucho menos conocidos, como: *Bonn* (224), *Milán* (55), *Roma* (37), *Múnich* (17), *Fráncfort* (14), *Coimbra* (13), *Bucarest* (7), *Bad Godesberg* (6).

De esta forma, la biografía de Coseriu puede esbozarse con gran precisión a partir de este corpus, que atestigua, por ejemplo, que entre 1961-1962, el gran lingüista vivió en Bonn, y entre 1946-1949 residió en Milán, ciudad a la que regresó entre 1961-1962.

Es posible construir, a partir de este corpus, una geografía muy precisa de los lugares en los que el destacado lingüista trabajó a lo largo de su vida, una geografía que completa el eje principal de la biografía coseriana, que a grandes rasgos enlaza lugares como *Moldavia*, *Rumanía*, *Italia*, *Uruguay* y *Alemania*. Las cartas de Eugenio Coseriu permiten completar esta geografía macroespacial con un mapa biográfico mucho más preciso y completo.

El corpus epistolar coseriano también está categorizado en función del contenido. A este respecto, la plataforma *DiLeCos* proporciona metadatos relativos a: la temática, los nombres propios mencionados y la bibliografía citada en las cartas.

En el plano temático, el contenido de las cartas de Eugenio Coseriu se clasifica en la plataforma *DiLeCos* en 8 categorías distintas: *de carácter administrativo* (1178), *acuses de recibo* (1096), *publicaciones* (1012), *de carácter personal* (720), *saludos / felicitaciones* (389), *anuncios* (324), *invitaciones* (274), *trabajos de Coseriu* (87).

Todas ellas configuran la actividad del gran lingüista que, a pesar del gran número de cartas de carácter administrativo, la mayoría de las categorías mencionadas están relacionadas con la vida personal y académica del autor. Cabe destacar que algunas de las cartas recibidas de amigos rumanos contienen información de auténtico interés sobre aspectos de la vida cotidiana, como, por ejemplo, las cartas recibidas de Mircea Popescu, que siempre está enviando noticias de amigos comunes y hablando de pequeños acontecimientos cotidianos.

Obviamente, más importantes para una reconstrucción biográfica que los acontecimientos cotidianos son los aspectos de la obra coseriana. De este modo, una importante contribución a la biografía coseriana está constituida por la red de relaciones sociales construida en torno al gran lingüista e ilustrada por los nombres de sus diversos contactos mencionados en las cartas enviadas o recibidas. Efectivamente, aparte de las 41 personas no identificadas mencionadas en la correspondencia coseriana, las más citadas en las cartas son generalmente lingüistas: *Rona, José Pedro* (220), *Piccardo, Luis J.* (103), *Meo Zilio, Giovanni* (61), *Pisani, Vittore* (51), *Meier, Harri* (45), *Wandruszka, Mario* (43), *Hjlemslev, Louis* (41), *desconocido* (41), *Martinet, André* (40), *De Saussure, Ferdinand* (37), *Iordan, Iorgu* (36), *Geckeler, Horst* (35), *Rein, Mercedes* (34), *Blixen, Olaf* (33), *Rosetti, Alexandru* (29), *Vásquez, Washington* (29). La mención de estos lingüistas puede servir para ilustrar el especial empeño de Eugenio Coseriu por sus ideas y publicaciones.

A menudo, en la correspondencia coseriana, los nombres de los lingüistas que se citan van acompañados de la mención de sus publicaciones. De la propia correspondencia se desprende que Eugenio Coseriu sentía un gran interés por la circulación de las ideas. Por ello, gran parte de su correspondencia está dedicada a la petición, el envío y la confirmación de la recepción de publicaciones. Se observa que tanto Coseriu como los demás interlocutores con los que se comunica hablan constantemente de las diversas publicaciones que han aparecido y que les parecen importantes, y piden libros a los que no tienen acceso o envían libros que saben que interesan al destinatario. Como observación personal, considero que Eugenio Coseriu habría estado absolutamente fascinado por el libre acceso al conocimiento que tienen hoy las universidades y, sobre todo, por la posibilidad de enterarse, casi en tiempo real, de las publicaciones recién aparecidas.

En lo referente a las menciones bibliográficas recogidas en la correspondencia coseriana, destacamos que las más importantes se refieren a las publicaciones del gran lingüista. A nuestro juicio, la mención de estos títulos, con preferencia a otros, pone de relieve el interés que suscitaban en aquella época las siguientes obras: *Sincronía, diacronía e historia* (181), *Sistema, norma y habla* (133), *Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje* (131), *La geografía lingüística* (129), *Logicismo y antilogicismo* (118), *La creación metafórica en el lenguaje* (50), *Para la unificación de las ciencias fónicas* (49), *El llamado "latín vulgar"* (48), *Determinación y entorno* (41), *La Hispania romana y el latín hispánico* (31). Algunas de dichas obras han seguido

suscitando interés en la actualidad y constituyen obras fundamentales para el estudio de la lingüística.

De este modo, consideramos que mediante la creación de la biografía virtual coseriana con la ayuda del sitio web Coseriu online y el corpus epistolar coseriano DiLeCos (Kabatek 2020-20204) se abre una nueva posibilidad para una investigación compleja de la biografía de Eugenio Coseriu a partir de los documentos personales publicados en dicho sitio web. La investigación de los datos digitalizados puede aportar datos nuevos y precisos sobre la biografía del destacado lingüista.

5. Conclusiones

En conclusión, esperamos haber podido demostrar que, con la realización de la biografía virtual de Eugenio Coseriu y con la publicación de documentos biográficos como la correspondencia coseriana, se abren nuevas perspectivas para establecer con mayor precisión algunos acontecimientos de su vida.

De este modo, la reconstrucción biográfica a la que nos invita esta biografía virtual es la reconstrucción de la vida de Eugenio Coseriu como lingüista con una actividad compleja, pero también como investigador y profesor, en un universo de ideas y libros, en compañía de amigos, investigadores y colaboradores. La biografía coseriana implica también la existencia de una geografía de su vida, una geografía múltiple y universal que puede reconstruirse mencionando lugares y momentos mencionados en sus cartas. Se puede afirmar así que no sólo Montevideo y Tubinga fueron importantes para la formación y el desarrollo de Eugenio Coseriu, sino también otros lugares en apariencia de menor importancia.

Dejando a un lado la geografía biográfica de Eugenio Coseriu, la exploración del corpus de manuscritos y cartas permite al investigador reconstruir un universo multilingüe fascinante, un universo constituido principalmente por la comunicación multilingüe. De este modo, aunque pueda decirse que para Eugenio Coseriu los principales idiomas de comunicación eran el español y el alemán, gracias al corpus de cartas analizado, ahora se puede saber que su universo comunicativo estaba formado, en primer lugar, por lenguas romances y, sólo después, por lenguas eslavas. La información proporcionada por la biografía virtual también nos permite afirmar no sólo que Eugenio Coseriu era un políglota excepcional, sino también que tenía competencias comunicativas en 19 idiomas, y se pueden precisar cuáles y cuál es su importancia en la vida del destacado lingüista.

El acceso que tenemos a través de la biografía virtual en línea de Coseriu a manuscritos coserianos digitalizados inéditos puede permitir a los investigadores comprender mejor el contexto que condujo a la formación de la teoría lingüística coseriana y a la génesis de las ideas publicadas en sus libros. También pueden brindar la oportunidad de descubrir textos inéditos importantes para la investigación lingüística actual.

Bibliografía

- Balinschi, Elena, 2021. *Contemporanul Eugen Coșeriu – Geniu al lingvisticii*, in “Magazin bibliologic”, nr. 3-4, p.171-174.
- Biografía y vidas* – Enciclopedia biográfica en línea: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/coseriu.htm> (último acceso 25.11.2024).
- Coseriu online*: <https://coseriu.ch/ro/biografie/>, (último acceso 25.11.2024).
- Diccionario biográfico español*: <https://www.rah.es/diccionario-biografico-espanol/> (último acceso 25.11.2024).
- Diccionario Biográfico Español*: <https://dbe.rah.es/>, (último acceso 25.11.2024).
- Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2020: <https://archive.org/details/dizionariobiogra0000unse>, (último acceso 25.11.2024).
- Feller, de François-Xavier. 1781. *Dictionnaire historique ou Biographie universelle*, 6 volumes, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97820166>, (último acceso 25.11.2024).
- Hœfer, Jean-Chrétien-Ferdinand, 1852-1854. *Nouvelle biographie universelle : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*. Boulen-Bzovius / publiée par MM. Firmin Didot frères. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6439237h?rk=21459;2> (último acceso 25.11.2024).
- Kabatek, Johannes. 2003. *Eugenio Coseriu (1921-2002)*, in “Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana”, 1(2 (2)), pp. 179–181, <http://www.jstor.org/stable/41678176>, (último acceso 25.11.2024).
- Kabatek, Johannes. 2017. *Eugenio Coseriu en Montevideo. Reconstrucción de una época*, in “Revista de la Academia Nacional de Letras”, ISSN 1688-3543, núm. 13, 2017, pp. 7-23.
- Kabatek, Johannes, Murguía, Adolfo. 2017. *A spune lucrurile așa cum sunt. Conversații cu Eugeniu Coșeriu*, Iași: Casa Editorială Demiurg.
- Kabatek, Johannes. 2020. *Eugeniu Coseriu. Pagini de exegeză și de reconstrucție biografică*, București, Editura Institutul European.
- Kabatek, Johannes (ed.). 2020–2024. *DiLeCos: Digitalised Letters to Eugenio Coseriu*, 58-05-08-XXX. Zürich: Universität Zürich, <https://coseriu.uzh.ch/letters/1958/58-05-08-XXX.xml>, (último acceso 25.11.2024).
- Kabatek, Johannes / Murguía, Adolfo. 2021. “Decir las cosas como son”. *Conversaciones con Eugenio Coseriu*, traducción Bleorțu, Cristina / García Rodríguez, Alba / Kabatek, Johannes / Garrido, Bárbara. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Kabatek, Johannes / Bleorțu, Cristina. 2021. *Dincolo de structuralism. Scrisori către Eugeniu Coșeriu și istoria lingvisticii în secolul al XX-lea. Corespondența Marius Sala – Eugeniu Coșeriu*. București: Editura Academiei Române.
- Kabatek, Johannes. 2023. *Eugenio Coseriu. Beyond Structuralism*, Berlin – New York: De Gruyter.
- Kabatek, Johannes / Bleorțu, Cristina. 2023. *Dincolo de structuralism. Scrisori către Eugeniu Coșeriu și istoria lingvisticii în secolul al XX-lea. O scrisoare de la Iorgu Iordan (II)*, in “Limba română”, 5-6, anul XXXIII, pp. 146-148.
- Leslie Stephen (ed.). 1885. *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, vol. 1 Abbadie - Anne, London, Elder Smith & Co., <https://archive.org/details/dli.bengal.10689.11619>, (último acceso 25.11.2024).
- Liliencron, von Rochus Wilhelm. 1875. *Allgemeine deutsche biographie*, Publisher Leipzig: Duncker & Humblot. URL: <https://archive.org/details/allgemeinedeutsch01lil>, (último acceso 25.11.2024).
- Marculet, Vasile (coord.). 2010. *Evol mediu romanesc*, București, Meronia.
- Michaud, Louis-Gabriel. 1811-1828. *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51641g.r=.langFR>, (último acceso 25.11.2024).
- Oxford Dictionary of National Biography*, <https://www.oxforddnb.com/>, (último acceso 25.11.2024).
- Pujadas Muñoz, J J. 1992, *El método biográfico, el uso de las historias de vida en las ciencias sociales*, en “Cuadernos Metodológicos”, nº 5, Madrid, CIS.

- Sanz Hernández, Alexia. 2005. *El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales*, in "Asclepio", vol. LVII-1-2005, pp. 99-115.
- Sasu, Aurel. 2006. *Dicționarul biografic al literaturii române*. vol. I, II, Pitești, Paralela 45.
- Stoica, Stan et al. 2008. *Dicționar Biografic de Istorie a României*, București, Meronia.
- UDELAR (ed.). 2021. *Coseriu, Eugenio – Historias Universitarias*, in Archivo General de la Universidad de la República: https://historiasuniversitarias.edu.uy/wp-content/uploads/2021/08/Coseriu_Eugenio-2.pdf (último acceso 25.11.2024).
- Vierhaus, Rudolf. 2005–2008. *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von Rudolf Vierhaus. 12 Bände. K. G. Saur, München.

Traductologie

Translation studies

Georgiana BADEA
(Université de l'Ouest
de Timisoara)

**Une traductologue roumaine.
Esquisse biographique :
Elena Ghiță**

*Nul n'est prophète en son pays.
(Évangile de Luc)*

Abstract: (A Romanian Translator. Biographical Sketch: Elena Ghiță) In this paper, we attempt to outline the biography of Elena Ghiță, a professor at the West University of Timișoara, and the first Romanian to teach translation studies, a discipline formally included in the university curriculum under this name since 1991. Long before that, she had already prepared a doctoral thesis on translation equivalences (in the French-Romanian domain), theorizing the concepts of translation studies, *transème*, and *traductème*. She also investigated the objects of study within translation studies. Although her works are essential references for the theoretical and practical training of translators, they remain insufficiently known. Our objective is to bring them to light. The purpose of this biographical sketch is to provide our own interpretation of Elena Ghiță's professional and scientific life and to compare it with that of other renowned figures in this field who conducted similar research during the same period. Our intention is to highlight Romanian translation studies. The heuristic scope and scientific contribution are inevitably intertwined in this biography, which is part of the recent history of translation studies.

Keywords: *scientific biography, Romanian translation studies, heuristic approach, history of translation studies, scientific contribution..*

Résumé: Dans cet article nous tâchons d'esquisser la biographie d'Elena Ghiță, professeure à l'Université de l'Ouest de Timisoara, la première Roumaine à avoir donné des cours de traductologie, discipline inscrite sous ce nom dans le cursus universitaire depuis 1991. Bien avant, elle avait déjà préparé une thèse de doctorat sur les équivalences en traduction (le domaine français-roumain), théoriser les concepts de traductologie, *transème* et *traductème*. Elle a également investigué les objets d'études de la traductologie. Alors que ses ouvrages sont des repères incontournables dans la formation théorique et pratique des traducteurs, ceux-ci restent insuffisamment connus. Notre objectif est de les faire connaître. Le but de cette esquisse biographique est d'apporter notre propre interprétation de l'activité professionnelle et scientifique d'Elena Ghiță et de la corrélér à celle d'autres personnalités renommées dans ce domaine qui ont effectué des recherches similaires à la même époque. Notre intention est de faire valoir la pensée traductologique roumaine. La portée heuristique et l'apport scientifique s'entremêlent inévitablement dans cette biographie qui s'inscrit dans l'histoire récente de la traductologie.

Mots-clés: *biographie scientifique, traductologie roumaine, portée heuristique, histoire de la traductologie, apport scientifique.*

Introduction

Au cours de sa carrière, Elena Ghiță (née Negură) a publié de nombreux articles et ouvrages sur la langue et la littérature françaises, mais aussi sur la traductologie. C'est sur cette dernière catégorie que nous focalisons notre attention. Maître des conférences à l'Université de l'Ouest de Timisoara, la première Roumaine à avoir donné des cours de traductologie, discipline inscrite sous ce nom dans le cursus universitaire depuis 1991, Elena Ghiță contribue indéniablement à la naissance de la traductologie roumaine, en écrivant des articles qui constituent des repères incontournables pour les professionnel(le)s du domaine. Nous présentons dans ce qui suit une biographie succincte, avant de procéder à la présentation de sa biographie scientifique.

1. Brève biographie

Dans cette section nous notons quelques renseignements relatifs non seulement à la naissance et à la jeunesse, mais aussi à la formation suivie par Elena Ghiță, à savoir ses études universitaires et doctorales, et à la carrière universitaire (didactique et scientifique)

1.1. Formation

Née le 14 mars 1945, à Râmnicu-Vâlcea, en Roumanie, dans une famille d'origine bucovinienne, réfugiée dans le sud de la Roumanie durant la Seconde Guerre Mondiale, où elle a fait des études élémentaires et gymnasiales 1953-1962, poursuivant sa formation avec les études secondaires au Lycée Câmpulung Moldovenesc (1960-1963). Dès son plus jeune âge, elle a montré un intérêt marqué pour les langues et les littératures étrangères, ce qui l'a déterminée à suivre des études universitaires (1963-1968), se spécialisant en français majeure, langue et littératures françaises. Elle a défendu son mémoire de licence et a obtenu le diplôme en Philologie Française Lettres, à la Faculté de Philologie, Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca – dans ce qui suit UBB.

Passionnée par la langue et la littérature françaises, par les nuances et les défis de la traduction mise au service de l'enseignement-apprentissage du français, Elena Ghiță a ensuite poursuivi des études doctorales en sciences humaines à l'Université de Babes-Bolyai de Cluj-Napoca (1972-1978). Sa thèse de doctorat intitulée *Equivalences roumaines de la poésie symboliste française* porte sur les équivalences de traduction, sur les stratégies de traduction littéraire, un ouvrage qui s'inscrit dans l'air du temps, où des théories des équivalences en traduction connaissent leur démarrage. Sous la direction du professeur Ion Gheorghe, elle finalise sa recherche doctorale et défend sa thèse en 1978. Il s'agit d'une étude comparée des poèmes symbolistes français et de leurs versions roumaines, centrée sur le résultat de la traduction et inévitablement sur les stratégies, procédés de traduction, de même que sur l'analyse textuelle justificative, exégèse obligatoire à toute traduction.

1.2. Sa carrière universitaire débute à Timisoara.

Par décision du Ministre de l'Éducation Nationale, Elena Ghiță est répartie en tant qu'assistante à l'Institut Polytechnique « Traian Vuia » de Timisoara, où elle commence sa carrière académique et enseigne de 1968 à 1972. Ses résultats et la mention *très bien* témoignent de son désir et de son engagement à aider les étudiants, ainsi elle est recrutée par le professeur Eugen Tănase et, en 1972, elle se présente au concours pour occuper un poste d'assistant universitaire à la Faculté de Philologie, de l'Université de l'Ouest, institution où l'on était en train de développer une formation didactique en langue et littérature françaises (1972-1980). Elle a gravi les échelons pour devenir Maître assistant en 1980 à la chaire de langues romanes de la Faculté de Philologie (actuellement, Faculté des Lettres, Histoire et Théologie, Université de l'Ouest de Timisoara). En 1990 elle devient Maître des conférences. Après sa retraite prématurée, elle continue d'enseigner en tant que professeure associée (2000-2010) dans la même université, d'être membre de jury de thèse et des comités scientifiques des colloques et des revues *Dialogues francophones*, *Translationes*, ou des volumes collectifs de publier des études et révisions des ouvrages.

Par l'enseignement de la traductologie et, implicitement, par ses études, articles et projets, Elena Ghiță a contribué à l'implémentation de la traductologie à l'Université de l'Ouest de Timisoara et au développement de la recherche en traductologie.

1.3. Activités et distinctions

En plus de son activité académique, Elena Ghiță a fait partie de diverses associations professionnelles de littérature (Centre d'études francophones de Timisoara, Centre de l'étude l'imaginaire, Dijon), de linguistique (Université d'Artois, Arras), de traductologie (Centre d'études ISTTRAROM-Translationes). Elle a participé à de nombreuses conférences internationales où elle a présenté ses recherches et a été invitée comme conférencière pour partager son expertise.

1.4. Contributions à la traductologie roumaine

Ses recherches en traductologie se concentrent aussi bien sur les aspects théoriques (conceptualisation) que sur les aspects pratiques de la traduction, perçue comme un moyen d'améliorer la compétence linguistique des étudiantes, avec un accent particulier sur la traduction littéraire et, par ailleurs, sur la traduction spécialisée. Elle est reconnue pour ses analyses approfondies et ses approches novatrices qui ont influencé l'enseignement de la traductologie théorique et appliquée en Roumanie, de même que la pratique de traduction et l'enseignement-apprentissage du français. Ses contributions exceptionnelles à la traductologie sont encore insuffisamment connues par les professionnels du domaine, cependant, ceux qui se sont penchés sur les problèmes théoriques et pratiques que la traduction suscite reconnaissent que, par ses recherches, Elena Ghiță est un pionnier en traductologie roumaine. Nous montrerons, dans la suite, en quoi consistent ses contributions à la traductologie roumaine.

2. Biographie scientifique d'Elena Ghiță

Pour pouvoir analyser la contribution d'Elena Ghiță à la recherche en traductologie roumaine, il est essentiel de se rapporter aux courants de pensées occidentaux, au structuralisme notamment. Dans cet exploit, nous corrélons la réflexion traductologique d'Elena Ghiță et le système théorique occidental. Il est essentiel l'examen des études et articles de Ghiță et de leurs relations, parfois, synchroniques et, parfois, différées avec leurs équivalents occidentaux. Il est important de se rapporter aux modèles occidentaux, européens pour souligner l'importance des principales tendances présentes en traductologie roumaine grâce à Elena Ghiță¹.

2.1. Circonstances des recherches roumaines et occidentales

2.1.1. État des lieux : généralités

La traductologie, avec ses diverses dénominations – en anglais *translation studies* et plus rarement *translatology* (Harris, « What I Really Meant by Translatology », 1988), en français « traductologie » (Harris, « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », 1973), en allemand *Übersetzungswissenschaft* (Wilss, *Methoden und Probleme Übersetzungswissenschaft*, 1977) et *Translationswissenschaft* (Slavesky, éd., *Sachwörterbuch der Translationswissenschaft*, 1998) – et les frontières de son domaine de recherche constamment ajustées par la pratique et par la théorie / l'art / la science de la traduction, a d'abord connu l'atomisation pour ensuite subir la globalisation. L'atomisation de la traductologie a été le résultat de l'objet d'étude (la traduction comme acte ou comme résultat, le processus cognitif de traduction et le traducteur, le domaine auxquels appartiennent les textes à traduire, littéraire ou non littéraire, d'où l'idée d'une traductologie littéraire et une traductologie pragmatique et scientifique, le but de la traduction (Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, 1971, Reiss et Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, 1984) et ainsi de suite. Les traductologies d'Europe centrale et orientale, même si elles se rapportent à d'autres points nodaux que les traductologies occidentales (sans pour autant en être désynchronisées), méritent d'être cartographiées dans un double objectif. Premièrement, refléter l'état de la recherche dans ce domaine et surtout, d'une part, établir la filiation de leurs idées, leur généalogie et l'influence qu'exerce sur elles les médias culturels occidentaux, et, d'autre part, identifier leur prédisposition, voire la

¹ Ce sujet a été partiellement traité dans Georgiana Lungu-Badea, *Tendințe în cercetarea traductologică* [Tendances en recherches traductologiques], Timișoara, Éditions de l'Université de l'Ouest, 2005, ensuite, dans une étude qui, couvrant également la perspective historique, tente de formuler une réponse à la question « Y a-t-il une traductologie en Roumanie ? », dans *Ideii și metaideii traductive românești (sec. XVI-XXI)* [Idées et méta-idées en traductologie roumaine (du XVI^e au XXI^e siècle)]. La terminologie de la traduction et le métalangage traductologique abordés par Ghiță sont également consignés dans *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii* [Dictionnaire des termes utilisés en théorie, pratique et didactique de la traduction], Timișoara, Éditions de l'Université de l'Ouest, [2003] 2012.

nécessité qu'elles ont de suivre certains modèles plutôt que d'autres, ainsi que les facteurs déterminant ces choix. Secondairement, souligner une quasi-synchronie conceptuelle en traductologie, traductème, ce sont des unités de travail qu'Elena Ghiță configure pour exprimer l'approche théorique et la mise pratique de cette discipline – entretien, juin 2024). Les difficultés liées à la réalisation d'une étude statistique portant principalement sur la nature des langues nationales ont généré une vision fragmentée du phénomène, de l'histoire et de l'historiographie récente de la traductologie, vision qui se limite aux œuvres publiées dans des langues de grande diffusion ou traduites à partir d'elles. Ce sont les raisons pour lesquelles nous avons décidé de limiter notre étude aux études traductologiques en Roumanie, en l'occurrence les écrits d'Elena Ghiță, et de nous référer uniquement aux études traductologiques internationales, dans le but de dégager leur dénominateur commun et leurs éléments distinctifs. Par conséquent, cette étude ne fait qu'ouvrir la porte d'une recherche qui se propose d'établir les aspects déterminants, variables et invariables, de la traductologie et des traductologues.

La biographie scientifique d'Elena Ghiță que nous esquissons dans ce qui suit prendra en compte : 1) ses études et articles traductologiques (une liste sélective des publications portant sur la traduction et la traductologie), 2) sa contribution à l'implémentation de l'enseignement de la traductologie, en Roumanie, au début des années '90, 3) ses retombées de sa recherche sur la traductologie roumaine.

2.1.2. Corpus : études et articles traductologiques publiés par Elena Ghiță (liste sélective)

La liste sélective des publications (en roumain et en français) portant sur la traduction et la traductologie comprend des articles et études essentiels qui explorent les différentes stratégies de traduction dans le contexte la réception de la littérature française en Roumanie, la théorie et la pratique de traduction, de même que les défis que la traductologie soulève et les perspectives qui marient l'approche didactique (le paradigme enseignement-apprentissage) et l'approche critique de la traduction littéraire. Nous les présentons chronologiquement :

1980: « Către o știință a traducerii » (Vers une science de la traduction)

1980 : « Qu'est-ce que la traductologie ? ».

1982: « Păștișă, parodia, traducerea ». (Pastiche, parodie, traduction)

1982 : « Pentru o definiție a traductemului ». I (Vers une définition du traductème I (à savoir, de l'unité de traduction, notre paraphrase)

1983 : « Pentru o definiție a traductemului ». II I (Vers une définition du traductème II)

1987 : « Scheme pre-verbale ale comunicării ». (Schémas préverbaux de la communication)

1999 : « Le statut actuel de la traductologie ».

Les titres de ces articles prouvent l'intérêt de Ghiță pour une discipline émergente dans le monde et dont la dénomination a attisé les esprits. Après une

première étape divergente relativement au nom de la science/discipline (science de la traduction ou traductologie), le vocable traductologie parvient à s'imposer bien qu'il y eût encore des doutes : le titre de l'article publié en 1980 par Elena Ghiță semble avoir anticipé les débats encore d'actualité en 2003 pour les traductologues, preuve en est un événement scientifique organisé en 2003, à l'Université d'Artois, par Michel Ballard, colloque dont les actes éponymes seront publiés en 2006 : *Qu'est-ce que la traductologie ?*.

2.2. La pensée structuraliste et la pensée traductive chez Elena Ghiță

2.2.1. Influence du structuralisme

Les recherches en traductologie qu'Elena Ghiță a effectuées se concentrent aussi bien sur les aspects théoriques (conceptualisation) que sur les aspects pratiques de la traduction, envisagée également comme un moyen d'améliorer la compétence linguistique des étudiantes, avec un accent particulier sur la traduction littéraire et, par ailleurs, sur la traduction spécialisée. Ses analyses approfondies et ses approches novatrices ont influencé l'enseignement de la traductologie théorique et appliquée en Roumanie, de même que la pratique de traduction et l'enseignement-apprentissage du français. Le fait que le structuralisme ait profondément façonné les théories de la traduction, poussant les chercheurs à découvrir des outils conceptuels et méthodologiques à même de faciliter l'analyse des textes et, essentiellement, de leurs structures, est nettement discernable dans les directions de recherche d'Elena Ghiță, à savoir dans la théorisation (le statut de la traductologie, les équivalences de traduction – thèse de doctorat –, la définition de l'unité de traduction (à taille variable – traductème, textème) et dans leur application à l'enseignement-apprentissage de la traductologie (à partir de 1991) et du FLE (la traduction comme méthode d'amélioration du niveau de langue).

Façonnant profondément les théories de la traduction, le structuralisme a poussé les chercheurs à découvrir des outils conceptuels et méthodologiques à même de faciliter l'analyse des textes et, essentiellement, de leurs structures. Les axes de recherches d'Elena Ghiță subissent l'influence du structuralisme non seulement dans les études de conceptualisation, mais aussi dans les articles qui examinent le statut de la traductologie et ses potentiels objets d'étude, et notamment dans l'approche des équivalences de traduction et la création des instruments nécessaires à la compréhension de la traduction (processus et produit), à savoir les équivalences de traduction. Grâce au structuralisme, Ghiță tâche de comprendre les relations complexes entre les langues (française et roumaine, en l'occurrence) et de développer des approches méthodiques pour reproduire ces relations dans les textes traduits et de les appliquer, enfin, à l'enseignement-apprentissage du français. Partant de l'influence que le structuralisme a exercé sur les théories de la traduction, notamment dans l'étape prétraductive qui concerne l'analyse nécessaire à la compréhension des textes, Ghiță adopte la distinction saussurienne revisitée par le structuralisme entre la langue (= système de signes) et la parole (= utilisation individuelle du système des signes) afin

d'examiner le transfert interlinguistique des signes d'une langue source dans des signes d'une langue cible. À partir de ce constat structuraliste concernant les relations des unités linguistiques au sein d'un système de signes, les théories de la traduction ont envisagé les textes comme des structures linguistiques composées d'unités (de sens ou de traduction) interconnectées qui doivent être impérieusement préservées dans le texte traduit.

2.2.1.1. Analyse comparée des systèmes de signes, équivalences et invariants de traduction

Selon les structuralistes, le transfert interlinguistique est possible grâce aux équivalences de traduction, néanmoins l'invariance n'est pas déchuée de ses manifestations et de la recherche. En conséquence, une solution traductive serait l'équivalence fonctionnelle visant non seulement la reproduction des mots, mais aussi, lors du transfert interlinguistique dans une langue cible, le maintien des fonctions et des relations qui unissent les unités de texte source. Une attention particulière est accordée aux invariants qui paraissent dans le processus de traduction, à savoir aux aspects du texte source qui, quels que soient les différences linguistiques, sont susceptibles d'être préservés dans le texte cible. De fait, adoptant l'analyse comparée et systémique des textes source et cible, Elena Ghiță identifie des structures sous-jacentes telles le traductème, le textème, et observe comment leur transfert interlinguistique se réalise (Ghiță, 1982a, 1982b, 1983). Pour expliquer le pourquoi et le comment, elle utilise des niveaux d'analyse usuels en structuralisme partant des phonèmes, morphèmes, sémantème et allant jusqu'aux prosodème, traductèmes, textèmes qui sont décomposés dans le but de reconstruire par le texte source dans la langue cible et le texte cible.

2.2.1.2. Modèles théoriques de souche structuraliste dans la recherche d'Elena Ghiță

Le structuralisme a profondément façonné les théories de la traduction et aidé les traducteurs à déchiffrer les relations complexes entre les langues et à concevoir des approches systématiques pour reproduire ces relations dans les textes traduits. Les approches théoriques ou pratiques qu'on identifie dans la recherche traductologique d'Elena Ghiță, nous identifions des filiations ayant des racines chez des théoriciens comme Roman Jakobson¹, Eugene Nida² (l'équivalence dynamique), Catford (1965), Koller, Newmark, Lădmiral, Coseriu et bien d'autres. La textualité et l'interprétation qu'elle met en œuvre dans sa thèse de licence la conduisent à une compréhension plus

¹ Dans « On Linguistic Aspects of Translation », Jakobson propose une typologie de la traduction (intra-linguistique, inter-linguistique, inter-sémiotique qui est ancrée dans une analyse structurale des signes et des systèmes de signes et qu'Elena Ghiță applique dans ses investigations concernant le transfert interlinguistique du français vers le roumain.

² La théorie de l'équivalence dynamique versus l'équivalence formelle que Nida (1964) soutient est influencée par les principes structuralistes. L'équivalence dynamique vise à reproduire l'effet du texte source sur les lecteurs du texte cible, en respectant les structures linguistiques et culturelles.

approfondie de la signification contextuelle des structures (traductème, etc.) qui composent les textes (des unités de traduction également, qu'elle désigne par le terme textème, afin qu'un traducteur débutant ou chevronné puisse saisir la signification contextuelle et restituer, par des équivalences de traduction, les structures sous-jacentes et le contexte culturel indispensable à reproduire dans le texte cible.

2.2.2. Études sur équivalences de traduction en Roumanie dans les années '70

Pour esquisser l'état des lieux en traductologie roumaine, à l'apogée du structuralisme, nous situons la recherche sur les limites de la traduction (traductologie y comprise) et sur les équivalences de traduction dans les circonstances roumaines et nous survolons les influences occidentales. Ainsi, en Roumanie, dans les années '70, plusieurs thèses de doctorat portent sur les équivalences de traduction, sémantiques, stylistiques, intertextuelles, dont nous retenons trois :

1. Cristina Margareta Stanciu, *Teoria traducerii aplicată la studiul comparativ al limbilor germană și română* [Théorie de la traduction appliquée à l'étude comparative de l'allemand et du roumain], 1978 –, dans laquelle on peut reconnaître l'exploit d'un A. Malblanc (1944) ou de J.-P. Vinay et P. Darbelnet (1958) et la délimitation par rapport à ceux théoriciens. Elle axe sa théorie sur l'étude systématique du roumain et de l'allemand dans leur relation en traduction, s'intéressant à la probabilité de l'entropie informationnelle et stylistique. Stanciu analyse des microstructures complexes, prenant comme point de départ le transfert des archaïsmes et des régionalismes.

2. Ioan Kohn, *Teoria compensatiei în stilistica traducerii* [La théorie de la compensation en stylistique de la traduction] (1979) – Mounin, Coseriu, la notion d'intraduisibilité, les paradoxes de l'intraduisibilité structure sa théorie. Kohn étudie les problèmes esthétiques et stylistiques de la traduction, les ressources cachées du mot et la possibilité d'enrichir un texte source par une traduction bien faite.

3. Elena Ghiță, *Équivalences roumaines de la poésie symboliste française*, 1978 – par laquelle l'auteure montre qu'elle est branchée à la recherche occidentale, Mounin, Ladmiral, Jakobson, Nida ne sont que quelques noms des théoriciens sur les ouvrages desquels elle prend appui ou desquels elle se détache avec des arguments plausibles.

Le rôle attribué par Elena Ghiță aux équivalences de traduction (fonctionnelles, rythmiques, prosodiques) sera observé dans la section suivante dédiée à toutes les directions de recherche qui constituent ses contributions au fondement et au développement de la traductologie roumaine

3. Contributions d'Elena Ghiță à la traductologie roumaine

3.1. Les équivalences de traduction

Chez Elena Ghiță, l'intérêt pour l'observation des équivalences de traduction n'est pas limité à la thèse de doctorat, *Équivalences roumaines de la poésie symboliste française*, 1978. Au contraire, les équivalences relatives entre les langues (voir aussi

Fedorov et Smirnov, Coseriu) et le transfert interlinguistique sont constamment revisités dans des articles et dans ce qu'elle intitule *Mic tratat despre limbajul poeziei* (dans ce qui suit *Petit traité sur le langage de la poésie*, 2005), ouvrage centré sur la poétique comparée, l'idiostyle et la rhétorique, dans une approche pluriaspectuelle – traductive, grammaticale, esthétique, prosodique et didactique – qui revisite et recadre les textèmes et les traductèmes en poésie, aspects antérieurement abordés dans sa thèse de doctorat.

Équivalences roumaines de la poésie symboliste française, 1978, étude comparée des versions roumaines des poèmes symbolistes français, met l'accent sur le résultat de la traduction et, implicitement, sur les méthodes de traduction et sur l'analyse de leur influence au niveau du texte. Elena Ghiță se concentre sur l'équivalence et sur l'invariance, mais aussi sur l'équivalence textuelle (le textème, le prosodème, etc.). Sa thèse de doctorat et ce petit traité ne prétendent pas répondre à des questions telles que : « Comment devenir poète ? », « Ou critique, ou traducteur de poésie ? », « Suivre des cours » à cette fin ?, « Avoir confiance en son talent ? », néanmoins ils apportent de la clarté dans le domaine de la traduction de la poésie précisément par les études de poétique comparée et offrent un modèle solide et réaliste de méthode critique. Sa nouveauté réside principalement dans l'application à la poésie de l'évaluation au niveau grammatical de l'expression correcte, au niveau didactique de l'expression cohérente et cohésive, au niveau rhétorique de l'art, du talent de dire avec élégance et style, et au niveau poétique de l'ineffable. La méthodologie de recherche est rigoureuse et complexe. Les textes présentés en regard permettent d'examiner méticuleusement le rapport entre le code poétique et le code rhétorique (2005, 18, cf. Mounin Jakobson, Meschonnic), la fonction de la discordance (divergence) sémantique dans la formation de l'idiostyle baudelairien (2005, 19), les conséquences de la non-traduction. Les choix traductif sont expliqués, de même que leur effet qui révèle parfois : une perte de l'effet de contraste [qui] prouve un désaccord entre deux poétiques – à savoir la poétique du pittoresque et celle des correspondances (en termes de l'école française de poétique) –, une pratique à effet « plastique » (d'évocation) et une autre « révélatrice », en termes de Lucian Blaga, se référant à l'effet métaphorique (Ghiță, 2005, 20). À la manière de Meschonnic (1999), la chercheuse analyse les différentes réalisations de la traduction de la poésie (« Poésie et Prosodie », 2005, 29-45), en vers, en prose libre, etc. À cette fin, le métalangage traductologique-rhétorique (textème, prosodème, traductème, équivalence rythmique, etc.) utilisé lui permet de souligner implicitement aussi bien les limites de la traduction que celles de la critique de la poésie :

« Toute œuvre par laquelle nous verbalisons, intellectualisons ce qui se produit au contact avec elle (...) reste inachevée, peu importe combien de connaissances nous ajoutons et combien d'outils nous avons à disposition, peu importe la transparence ou l'opacité du langage » (Ghiță, 2005, 89, nous traduisons du roumain).

Ghiță observe que les équivalences relatives entre les langues – vues comme des systèmes, en écho aux équivalences de Fedorov, Smirnov – permettent en quelque sorte le transfert d’une langue à l’autre, en rejetant le point de vue formel et en acceptant l’extralinguistique et le macro-linguistique, et en ouvrant vers des champs d’étude adjacents, dans une approche comparative (*ibid.*, 14). Ce constat fait par Elena Ghiță nous a servi à établir une filiation idéique avec Eugène Coseriu¹, selon lequel, tout traducteur est tenu d’« établir des équivalences intertextuelles ». Au même sujet, Ghiță attire l’attention sur la nécessité d’identifier dans les textèmes les traductèmes. Cette contrainte qui, bien loin de constituer « une limite *rationnelle* de la traduction », représente « la condition même de son existence ; sinon, la traduction ne serait que remplacement mécanique de signifiants et non pas "traduction" dans le sens propre du terme, [parce que] » « l’équivalence de traduction ne s’établit qu’à travers la désignation, qui doit être identifiée pour qu’on puisse traduire » et éviter de donner une explication lexicologique qui ne serait pas une traduction dans le sens propre du terme ». (Coseriu, 1997, 24-25)². Elena Ghiță montre que le degré d’équivalence s’instaure en fonction de la transposition d’une technique de versification, sans qu’elle minimise, pour autant, « le rôle du néologisme, les glissements de sens, le remplacement progressif de la périphrase par des structures poétiques proprement dites. » Une preuve logique qu’elle fournit est tirée de la comparaison de la *Promenade sentimentale* (Verlaine) et la version roumaine *Amurg*, d’Anghel Iosif, au moyen de laquelle elle consolide l’idée que :

« l’équivalence s’établit dans la mesure où l’on peut parler d’équivalences rythmiques [...], possibles grâce à des caractéristiques latentes ou manifestes des systèmes de versification [...]. L’évolution inverse des versifications française et roumaine, l’une des règles classiques vers une liberté limitée, l’autre d’un rythme libre vers une régularisation classique dans les limites du système accentuel de la langue favorise un point de contact. Le conflit entre l’ordre rythmique régulier rendu purement artificiel et le système rythmique de la phrase naturelle transforme insensiblement le discours poétique. » (1978, 10)

Se délimitant de la notion d’équivalence fonctionnelle conçue par le structuralisme et dont l’objectif est de reproduire dans le texte cible des mots et les fonctions qui les mettent en relation avec d’autres éléments source, Ghiță tâche d’éliminer l’idée reçue que l’intraduisibilité culturelle (prosodique également) se

¹ « connaître toutes [l]es équivalences "usuelles " ou "normales", cela ne lui [au traducteur] suffira pas, puisque, dans tel ou tel texte à traduire, n’importe quelle parmi ces équivalences pourra être suspendue ou se présenter comme inacceptable et que d’autres équivalences imprévues pourront s’y imposer ; équivalences qu’il devra "inventer" sous sa responsabilité de traducteur-créditeur, bien que toujours d’une façon raisonnable et justifiable, c’est-à-dire, d’accord avec les exigences du texte original. » (Coseriu, 1997, 20-21)

² À présent, même la traduction neuronale et numérique a dépassé ce stade.

réduirait à l'intraduisibilité linguistique telle que Catford¹ la théorise. La traductologue accueille l'invariance ou l'équivalence dynamique proposée par Nida² dans le traitement des traductème et des textèmes susceptibles d'être préservés dans le texte cible quelles que soient les différences linguistiques.

« "le sens de la poésie" est une réponse aux stimuli encodés dans l'original. L'équivalence ne peut être reconnue que là où il y a correspondance d'écriture, correspondance des niveaux d'expressivité et correspondance codique. » (1978, 15)

[...] le roumain a prouvé dans les expériences d'équivalence une maturité remarquable et des ressources inestimables manifestées en particulier dans : 1) l'abandon progressif de la périphrase en faveur de l'expression "dense", concentrée, plurivoque, où il y a homogénéité entre signifiant et signifié, 2) la réduction des fluctuations rythmiques, d'un système accentuel plus régulier, ce qui loin de contrevenir au développement du vers libre, lui assure un cadre prosodique efficace, 3) l'introduction du principe des correspondances non par une philosophie mystique, mais par une expérience textuelle de lecture et d'écriture. » (idem, 16).

De la sorte Elena Ghiță rejoint Eugen Coseriu qui, en traitant de l'équivalence de traduction (toutes les typologies comprises), affirme qu'on ne

« traduit [pas une UT] comme fait de langue mais comme fait de discours et selon la fonction qu'il a dans le discours considéré. Ou bien : l'équivalence de traduction ne s'établit qu'à travers la désignation, qui doit être identifiée pour qu'on puisse traduire ; sinon, on ne pourrait traduire ital. venire que par « venir or », ce qui serait une explication lexicologique et non pas une traduction. » (Coseriu, 1997, 24-25)

Le structuralisme a conduit à une compréhension plus approfondie de la signification contextuelle ce qui a influencé le processus de traduction puisque, par des analyses systématiques à plusieurs niveaux (phonologique, morphologique, syntaxique, sémantique, prosodique, textuel), les traducteurs devaient décomposer le texte source, interpréter les structures sous-jacentes et le contexte culturel pour les reconstruire dans une traduction qui préserve le sens original. Car « [d]es identités entre [...] deux types de versification étant impossibles, on en découvre des équivalences au moment où l'on reconnaît des tendances communes au cours de l'évolution historique des systèmes. » (Ghiță, 1975, 131).

¹ « to talk of 'cultural untranslatability' may be just another way of talking about colloquial untranslatability: the impossibility of finding an equivalent collocation in the TL. And this would be a type of linguistic untranslatability. » (Catford 1965, 101)

² « Dynamic is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language responds to it in substantially the same manner as the receptors in the source language. This response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalence response, or the translation will have failed to accomplish its purpose. » (Nida, 1969, 24).

3.2. Le statut de la traductologie, ses concepts et outils

Après avoir esquissé l'état des lieux de la théorie de traduction et de la théorie des équivalences de traduction, en mentionnant les limites de la traduction, nous poursuivons avec les limites de la traductologie. Elena Ghiță (1980, 443-44 ; 1999, 5-15) examine la terminologie de la traduction et le statut de la traductologie, les tendances et les orientations de la traductologie occidentale, ainsi que l'objet de la recherche (traductibilité, non traduction, intraduisibilité).

3.2.1. Le statut de la traductologie

Ghiță réfléchit sur la définition de la traductologie et sur les limites de cette discipline, de même que sur la variabilité des objectifs de la traductologie, même si elle affirme que

« La traduction poétique est incluse par la poétique moderne parmi les pratiques textuelles de lecture et d'écriture. C'est particulièrement en France la poétique d'un Meschonnic, tandis que les spécialistes allemands s'orientent surtout vers une science linguistique de la traduction en que la recherche de Grande Bretagne situe les problèmes de la traduction au cœur d'une philosophie du langage. Ajoutons les efforts (qui sont déjà assez anciens), pour la mise au point de la traduction automatique qui a donné une orientation particulière aux études sur la traduction en Union Soviétique et États-Unis. Des linguistes comme Wandruszka, Koller, Nida, Steiner, des poéticiens comme Meschonnic et, ont ouvert la voie pour la constitution d'une théorie qu'on pourrait appeler traductologie. » (1980, 445, nous soulignons)

Aussi significative nous semble une note de fin d'étude (la 5^e), dans laquelle la traductologue précise :

« Dans les ouvrages relatifs aux problèmes de la traduction nous n'avons pas trouvé les termes : *traductologie*, *traductème* ; cependant, il ne serait pas étonnant qu'ils soient déjà présents dans des études qui ne nous sont pas parvenues ou que d'autres termes soient employés pour désigner des tendances dans la recherche sur la traduction que personne ne saura contester. » (1980, 447, nous soulignons)

C'est une mention essentielle qui prouve la synchronicité des recherches en traductologie occidentales et roumaines (voir supra 3.1., 3.2.2.). L'auteure attire l'attention sur les différents objectifs des études de traduction ainsi que sur les différents concepts qui créent le métalangage de la traductologie :

« La délimitation exacte de l'objet de la recherche qui est pour l'instant interdisciplinaire (analogie possible : la biochimie, la poétique mathématique, etc.). Le domaine de la traductologie devra être le domaine du traduisible et on opérera avec des unités minimales qu'on pourrait appeler traductèmes (tradèmes ou translèmes ; analogie possible : le sémème, le phonème, le morphème). » (1980, 445)

Pour ce qui est de « l'autonomisation de la recherche », Ghiță observait qu'il était nécessaire de stopper assujettissement « aux théories plus ou moins récentes sur le langage » et de « développer une nouvelle théorie du langage », sous le chapeau de la traductologie qui « saurait, par un simple changement de sens, lui donner une relative indépendance et qui pourrait être formulé de la manière suivante : toute traduction d'une langue dans une autre est analogue aux actes du langage et vice-versa, les actes de langage sont analogues à la traduction d'une langue dans une autre. » (idem, ibidem).

Comme ailleurs signalée (Lungu-Badea, 2016, 47-75), la réflexion comparée des théoriciens d'origines géographiques et linguistiques différentes, des Occidentaux et Orientaux, mériterait d'être approfondie pour faire connaître la contribution en traductologie des derniers. En 1999, la traductologue roumaine consigne : « comme depuis toujours la traduction a suscité un commentaire de cette nature (praxéologique) il nous faudra admettre que c'est là qu'on peut trouver les approches les plus dignes d'intérêt » (Ghiță, 1999, 7).

3.2.2. Le rapport conceptuel entre le traductème, le textème et l'équivalence de traduction

3.2.2.1. Précisions terminologiques sur le traductème et le textème

Le traductème, tel qu'il est défini par Elena Ghiță, peut être compris comme une « totalité de représentations formées par le contact avec le texte a et susceptibles de générer le texte b » ; alors que, à une autre échelle quantitative, le textème est « unité minimale utilisée par le traducteur résultant d'actes individuels de parole » (1982, 65), En raison des contraintes matérielles et de notre objet d'étude, nous nous contentons de considérer le traductème comme étant une unité de traduction (Lungu-Badea, 2009, 54-56) et d'épargner le lecteur d'un bref historique du concept, n'en mentionnant que trois conceptualisations, choisies pour l'intérêt de cette biographie scientifique. Les premiers à avoir défini l'unité de traduction, Vinay et Darbelnet (1958) considèrent les unités de traduction comme équivalentes aux unités de pensée et aux unités lexicales¹, tandis que Ladmiral estime que les connotateurs méritent de figurer en premier dans les théorèmes de la traduction, car leur domaine d'applicabilité dépasse largement celui des connotations.² Selon Ballard, « une unité de traduction est un élément constituant

¹Selon les chercheurs canadiens, dans un premier temps, « l'unité de traduction est le plus petit fragment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément » (1958, 16), ensuite, ils estiment que « les unités de traduction sont des unités lexicologiques dans lesquelles les éléments du lexique concourent à l'expression d'un seul élément de pensée. On pourrait encore dire que l'unité de traduction est le plus petit segment d'un énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément » (1958, 37).

²« Certes, les unités de traduction sont bien des sémantèmes, mais non pas au sens ancien [...] des "lexèmes" de Martinet. Il convient de ne pas rester au plan strictement lexico-sémantique ; la traduction est sans cesse confrontée à la mise en œuvre des signifiés de la langue au sein des contextualisations sémantico-sémiotiques qu'elle effectue et qui effectuent le texte d'une parole. On rejoint là la distinction faite

d'un processus global qui vise à la réécriture d'un texte à l'aide d'une autre langue que celle dans laquelle il a été originellement conçu. L'unité de traduction se constitue autour d'un schéma d'équivalence dont la base formelle peut être apparente dans le texte de départ et parfois éventuellement générée par la constitution du texte d'arrivée » (Ballard, 1999, 39).

Ghiță (1983, 61-67) considère que les textes sont les unités minimales avec lesquelles les traducteurs opèrent (1982, 65), résultats d'actes de langage individuels. Nous observons que les traductèmes et les textèmes a et b (les deux concepts opératoires consacrés par la spécialiste) correspondent aux deux notions introduites, argumentées et justifiées par Ballard (1999) – unité à traduire et unité traduite. Suivant cette conception, nous concluons que le traductème est le liant des représentations communes à l'auteur et au traducteur, parce que les systèmes ne sont pas uniquement linguistiques, mais aussi textématiques. L'auteure remarque le rôle de la rime intérieure dans la poésie (de Rimbaud, Nerval, Baudelaire, Verlaine) et constate que, lors de la traduction, la segmentation sémantique s'opère différemment. Elle s'interroge sur l'applicabilité de ce modèle aux textes non-poétiques. Nous pensons que cette crainte est infondée, puisque chaque type de texte est conçu dans une même langue selon des paramètres (prosodique, grammaticaux, terminologiques, etc.) spécifiques et susceptibles de produire un autre type de segmentation informationnelle. La segmentation informationnelle interlinguistique suit le même schéma quel que soit le type de texte, parce que l'unité de traduction, le traductème et le textème sont à la fois des concepts et des outils qui équilibrent la relation entre les données connues et les données présumées et/ou inconnues qu'engendrent la bitextualité, la variabilité et l'asymétrie des systèmes linguistiques.

3.2.2.2. L'objet d'étude de la traductologie

Le rapport conceptuel entre le traductème, le textème et l'équivalence de traduction minutieusement, décrit par Ghita focalise l'attention sur l'objet d'étude de la traductologie :

« Tout comme la phonologie, par exemple, étudie les sons du point de vue de leurs fonctions dans le système de communication linguistique, la traductologie devrait étudier ces unités structurées en textèmes qui assurent une équivalence par correspondance. Les unités de traduction ont d'abord été définies par J.-P. Vinay et J. Darbelnet. Plus tard, J.-R. Ladmiral constatera que bien que les auteurs de la *Stylistique comparée*... aient proposé une définition sémantique, les unités qu'ils ont identifiées sont, en fait, de nature lexicale. Partant de la conception hjelmslevienne de la connotation et soulignant l'importance de distinguer, en traductologie, les actes de parole des faits de langue, Ladmiral acceptera, comme unités de traduction, les connotateurs. Si toutefois nous nous rapportons à un niveau conceptuel de correspondance, les unités de traduction doivent être identifiées en tant que telles et

par Coșeriu entre sens et signification ou [...] entre sens et "effet de sens", entre le sens d'un mot et ses emplois. » (Ladmiral (1979, 203, 206).

non comme des éléments extra-traductifs. L'équivalence fonctionnelle des éléments structurants suppose l'existence, au niveau conceptuel, d'un traductème. Celui-ci n'a pas de contenu concret, il n'existe que dans la mesure où il existe deux textèmes équivalents. Le traductème se définirait donc comme une totalité de représentations formées par le contact avec le texte *a* et susceptibles de générer le texte *b*. La relation de dépendance textème-traductème est mutuelle. Le traductème est le corrélat du double textème. » (Ghita, 1983, II, 64, nous traduisons du roumain)

D'après Elena Ghita, l'objet d'étude de la traductologie n'est pas constitué par les textèmes proprement-dits, mais par « la correspondance des textèmes du texte *a* et des textèmes du texte *b*. » (1982, 61). Cette correspondance se réalise aussi bien par l'équivalence fonctionnelle, probable grâce à l'existence des traductèmes, que par une lecture analytique du texte source (ou texte *a*), lecture qui refera ses représentations dans le texte cible (ou texte *b*)

Afin de conceptualiser le traductème (= unité de traduction), Ghita a recours à des exemples tirés d'un corpus poétique constitué des textes originaux et des versions roumaines pour la poésie française de la seconde moitié du XIX^e siècle. » (1982, 64), situant le traductème à l'intérieur d'un textème. Ainsi, au textème source « Suis-je Amour ou Phoebus ? Lusignan ou Biron ? » (Nerval), oppose-elle le textème disjonctif cible « Sunt Phoebus ori Amor ?... Lusignan ori Biron ? » (traduit par Dimov). Elle admet que le texte cible disjonctif est une équivalence, néanmoins elle s'interroge sur le degré d'équivalence interlinguistique, à savoir « dans quelle mesure le textème conjonctif correspond à un textème équivalent, s'il s'agit ou non de la transposition de la conjonction. »

En poésie comme dans un autre genre ou type de texte, le traductème est une unité de travail, une unité d'équivalence, de dimensions et de formes variables. Il est élément d'un processus complexe comme la réécriture d'un texte dans une langue étrangère. Essentielle dans l'acte de traduction, la juste réécriture dépend de la phase analytique de l'interprétation. Dans *Petit traité sur le langage de la poésie* (2005), subtile introduction à la métaphysique du langage poétique, Elena Ghiță transforme délicatement une méthode d'analyse critique du discours poétique, original et traduit, dans une capture subtile de l'évolution de la réflexion à la verbalisation, dans un saut qui unit la pensée à la parole, comblant à la fois cet espace. Cette étude de poétique comparée revisite une transcréation (Haraldo do Campos) envisageable grâce à l'intuition du poète. La transcréation poétique que revit la poésie de Mallarmé sous la plume de son traducteur, Șerban Foarță, séduit le lecteur cible et la traductologue :

« Le traducteur [...] pioche les racines de la langue, là où par dérivation et composition, par synonymie, antonymie et homonymie s'organise et se développe, grâce à des mécanismes et des lois cachées [...] ce que l'on a appelé le "génie de la langue" » (Ghiță, 2005, 45).

La sensibilité du poète-traducteur, Șerban Foarță, et son sens extraordinaire des langues roumaine et française, lui facilitent la restitution des « échos sonores attrayants » (idem, *ibidem*), c'est-à-dire des effets par évocation

« Mallarmé

Mallarme/ Foarță (2002, 114-115)

Gloire du long désir, Idée
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir

Nimb a-nedlungi iubiri, Idee
Avânt eram și amplu jind
Să văd mulțimi de iridee
Înaltului hram slujind
sau
Să văd o gintă iridee
Înaltului nou hram slujind »
(Ghiță, 2005, 47).

L'examen de cette traduction permet de décomposer les structures mallarméennes inédites et, par cela, de les recomposer en roumain. Si la tâche du traducteur n'est pas sisyphéenne, heureusement. Le traducteur n'a qu'un choix cornélien à faire entre les possibilités diverses de traduire par équivalence rythmique, par compensation, par correspondance, tout en sachant que la traduction de poésie est « le résultat d'un double processus de transformation de la pensée en écriture, processus qui exige nécessairement d'abstractiser (au niveau de la langue commune), et d'individualiser, ce qui accorde la langue aux nécessités de la création. Cette individualisation reste orientée par la langue. » (Ghiță, 1980b, 18).

4. Contributions à l'implémentation de l'enseignement de la traductologie, en Roumanie, les années '90

Elena Ghiță est la première à avoir enseigné la traductologie (théorique et appliquée) à l'Université de l'Ouest de Timisoara et en Roumanie, à partir de septembre 1991. Elle a donné des cours théoriques de traductologie, créé des projets de lecture dirigée et, implicitement, elle a dirigé de travaux pratiques (théories de traduction appliquées à la pratique de traduction), organisé des séminaires et débats sur les thèmes et les objectifs de la traductologie en poursuivant à développer le sens critique des étudiant(e)s.

Le cours de traductologie donné par Elena Ghiță a été (à peu près) à contenu ouvert ce qui a permis de réaliser un programme élaboré de lectures en lien avec les objectifs de la discipline introduite dans le programme de formation en 1991. Le projet de lectures suivies et dirigées a compris plusieurs étapes : 1) une analyse et une synthèse critiques du corpus de textes choisis pour la lecture expliquée et dirigée ; 2)

une recherche documentaire, requise et réalisée individuellement ; 3) l'exposé d'un texte/ouvrage traductologique laissé au libre choix des étudiant(e) ; 4) un débat encadré sur la théorie approfondie et présentée au groupe d'étude ; 5) des notes de lectures, censées prouver que les étudiant(e)s maîtrisent des connaissances traductologiques, indispensables pour la pratique de traduction. Normalement, les notes de lecture comprenaient les éléments suivants : une présentation de l'état des lieux relatif à un point de vue sur le thème exposé, une réflexion (autocritique) sur la démarche traductive choisie ou prescrite, et sur les résultats obtenus, ainsi que les incidences du cours sur le projet d'études. Outre l'autoévaluation antérieurement décrite, chaque projet de défense d'une théorie de traduction était soumis à une double évaluation : par les collègues et par la professeure.

Les lectures dirigées visaient l'approfondissement des connaissances dans le domaine de la traductologie en lien avec les travaux dirigés de traduction. Ces lectures dirigées étaient établies dans l'esprit du programme d'étude et des besoins ou intérêts des étudiant(e)s : à savoir, des articles et études essentiels qui explorent les différentes stratégies de traduction dans le contexte de la réception de la littérature française en Roumanie, ils approfondissent la théorie et la pratique de traduction, de même qu'ils examinent les défis que la traductologie soulève et les perspectives qui marient l'approche didactique (le paradigme enseignement-apprentissage) et l'approche critique de la traduction littéraire. C'est ainsi qu'Elena Ghiță a réussi à parfaire les connaissances des étudiant(e)s dans le domaine de la traductologie théorique et appliquée.

Conclusion

Par ses études, articles et projets, Elena Ghiță a contribué à l'implémentation de la traductologie à l'Université de l'Ouest de Timisoara et au développement de la recherche en traductologie. Ses contributions à la traductologie roumaine sont encore insuffisamment connues par les professionnels du domaine, cependant, ceux qui se sont penchés sur les problèmes théoriques et pratiques que la traduction suscite reconnaissent que, par ses recherches, Elena Ghiță est un pionnier en traductologie roumaine. Sa biographie scientifique, que nous avons esquissée dans cet article, pourrait déclencher l'intérêt des doctorant(e)s à approfondir critiqueusement les pistes de recherches énumérées.

Références bibliographiques

- Ballard, Michel. 1993. « L'unité de traduction : essai de redéfinition d'un concept », dans M. Ballard (éd.), *Traduction à l'université. Recherches et propos didactiques*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 223-262.
- Ballard, Michel (éd.). 2006. *Qu'est-ce que la traductologie?* Arras, Université Presses d'Artois.
- Catford J. C. A. 1965. *Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press.
- Coseriu, Eugenio. 1997. « Les limites et les portées de la traduction », *Parallèles*, n°19, p. 19-34.

- Fedorov, Andrei V. 1953. *Vvedenie v teoriju perevoda* [Introduction à la théorie de la traduction], Moscou, Literatura na inostr (Introducere în teoria traducerii, trad. anon., Bucurest, s.n.)
- Friedberg, Maurice. 1997. *Literary Translation in Russia. A Cultural History*, University Park, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press.
- Grbić Nadja et Michaela Wolf. 1996. « La traductologie dans les pays germanophones : état actuel », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, p. 279-299.
- Harris, Brian. 1973. « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », dans *Cahier de linguistique*, n° 2, p. 133-146.
- Harris, Brian. 1988. « What I Really Meant by Translatology », dans *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 2, p. 91-96.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Koller, Wener. 1989. « Equivalence in translation theory », dans Andrew Chesterman (edited), *Readings in translation theory*, Helsinki, Finn Lectura, p. 99-104.
- Ladmiral, Jean-René. 1979. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris, Payot.
- Lungu-Badea, Georgiana. 2017. *Ispostaze ale traductologiei rămânești*, în *Studii de traductologie românească. II. Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu*, Lungu-Badea, Georgiana (ed.). 2017. Timișoara, Editura Universității de Vest, Timișoara, p. 9-44.
- Lungu-Badea, Georgiana. 2012. *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*, ediția a 3-a revizuită și adăugită. Prefață (de la prima editie 2003) de Georgeta Ciobanu. Postfață de Cristina Hetriuc. Editura Universității de Vest, Timișoara..
- Lungu-Badea, Georgiana. 2005. *Tendințe în cercetarea traductologică*, Timișoara, Editura Universității de Vest.
- Lungu-Badea, Georgiana. 2004. *Teoria culturilor, teoria traducerii*. Prefață de Ileana Oancea Timișoara, Editura Universității de Vest.
- Lungu-Badea, Georgiana. 2016. « Translation studies in Romania. Their synchronic and deferred relations with European translation studies. A few directions of research », *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies*, Larisa Schippel, Cornelia Zwischenberger (Hg.): Berlin: Frank & Timme, p. 47-75.
- Malblanc, André. [1944] 1968. *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. 5^e édition, Paris, Didier.
- Marcus, Solomon. 1984. « Cum depinde un text de limba în care a fost scris (Interpretându-l pe Sorescu) » [Comment un texte dépend de la langue dans laquelle il a été écrit (Interpréter Sorescu)], *Studii și cercetări lingvistice*, vol. 4, n° 35, p. 288-296.
- Mavrodin, Irina. 1981. « Traducerea o practico-teorie » [La traduction comme théorie de la pratique], *Modernii-precursori ai clasicilor* [Les Modernes : pré-curseurs des Classiques], Cluj-Napoca, Éditions Dacia, p. 191-209.
- Mounin, Georges. 1955. *Les belles infidèles*. Paris : Cahiers du sud.
- Mounin, Georges. 1964. « Intraduisibilité comme notion statistique », *Babel*, volume 10, n° 3/1964, p. 122-124.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a science of translating*, Leiden, Brill.
- Reiss, Katharin. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Munich, Hueber.
- Reiss, Katharina, Hans J. Vermeer. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen, Niemeyer.
- Roberts Roda P. et Maurice Pergnier. 1987. « L'équivalence en traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, Volume 32, numéro 4, décembre, p. 392-402. URI : <http://id.erudit.org/iderudit/003958ar>
- Slavesky, Heidemarie (éd.). 1998. *Sachwörterbuch der Translationswissenschaft*, Berlin, Julius Groos Verlag.
- Tenchea, Maria et Georgiana Lungu-Badea. 2006. *Perspectives roumaines sur la traductologie*, dans *Qu'est-ce que la traductologie*, Michel Ballard (éd.). 2006. Arras : Artois Presses Université, p. 69-79
- Țenchea, Maria (éd.). 1999. *Études de traductologie*, Timișoara, Édition Mirton.
- Vinay, Jean-Paul et Jean Darbelnet. 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris/Montréal, Didier/Beauchemin.

Wilss, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Methoden und Probleme*. Stuttgart, Klett-Cotta.

Corpus

- Ghiță, Elena. 1976. « Către o știință a traducerii », *Orizont*, 27, nr. 3, 23 ian., p.3.
- Ghiță, Elena. 1978. *Equivalences roumaines de la poésie symboliste* (thèse de doctorat), Université « Babes-Bolyai », Cluj-Napoca, directeur de thèse PU Ion Gheorghe.
- Ghiță, Elena. 1982. « Pasișă, parodia, traducerea », *Filologie XXV*, vol. 2, Literatură, TUT, p. 193-198.
- Ghiță, Elena. 1980a. « Qu'est-ce que la traductologie? », *Buletinul științific al Facultății de învățământ pedagogic*, Pitești, p. 443-447.
- Ghiță, Elena. 1980b. « Langue et idiolecte dans la traduction poétique », *Seminarul de literatură*, TUT, p. 1-25.
- Ghiță, Elena. 1982. « Pentru o definiție a traductemului » (I) [Vers une définition de l'unité de traduction], *Analele Universității din Timișoara*, Seria Științe Filologice, vol. 20, p. 63-72.
- Ghiță, Elena. 1983. « Pentru o definiție a traductemului (II) » [Vers une définition de l'unité de traduction], *Analele Universității din Timișoara*, Seria Științe Filologice, vol. 21, p. 61-67.
- Ghiță, Elena. 1987. « Scheme pre-verbale ale comunicării », *Filologie XXX*, TUT, vol. 2, p. 17-24.
- Ghiță, Elena. 1990. « Le statut actuel de la traductologie », dans M. Țenchea (éd.). 1999. *Etudes de traductologie*, Timișoara, Ed. Mirton, p. 5-15.
- Ghiță, Elena. 2005. *Mic tratat despre limbajul poeziei* [Petit traité sur le langage de la poésie], București, Editura Cartea Universitară.

Elena PETREA,
Roxana MIHALACHE
(Universitatea pentru Științele
Vieții „Ion Ionescu de la Brad”
din Iași)

**Écrire dans la langue de l'autre :
Hermione Asachi-Quinet,
traductrice et biographe**

Abstract: (Writing in the language of the other: Hermione Asachi-Quinet, translator and biographer) Brought up in a talented family that held a cosmopolitan salon attended by the great minds of the first half of the 19th century, Ermiona (in *Fr.* Hermione) Asachi took part in the cultural life of her time as a writer, translator and musician; she became Madame Edgar Quinet in July 1852 and campaigned alongside her husband to defend the principles of freedom and equality. Our paper first focuses on Hermione's work as a translator before her voluntary exile in France, and then on her work as a biographer of the exile, and more specifically on *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland (1869)* as evidence of the deep connection that united Hermione and Edgar: writing in and with the language of the other is not simply a matter of bringing the other party closer together, but of an uninterrupted dialogue. A continuation that also takes the form of a new edition, as part of a Hachette Livre - Bibliothèque nationale de France partnership designed to make accessible to a wider public treasures of France's literary and historical heritage drawn from rare collections of old books.

Keywords: *Hermione Quinet (Ermiona Asachi), translations, memories, exile, biography, Hachette BnF.*

Résumé: Élevée dans une famille de tous les talents qui tenait un salon cosmopolite réunissant les grands esprits de la première moitié du XIX^e siècle, Ermiona (en *fr.* Hermione) Asachi participe à la vie culturelle de son époque en tant qu'écrivaine, traductrice et musicienne ; devenue Mme Edgar Quinet en juillet 1852, elle a milité, aux côtés de son mari, pour défendre les principes de liberté et d'égalité. Notre communication s'intéresse tout d'abord à l'activité de traductrice d'Hermione déroulée avant son départ volontaire pour la France, et ensuite à son activité de biographe de l'exil, et, plus particulièrement, aux *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland (1869)* en tant que témoignage de l'importance du profond lien qui unissait Hermione et Edgar : écrire dans et avec la langue de l'autre n'est pas un simple rapprochement de l'autre partie, mais comme un dialogue ininterrompu. Une continuation qui prend également la forme d'une nouvelle édition, dans le cadre d'un partenariat Hachette Livre – Bibliothèque nationale de France destiné à rendre accessible au public large des trésors du patrimoine littéraire et historique français puisés dans des collections rares de livres anciens.

Mots-clés: *Hermione Quinet (Ermiona Asachi), traductions, mémoires, exil, biographie, Hachette BnF.*

1. Ermiona Asachi, jeune traductrice

Dans son ouvrage „Femeile în viața neamului nostru : chipuri, datine, fapte, mărturii” (Les femmes dans la vie de notre peuple : visages, coutumes, faits, témoignages, chapitre „Femei traducătoare”, Femmes traductrices) (1911), Nicolae Iorga écrit – tout en notant que la principauté valaque ne donne aucun nom de traductrice – que « dans la grande entreprise de traductions d’après 1821 [...] en Moldavie [...] se singularise la fille bien élevée d’Asachi même ... » (Iorga 1911, 142, notre traduction). L’auteur mentionné ne cite cependant que „Istorie sfântă” de 1840 et „Istorie morale”. En consultant le catalogue des ouvrages numérisés de la Bibliothèque centrale universitaire de Iasi, l’auteur de cet article a eu le bonheur de découvrir plusieurs traductions signées par Ermiona (en *fr.* Hermione) Asachi, dont la contribution à l’entrée dans le répertoire culturel roumain d’auteurs et de thèmes littéraires reste peu ou pas connue.

Ermiona, née Glicheria Melirato, fille de Kiriaco Melirato et d’Elena Tayber, sera élevée comme fille adoptive du savant Gheorghe Asachi, second époux de sa mère. Ermiona Asachi manifeste pour son beau-père un amour filial rempli de respect, de soins attentifs et de la fierté d’être la fille d’un homme qui a décidément œuvré pour engager son pays sur le chemin de la modernité (Piru 1969, 12). Ainsi, Ermiona sera l’assistante et la secrétaire de son père, participant à ses projets culturels, puisque la maison d’Asachi devient un salon cosmopolite où les esprits éclairés de la future Roumanie se rencontrent.

La jeune fille met ses « dons littéraires » (cf. Nicolau 1931, 21) au service des actions entreprises pendant les premières décennies du XIX^e siècle pour l’essor de la culture roumaine. Ainsi, ses débuts en littérature sont marqués par deux traductions réalisées alors même qu’elle n’avait pas encore dix-huit ans : la nouvelle „René-Paul și Paul-René” d’Emile Deschamps, traduite du français, et le poème „Ruth” de Karoline Pischler, traduit de l’allemand, 1839, toutes les deux publiées dans la maison d’édition de son père, Tipografia Albinei. Aujourd’hui oublié en France, Emile Deschamps a été, avec Victor Hugo, le fondateur de la revue « la Muse française » et le membre d’un célèbre groupe romantique, qui a compté parmi ses collaborateurs Alfred de Vigny et Charles Nodier (Bray 1932, p.38 et suiv.). « René-Paul et Paul-René » est une nouvelle physiologique abordant le thème du double. En 1841, paraît „Istoria sfântă pentru tinerimea moldo-română, traducere cu adăogiri” de Ermiona Moruzi (nom de mariage). En 1843, Ermiona Asachi traduit “I doveri degli uomini” sous le titre „Despre îndatoririle oamenilor” et signe ainsi la première version en roumain d’un texte de l’écrivain Silvio Pellico. Le révolutionnaire Silvio Pellico gagna l’opinion internationale à la cause des patriotes italiens avec le récit de sa détention (1820-1830) dans la geôle autrichienne du Spielberg. L’avant-propos de l’auteur est suivi par une Notice sur Silvio Pellico, signée par la traductrice. La traduction en roumain du « Fils naturel » d’August von Kotzebue (1820) reste sous forme de manuscrit, en tant que variante de la traduction réalisée auparavant par Gheorghe Asachi (Preotu 1992, 134). Dans un article de la gazette politique et littéraire „Albina românească/L’Abeille

moldave” de 1837 (no 57, bilingue roumain-français, p. 243), évoquant l’examen d’entrée à l’école de filles créée par le prince régnant Mihail Sturza dans les années 1834-1835, il est mentionné que :

« À l’occasion de l’examen, une jeune dame a offert pour l’usage des élèves de cet Institut l’*Histoire sainte* qu’elle vient de compiler en Moldave et *Ruth, Idylle Biblique*, traduite de l’allemand. Ces deux ouvrages approuvés par l’honorable Curatelle seront imprimés comme livres élémentaires. » (1837, 243)

L’aube prometteuse d’une carrière littéraire remarquable dans le pays natal sera assombrie non seulement par les nuages du mariage malheureux qu’elle fait avec Alexandru, le fils de l’ex-souverain Moruzi, mais également par le discrédit résultant de son contact avec l’opposition moldave (elle est l’amie proche de Maria Cantacuzino, dont les frères complotent contre Mihail Sturza (Jianu 2015, 340-341). Très discrète, Ermiona Asachi n’a pas laissé de témoignage écrit sur les raisons qui l’ont poussée à partir en 1845 pour Paris.

2. Hermione Asachi Quinet, biographe

Edgar Quinet vit en exil à Bruxelles depuis presque dix mois lorsqu’il écrit les lignes suivantes à son ami Paul Bataillard, dans une lettre du 17 septembre 1852 : « Ma vie a recommencé, depuis qu’elle est associée à celle d’une âme qui partage avec moi tous mes sentiments ; j’étais mort, elle m’a ressuscité ; elle m’a appris comment le présent est possible, sans que le passé cesse d’être. » (E. Quinet 1885, 15). Le lendemain du Coup d’État du 2 décembre 1851, fidèle à ses idéaux de liberté, Quinet participe à la tentative de résistance, laquelle échoue en entraînant la proscription et la fuite clandestine vers la Belgique de l’historien et philosophe français, aidé par la princesse roumaine Maria Cantacuzino (Gros 2003, 133 ; Richer 1999, 291 Baudson 1975, 21 ; l’épisode est également raconté par Victor Hugo dans l’*Histoire d’un crime*, Quatrième journée, ch. XII : Les Expatriés, http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Histoire_crime/Default.htm). Une autre Roumaine, celle évoquée dans la lettre de citée auparavant, « s’achemina avec son fils vers la terre d’exil » et rejoindra Edgar Quinet « la veille du nouvel an 1852 » ; avant son départ, en faisant preuve de sang-froid et de prudence, « celle qui devait tenir lieu de patrie et de famille au Maître vénéré » aura « mis à l’abri chez M. Michelet (alors aux Ternes) les manuscrits, les papiers précieux et le portrait d’Edgar Quinet » (H. Quinet 2016c, 21). Ermiona Asachi deviendra Madame Edgar Quinet le 21 juillet 1852 et restera aux côtés de son mari jusqu’à la mort de celui-ci, à l’âge de 72 ans, le 27 mars 1875, date après laquelle elle signera Veuve Edgar Quinet jusqu’à la fin de sa vie, le 9 décembre 1900.

Dans une sorte de dialogue posthume avec la lettre de son mari déjà citée, Hermione Quinet affirme à la fin du neuvième cahier de ses mémoires avoir été « sinon la plus heureuse des femmes, la plus heureuse des âmes, ayant vécu près de la Vérité et de la Bonté » (*apud* Baudson 1975, 26).

Longtemps occulté, le travail d'écriture et d'édition d'Hermione Quinet entrepris du vivant et surtout après la mort de son mari a été assez récemment reconnu dans l'espace français (Gros 2003 ; Richer 1999), tandis que les exégètes roumains ont surtout mis en avant le soutien moral qu'Hermione a apporté à son mari durant les années difficiles de l'exil, ainsi que la détermination avec laquelle, veuve, elle mène l'entreprise de publication des écrits d'Edgar Quinet (Breazu 1928 ; Iorga 1936 ; Berindei 1999).

Si l'histoire s'est chargée de bouleverser l'existence du grand historien français et de la rapprocher définitivement de celle qui lui sera seconde épouse, il faut cependant noter qu'ils ont fait connaissance en 1846 dans la maison de Bianca Milesi-Mojon¹ et qu'ils se sont tout de suite reconnus en tant qu'esprits assoiffés de liberté et militant pour les droits des nations opprimées. « Bon exemple de ces mélanges de culture qu'a pu produire l'Europe au XIX^e siècle » (Richer 1999, 265), élevée dans la maison de son père adoptif Gheorghe Asachi où elle acquiert une culture littéraire vaste, écrivaine, traductrice car polyglotte, « musicienne ensorcelante » qui joue de la harpe à la perfection au point que les invités de ses parents sont extasiés, comme en témoigne G. Sion (1956), auditrice des cours donnés par la triade Mickiewicz, Michelet, Quinet et qu'elle désigne par la formule « fêtes de l'intelligence » dans le chapitre consacré aux souvenirs du Collège de France (H. Quinet 2016a, 158), impliquée activement dans les actions de la petite communauté roumaine de Paris de l'époque, Hermione Quinet fait preuve de courage lorsqu'elle emporte en Belgique, en janvier 1852, la correspondance de son mari qu'on n'avait pas osé confier à la poste par peur de la censure.

Esprit pratique, Hermione Quinet s'occupe, dès son arrivée à Bruxelles et elle le fera tout au long de leur mariage, des questions administratives et financières (Richer 1999, 293 ; 326), dans le seul et unique but de permettre à son mari de continuer à écrire et de surmonter de la sorte la peur constante de ne plus être entendu. Confidente de cette souffrance, de ce « deuil croissant » de l'exilé qui craint l'oubli et l'anéantissement du pouvoir de son discours, Hermione Quinet fait appel aux amis fidèles qui lancèrent une souscription à laquelle participent également messieurs Golescu et Ralet qui « acquittaient, disaient-ils, la dette des Roumains envers le défenseur des nationalités » (H. Quinet 2016a, 82-83). Dans cette entreprise, dépourvue de tout avantage matériel – elle insiste d'ailleurs sur la nature entièrement « idéale » de cette question (H. Quinet 2016a, 84) –, et comparable aux « temps de combats » traversés avec joie et ardeur, grâce aux sessions d'écriture qui duraient dans certains jours exceptionnels jusqu'à douze heures, Hermione Quinet trouve son « bonheur » grâce à ses fonctions de « critique » (« cher critique », dans le texte), « secrétaire » et « copiste », entièrement dédiée à l'œuvre de son mari, au point de devenir *le double* de celui-ci (H. Quinet 2016a, 129).

¹ Et l'on peut supposer que Gheorghe Asachi, le père adoptif d'Hermione, y est pour quelque chose (il avait connu Bianca en 1809 et il s'éprit d'elle, sans que cet amour soit partagé, mais elle joue un rôle important dans sa formation culturelle, en l'introduisant dans les salons littéraires italiens où il connaîtra des personnalités artistiques et politiques).

À l'encontre de l'amour « tourmenté et romantique pour Minna, la Dame lointaine », l'historien et philosophe français découvre avec sa deuxième femme « les amours républicaines », fondées sur des « ressemblances morales », un « engagement politique » partagé et, par-dessus tout, le dévouement d'Hermione Quinet à son mari et à son œuvre (Richer 1999, 295).

Les dix-neuf années d'exil passées en Belgique et en Suisse ont eu un impact crucial sur la vie du couple, comme en prouvent des titres tels que *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland* (1869), *Edgar Quinet avant l'exil* (1888) et *Edgar Quinet depuis l'exil* (1889) ; signées Mme Edgar Quinet – en raison non seulement des prescriptions de l'époque concernant le droit de signature des femmes auteurs de l'époque, mais aussi de la discrétion avec laquelle elle voulait se placer en position auxiliaire par rapport à son célèbre mari (Jianu 2015, 342) –, ces textes sont le résultat d'un travail d'écriture qui montre Hermione Quinet en tant que chroniqueuse attentive de l'expérience radicale de l'exil. Désigné par des expressions comme « peine terrible », « vraie mort civile » dans les mémoires de 1869 (H. Quinet 2016a, 8), « cette autre mort » effaçant du souvenir des contemporains la figure du proscrit et son œuvre (H. Quinet 2016b, II), l'exil délimite dans l'existence d'Edgar Quinet « deux époques distinctes : l'une Avant l'Exil, l'autre Depuis l'Exil » (H. Quinet 2016c, *Préface*).

Tout en faisant des renvois aux biographies publiées par Hermione après la mort d'Edgar Quinet, notre analyse est axée principalement sur les *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland* (1869), le premier texte d'auteur d'Hermione Quinet, édités du vivant de son mari et ayant un caractère particulier, que l'auteure prend bien soin de noter dès le début :

« L'heure n'est pas encore venue de raconter les sept premières années d'exil à Bruxelles, si fécondes en douleurs. Mais en remontant le cours des seize années écoulées loin de France, la date de 1857 se détache plus sereine et légère sur le fond sombre et lourd d'un ciel étranger. J'y trouve pour toi des souvenirs consolants et doux ; je n'en choisirai que les plus souriants ; à toi seul appartient d'écrire les annales de l'exil. » (H. Quinet 2016a, 2).

Le résultat est, comme l'auteure l'affirme à la dernière page, un « livre intime, qui renferme surtout les joies de l'exil et qui n'embrasse qu'un an et demi » (H. Quinet 2016, 375), un livre que nous plaçons dans le prolongement – justifié par la même thématique des souvenirs heureux d'une existence marquée par la souffrance de l'exil – de l'*Histoire de mes idées* d'Edgar Quinet (1858), dont la dédicace, la « chère Étrenne » de 1858 d'Hermione, montre largement la place occupée par cette dernière dans la vie menée en exil par l'historien français :

« Et si par hasard (ce qu'à Dieu ne plaise !) je m'abandonnais à mon tour, si moi-même, enseveli vivant, je ne m'intéressais plus à moi, tu les lirais ces pages, Toi à qui je les adresse, parce qu'elles ne renferment pas un mot qui ne soit la vérité ; toi

à qui je dois de vivre, toi qui m'as donné dans l'adversité mes meilleurs jours, ceux que je voudrais éternels ! » (E. Quinet 1972, 9-10).

Habituellement très retenue, Hermione Quinet ose cette fois-ci revendiquer l'idée du livre autobiographique lequel permet à Edgar Quinet d'entrer « dans l'intimité de l'être vivant » et d'aborder « le côté humain, personnel » jusqu'alors absent de ses textes (H. Quinet 2016a, 370). Par voie de conséquence, Hermione Quinet considère que c'est le même « droit de l'exil » qui autorise son propre texte et espère au même accueil chaleureux dont avait été reçu le livre d'Edgar Quinet par le public.

Bien qu'elle répète vouloir écrire « les vacances de l'exil, les joies » et « non les souffrances », « sur le seuil de l'année inconnue » qui commence – 1857, l'année racontée par le livre – Hermione ne peut s'empêcher de revenir sur l'année 1856, « celle qui va tomber dans le gouffre de l'oubli avec ses immenses douleurs, ses rares joies » (H. Quinet 2016a, 49). Elle le fait de manière sélective, en passant sous un silence pudique la mort de son fils Georges, du premier mariage, pour lequel Edgar Quinet éprouve un amour paternel, en le considérant le fils qu'il n'a pas eu.

Afin de parler de la vie d'Edgar Quinet en exil, Hermione commence ses mémoires en décrivant, assez succinctement, la situation des « pros crits en Belgique », leur existence remplie de privations et d'adversités (le clergé et la presse sont ouvertement montrés du doigt) ainsi que l'habitation « plus que modeste » et la « chambre de travail, meublée du strict mobilier du pros crit » (H. Quinet 2016a, 6-7). Elle insiste sur les preuves de solidarité et d'amitié largement manifestées parmi « tant de belles intelligences », « dans les détails de la vie d'exil, comme dans le domaine des principes » et leur déclare ouvertement son admiration. Au milieu de tous ces portraits se détachent la figure et l'exemple d'Edgar Quinet qui trouve la force de continuer à écrire malgré tout, ce qui amène sa femme à avouer : « Je m'étonne tous les jours que ce travail ait été possible et la sérénité maintenue au milieu de tant d'afflictions. » (H. Quinet 2016a, 11). Sourions gentiment devant l'étonnement d'Hermione et admettons sa fausse modestie. D'ailleurs, vingt ans plus tard, dans *Edgar Quinet depuis l'exil*, l'auteure reproduit des fragments des lettres reçues dès le début de l'exil par son mari de la part de son vieil ami, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, lequel l'approuve dans ses projets de mariage avec Hermione, en raison du dévouement de cette dernière et de son engagement pour les mêmes valeurs de la Patrie et de la Justice. À la même époque, Jules Michelet exprime directement sa gratitude envers Mme Quinet dans une lettre qu'il lui adresse et dont les dernières lignes sont reprises dans la biographie citée :

« Combien nous vous savons gré, madame, de conserver à la France cette grande force productive, cette grande âme [...] C'est la sauver que de lui continuer la vie et le bonheur, ce qu'on peut garder de bonheur dans cette mort de la patrie... » (H. Quinet 2016c, 24).

La phrase suivante, placée par l'auteure dans l'Introduction à l'ouvrage *Edgar Quinet avant l'exil*, connote la contribution majeure de « la compagne d'exil » (H.

Quinet 2016c, 24) : « Ces années [de l'exil] furent aussi les plus fécondes en œuvres capitales. » (H. Quinet 2016b, VII).

L'un des bonheurs du couple – et également composante donnant sens à leur vie quotidienne – est représenté par « les lettres de quelques fidèles amis de France ». À mesure que le volume de la correspondance devient plus important et qu'il ne pouvait plus y répondre tout seul, Edgar Quinet fait appel à « la main d'un autre lui-même pour répondre à une partie des lettres » (H. Quinet 2016a, 69).

Cette dualité entraîne l'ambiguïté des termes 'exil' et 'patrie' employés par Hermione Quinet :

« L'exil, peine terrible, vraie mort civile, châtement dû aux traîtres ; il remplacerait admirablement la peine de mort. L'exil efface l'exilé du souvenir de ses concitoyens, du cœur de ses parents ; l'exil paralyse chez la plupart les facultés créatrices ; toute carrière est brisée. » (H. Quinet 2016a, 8).

Ces lignes sont à double clé de lecture, puisqu'elles font référence non seulement à Edgar Quinet, mais aussi à Hermione Asachi-Quinet et à la façon dont elle vit son *double* exil. Esquissés par Angela Jianu dans son étude de 2015 citée auparavant (p. 342 et suiv.), les rapports d'Hermione Quinet à son pays d'origine et à ses compatriotes tels que résultant de ses mémoires méritent une recherche approfondie que nous envisageons afin de déceler les significations riches des dits et également, des non-dits, des silences de la mémorialiste.

Observatrice attentive de tous les aspects de la vie des exilés, l'auteure s'intéresse également à la langue, et note, lors des « visites de France » (Huitième année, chapitre VII), « la différence de ton, de manières », entre les exilés, « les nôtres », lesquels craignaient avoir changé de tempérament et d'accent, et les Français restés en France, lesquels « malgré la fermeté de leurs convictions, justifiaient encore l'ancienne réputation de gaieté, d'insouciance, de légèreté française » (H. Quinet 2016a, 324).

Si Hermione Quinet déclare, de la manière la plus directe : « Française au plus profond de mon âme, j'aime, au-dessus de tout, la France, ma patrie » (H. Quinet 2016b, 45) ; et ajoutons-nous, sa langue, la langue française, « *notre* héritage, *notre* trésor de beauté » (H. Quinet 2016a, 329) (nous soulignons), la langue qu'elle admire chez son mari pour « la mesure, l'harmonie, le choix exact des termes, enfin ce qui constitue la pureté de la forme » (H. Quinet 2016a, 129). Et c'est le grand mérite d'Hermione d'avoir encouragé Edgar Quinet à expérimenter un autre type d'écriture, dans l'*Histoire de mes idées*, caractérisée par « la simplicité de l'intimité », le « ton nouveau, familier », « une variété de détails, de portraits, d'anecdotes, une série de tableaux animés, réunis dans un cadre simple » (H. Quinet 2016a, 370).

En insistant sur le rôle qu'elle a joué dans la rédaction de l'autobiographie d'Edgar Quinet et en évoquant les émotions éveillées par la lecture de cet ouvrage ayant un statut à part parmi les œuvres de l'historien français en raison de la tonalité nouvelle apportée, Hermione Quinet entend 'défendre' son propre texte, sa propre démarche

auctorale qui propose un récit du bonheur et de la liberté issus des plaisirs les plus simples, tels les causeries, les lectures, les auditions musicales et les promenades (les récits de voyages, plus courts, comme celui à Spa, ou plus longs, en Suisse, occupent une partie importante des *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland* et méritent que nous nous y arrêtions dans une étude future).

De même que, dans l'ensemble de l'œuvre d'Edgar Quinet, les souvenirs d'enfance et de jeunesse contenues dans l'*Histoire de mes idées* ont constitué l'expression du besoin de l'exilé de « se rattacher à la vie », de se refaire « une patrie sur la terre étrangère » (H. Quinet 2016b, XIV), les *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland* représentent, pour Hermione Quinet, l'étape de la constitution d'une famille et d'une communauté nouvelles, à la place de celles restées dans son pays d'origine, la Roumanie (nous employons cette appellation, en tenant compte de l'année de publication du livre, postérieure à 1859, l'année de l'union des principautés moldave et valaque).

Nous nous sommes posé la question du degré de véridicité des *Mémoires d'exil Bruxelles-Oberland* et, compte tenu de cette même dimension, nous nous sommes interrogée sur les rapports entre les textes constituant le triptyque biographique signé par Mme Edgar Quinet. Alors que, comme il en résulte des pages précédentes de notre analyse, les *Mémoires d'exil* (1869) sont le résultat d'un travail minutieux d'enregistrement d'un présent et d'un passé récent intimistes, dans un ouvrage pieusement dédié à Edgar Quinet, les deux biographies posthumes, *Edgar Quinet avant l'exil* (1888) et *Edgar Quinet depuis l'exil* (1889), représentent un combat de l'auteure avec « les années et les forces [qui] déclinent », avec les événements par conséquent « défigurés » par l'oubli (H. Quinet 2016b, XV) ; par conséquent, les presque mille pages résultantes sont dédiées « Aux Patriotes qui veulent une France libre et respectée » (H. Quinet 2016c, II). La biographe énumère elle-même ses sources : les « causeries d'exil », fournissant « mille détails inédits », les paroles du Maître qu'elle a recueillies et conservées pour *elle seule* (nous soulignons), « comme le trésor du foyer », « ni dictées ni revues par Edgar Quinet » mais reproduisant « fidèlement sa pensée », « avec toutes ses nuances » (H. Quinet 2016b, 2). De plus, dans la biographie de 1889, nous lisons cette phrase : « Depuis 1851, il n'est pas une seule pensée du maître qui n'est passé par le cœur et par l'écriture de son disciple. » (H. Quinet 2016c, 38), ce qui nous amène à nous poser la question rhétorique : Est-ce que nous pouvons nous fier à cette perspective revendiquant son unicité ? D'autres sources évoquées par Hermione Quinet dans les premières pages de ses deux ouvrages, comme la correspondance d'exil de l'historien français, ainsi que les lettres entre Edgar Quinet et celle qui fut « son éducatrice », sa mère Eugénie, ont déjà attiré les critiques des exégètes en raison des modifications et mutilations y apportées par l'auteure (Crossley 2005, 262; Jianu 2015, 348).

Conclusion

Présence active dans la vie littéraire et artistique de la ville de Iasi dans la première moitié du XIXe siècle, Ermiona Asachi quitte la principauté moldave pour Paris et son effervescence intellectuelle et cette expatriation volontaire serait peut-être restée provisoire si le grand historien Edgar Quinet ne l'avait pas demandée en mariage. Elle entre dorénavant dans la catégorie des « suiveuses » (Green 2002, 112), c'est-à-dire l'une des femmes dévouées qui ont suivi leurs maris en exil en contribuant décisivement de la sorte au maintien de leur équilibre affectif, social et administratif. En se référant à elle-même non pas en tant qu'exilée roumaine, mais en tant que française, Hermione devient le témoin de cet exil vécu comme « deuil », pendant dix-neuf ans, en Belgique et en Suisse. Ses mémoires – genre littéraire lui permettant une entrée en quelque sorte 'voilée' dans l'espace public (Mudure 2013, 297) – signées, selon les usages hérités des siècles précédents, sans le prénom mais avec la précision de la civilité – Mme Edgar Quinet – révèlent une écriture cherchant à enregistrer les expériences et les instants vécus aux côtés d'un être cher. Sa condition de « suiveuse » a été particulièrement marquée par une activité intense en tant que secrétaire, éditrice – après la mort de son mari – et également auteure de mémoires qui valent la peine d'être étudiées pour leur valeur documentaire aussi bien que pour leurs omissions. Le travail du chercheur est facilité par l'initiative de Hachette Livre et de la Bibliothèque nationale de France qui se sont associées pour permettre de réimprimer à l'identique des trésors du patrimoine littéraire et historique français puisés dans des collections rares de livres anciens tombés dans le domaine public et publiés avant 1930. Parmi ces facsimilés, les trois volumes de mémoires signées par Hermione Quinet (1869, 1888 et 1889), réédités en 2016, représentent une quantité importante de matériel à étudier sous des approches multiples.

Bibliographie

- Baudson, Françoise (dir.). 1975. *Edgar Quinet, 1803-1875 : célébration du centenaire de son décès, 1875-1975 : catalogue de l'exposition, 30 mai-15 septembre 1975*. Bourg-en-Bresse : Musée de l'Ain.
- Berindei, Dan. 1999. *Edgar Quinet: „Va exista o Românie”*, in „Magazin istoric”. nr. 1 (382), p. 5.
- Bray, René. 1932. *Chronologie du romantisme (1804-1830)*. Paris : Boivin. Disponible en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85947z>.
- Breazu, Jean. 1928. *Edgar Quinet et les Roumains*. Paris : Librairie J. Gamber.
- Ciubotaru, Mircea. 2004. *Asachi necunoscut*, in „Convorbiri literare”, an. 138, nr. 10 (oct. 2004), p. 149-151.
- Crossley, Ceri. 2005. *Lettres à sa mère*, compte rendu dans “French Studies”, Volume 59, Issue 2, April 2005, Page 262.
- Green, Nancy L. 2002. *Repenser les migrations*. Paris : PUF.
- Gros, Alain. 2003. *Edgar Quinet et la Roumanie. Le penseur engagé et l'histoire d'un peuple*, in « Edgar Quinet et sa famille », Spécial Annales de l'Ain Bourg-en-Bresse, Société d'Emulation de l'Ain, p.125-147.
- Hugo, Victor. 1877. *Histoire d'un crime*, Quatrième journée, ch. XII : Les Expatriés, disponible en ligne http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Histoire_crime/Default.htm.

- Iorga, Nicolae. 1911. *Femeile în viața neamului nostru: chipuri, datine, fapte, mărturii*. Vălenii de Munte: Editura Neamul Românesc.
- Iorga, Nicolae. 1936. *Edgar Quinet*, in *Portrete și comemorări*. București: Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co.
- Jianu, Angela. 2015. *Ermiona Asachi-Quinet și „Republica inteligențelor”*, in *Grădina rozelor. Femei din Moldova, Țara Românească și Transilvania (sec. XVII-XIX)*. București: Editura Academiei Române, p. 339-348.
- Mudure, Mihaela. 2013. *Ermiona Asachi: memorie și identitate*, in *Metafore ale devenirii din perspectiva migrației contemporane. Național și internațional în limba și cultura română*. Iași: Editura Alfa, p. 297-307.
- Nicolau, Jeanne. 1931. *L'influence féminine dans l'essor de la langue française en Roumanie*, in *Comemorarea centenarului introducerii limbei franceze în învățământul public românesc*. Cluj: Editura Societății de Măine, p.17-23.
- Piru, Elena. 1969. *Gheorghe Asachi și fiica sa, Hermiona Quinet*, in „România literară”, nr. 45 (57), p.12-13.
- Preotu, Mariana. 1992. *Gh.Asachi, traducător*, in *Gheorghe Asachi-Studii*, coord. Marin Aiftincă și Al.Husar. București: Editura Academiei Române, p. 132-137.
- Quinet, Edgar. 1885. *Lettres d'exil à Michelet et à divers amis*. Vol. I. Paris: Calmann Lévy.
- Quinet, Edgar. 1972. *Histoire de mes idées*. Introduction, bibliographie et notes par Simone Bernard-Griffiths. Paris: Flammarion.
- Quinet, Hermione. 2016a. *Mémoires d'exil (Bruxelles-Oberland)(2^e édition)(Éd.1869)(1^{ère} édition: 1868, Paris: Lacroix)*. Paris: Hachette Livre-BnF.
- Quinet, Hermione. 2016b. *Edgar Quinet avant l'exil (2^e édition)(Éd.1888)(1^{ère} édition: 1887, Paris: C.Lévy)*. Paris: Hachette Livre-BnF.
- Quinet, Hermione. 2016c. *Edgar Quinet depuis l'exil (Éd.1889)*. Paris: Hachette Livre-BnF.
- Quinet, Hermione. 2016d. *Paris, Journal du siège, précédé d'une préface (Éd.1873)*. Paris: Hachette Livre-BnF.
- Richer, Laurence. 1999. *Edgar Quinet: l'aurore de la République*. Bourg-en-Bresse: Musnier-Gilbert.
- Sion, Gheorghe. 1956. *Proză. Suvenir contimpurane*. București: ESPLA.

Mirela-Cristina POP
(Université Politehnica Timișoara,
Roumanie)

Le portrait de traducteur, un genre biographique à part

Abstract: (The translator's portrait, a distinct biographical genre) Biography is a form of writing that selects and places on the temporal axis events deemed essential in the life of a person or public figure. The field of translation has seen the emergence of a biographical genre of its own, the translator's portrait. Over the years, translation scholars have demonstrated the importance of placing the translator at the center of their reflections on translation. We have selected three perspectives on the art of drawing portraits of translators. Edmond Cary (1963) evokes six portraits of translators who testify to their importance for the history of translation. Jean Delisle (ed. 1999, 2002) brings together in two volumes portraits of male and female translators, providing readers with “a royal road to reintroduce subjectivity into the discourse on translation ...”. (Delisle ed.1999, 1). Catherine Gravet (ed. 2013) takes up Jean Delisle's approach and offers portraits of five female translators and ten male translators, produced by twenty-one portraitists, focusing on “translators born in Belgium or with ties there” (Gravet, ed. 2013, 5).

Keywords: *biography, translator, translator portrait, translation, history of translation.*

Résumé: La biographie représente une forme d'écriture qui sélectionne et place sur l'axe temporel des événements jugés comme étant essentiels dans la vie d'une personne ou d'une personnalité publique. Le domaine de la traduction voit l'éclosion d'un genre biographique à part, le portrait de traducteur. Les traductologues ont montré le fil du temps l'importance de mettre le traducteur au centre de leurs réflexions sur la traduction. Nous avons retenu trois perspectives dans l'art de tracer le portrait des traducteurs ou des traductrices. Edmond Cary (1963) évoque six portraits de traducteurs qui témoignent de leur importance pour l'histoire des traductions. Jean Delisle (dir. 1999, 2002) réunit en deux volumes des portraits de traducteurs et de traductrices fournissant aux lecteurs « une voie royale pour réintroduire la subjectivité dans le discours sur la traduction ... » (Delisle, 1999, 1). Catherine Gravet (dir. 2013) reprend la démarche de Jean Delisle et offre les portraits de cinq traductrices et de dix traducteurs, réalisés par vingt-et-un portraitistes, focalisant sur « la personne de traducteurs, nés en Belgique ou y ayant des attaches » (Gravet, dir. 2013, 5).

Mots-clés: *biographie, traducteur, portrait de traducteur, traduction, histoire de la traduction..*

Introduction

Le terme *biographie* provient du grec *biographía* (de *bíos*, « vie » et *gráphō*, « écrire ») et représente une forme d'écriture qui a pour objet de décrire l'histoire d'une vie particulière ou d'un événement dans la vie d'un protagoniste.

Le *CNRTL* définit la biographie comme une « relation écrite ou orale des événements particuliers de la vie d'une personne, d'un personnage », un « genre littéraire qui a pour objet la relation de ces sortes de faits ». Selon *Le Petit Larousse illustré* (1993, 142), la biographie représente l'« histoire écrite de la vie de quelqu'un ». Le *Dictionnaire Hachette* (2016, 177) enregistre la même définition : « histoire de la vie d'un individu ». Le *Robert Micro Poche* (1993, 126) considère la biographie, un « ouvrage (d'un biographe) qui a pour objet l'histoire de vies particulières », « faits qui constituent la vie d'un homme ».

La biographie est avant tout un genre littéraire. Dans le domaine de la littérature, l'exploration de la vie d'un écrivain ou d'un poète peut apporter des compléments importants à la genèse d'une œuvre littéraire. La biographie est également une méthode privilégiée par certains auteurs pour donner vie ou pour rendre connu le profil d'une personnalité publique (politiciens, écrivains, artistes, philosophes, etc.). Les biographies ne cessent d'intéresser le grand public grâce aux informations personnelles qui s'ajoutent au contenu informationnel formel, officiel, consigné par les histoires littéraires ou par les médias.

Le portrait est une « représentation, d'après un modèle réel, d'un être (surtout d'un être animé) par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques » (*CNRTL*). En littérature, le portrait représente un « sujet traité, genre pratiqué par l'écrivain, l'orateur qui se livre à une telle représentation » (*CNRTL*). Les portraits ont pour équivalents des types humains surpris avec leurs qualités et défauts, vertus et vices, permettant au lecteur de retracer les particularités d'un individu comme sujet de l'exploration de l'auteur. En littérature, le portrait « relève de la description » (Cogard 2006, 412), « s'invente comme genre et initie une mode aussi brillante que fugace » (Cogard 2006, 413).

Le portrait est également un genre privilégié par la presse qui use de procédures particulières pour mettre en scène une personne ou un personnage : l'effet descriptif, organisation et marques linguistiques appropriées (Laborde-Milaa 1998, 70).

En traductologie, le portrait est un genre biographique spécifique, un genre « condensé » (Delisle, dir. 1999, 2) qui inclut les profils de traducteurs et de traductrices ayant marqué l'histoire de la traduction.

L'objectif du présent article est de mettre en évidence les caractéristiques du portrait de traducteur en tant que genre biographique à travers des présentations succinctes et significatives des portraits réalisés par les collaborateurs et collaboratrices aux ouvrages collectifs retenus. Les portraits témoignent de l'intérêt traductologique des traducteurs non pas seulement dans l'époque ayant consacré leur réputation en tant que traducteurs mais aussi à échelle universelle.

Nous avons retenu trois perspectives dans l'art de tracer le portrait des traducteurs ou des traductrices : Edmond Cary (1963), Jean Delisle (dir. 1999, 2002) et Catherine Gravet (dir. 2013). Les quatre œuvres qui réunissent les portraits des traducteurs et des traductrices sont denses et surprennent en détail leurs parcours en tant qu'individus et en tant que traducteurs. Nous avons porté notre attention sur des

éléments d'information significatifs permettant de rendre compte de l'importance du traducteur ou de la traductrice dans l'histoire de la traduction ainsi que sur les motivations de la sélection du portrait d'un traducteur ou d'une traductrice dans une galerie de portraits possibles.

1. Edmond Cary : Les grands traducteurs français (1963)

Edmond Cary (1912-1966) a été traducteur et interprète, cofondateur de la Société française des traducteurs et cofondateur de la revue *Babel*. Ses écrits portent sur le processus de traduction (*Comment faut-il traduire ?*, 1985 [1958]), sur la qualité en traduction et sur les portraits des « grands traducteurs français » (1963).

Les traducteurs français sur lesquels Edmond Cary s'est arrêté sont : Étienne Dolet (XVI^e siècle), Jacques Amyot (XVI^e siècle), Mme Dacier et Houbar La Motte (XVIII^e siècle), Antoine Galland (XVIII^e siècle), Gérard de Nerval (XIX^e siècle) et Valéry Larbaud (XX^e siècle).

Le portrait d'Étienne Dolet (1509-1546) est direct et subjectif et surprend les traits de personnalité et de caractère du « plus grand théoricien de la traduction » (Cary, 1963 : 6) :

Étienne Dolet est notre plus grand théoricien de la traduction. Il est, d'autre part, une figure hautement représentative : de son temps, et de certaines constantes de la profession. Il fut le traducteur militant par excellence. Personnage de mauvais caractère, personnage insupportable sans doute, bagarreur et impulsif, mais indomptable, dont ne sont venues à bout ni les brimades ni la prison, homme de grand savoir et de talent réel, qui mourut pour avoir parlé trop haut et trop clair dans ses traductions, et qui fut brûlé prétendument pour un contresens ». (Cary 1963, 6-7)

Jacques Amyot (1513-1593) est le traducteur en français de l'ouvrage de Plutarque *Vies parallèles* (1559). Amyot défend sa position sur la traduction dans la *Préface* à la traduction de l'ouvrage de Plutarque. Edmond Cary met en évidence l'importance de la traduction d'Amyot pour le public français : « Tout en se voulant parfaitement fidèle, Amyot a recherché un but : rendre Plutarque accessible au grand public de son temps. » (Cary 1963, 19).

Le troisième portrait oppose deux traducteurs de *l'Iliade* d'Homère : Mme Dacier (1651-1720) et Houbar La Motte (1672-1731). Les deux portraits sont un prétexte pour qu'Edmond Cary évoque le débat traductologique sur les « belles infidèles » du classicisme français. Cary (1963, 30-31) souligne la réussite de la traduction de Mme Dacier qui est due au respect par la traductrice de l'original : « Fidélité et humilité sont ses lois. Elle ne cherche pas à plaire ; au risque de heurter ses contemporains, elle souhaite rendre la force et la simplicité de l'original, qui est pour elle un modèle révééré. » (Cary 1963, 30-31). Par opposition, la traduction proposée par Houbar la Motte est une version embellie de l'œuvre d'Homère : « En

prétendant corriger et embellir Homère, Houbar la Motte s'est bien entendu couvert de ridicule aux yeux de la postérité » (Cary 1963, 33).

Antoine Galland (1646-1715), « professeur d'arabe, auteur de travaux savants » (Cary 1963, 61) est connu comme le traducteur du récit *Les Mille et une Nuits – Contes arabes*. Cary explique la réussite et le succès de la traduction de Galland dans une époque conformée aux « canons très stricts de son époque » (Cary 1963, 64) : « Le mérite de Galland est assurément d'avoir osé révéler ce livre en pleine époque de conformisme littéraire, intellectuel et moral. *Les Mille et une Nuits* sont le vaste livre de la vie qui brave tous les interdits, le livre de l'acceptation franche de la vie dans toute sa richesse, dans toute son ampleur. » (Cary 1963, 64).

Le portrait de Gérard de Nerval (1808-1855) retient les contributions du poète français à la traduction des poètes allemands Goethe, Bürger, Klopstock, Schiller. Le portrait met en évidence les mérites du traducteur Gérard Nerval en utilisant des épithètes et des termes évaluatifs : « le bon Gérard », « il respecte la règle du jeu », « il fait figure d'enfant sage » « qui ne cherche ni à épater ni à bouleverser le monde » (Cary 1963, 96). Cary explique la passion pour la traduction des poètes allemands qui anime Gérard Nerval : « Traduire de l'allemand constituait, pour lui, une libération et un retour à un moi profond » (Cary 1963, 98).

Le portrait de Valéry Larbaud (1881-1957) conclut la série des portraits consacrés par Edmond Cary aux traducteurs français. Valéry Larbaud est décrit en termes évaluatifs positifs : « l'authentique prince des traducteurs de l'époque contemporaine » (Cary 1963, 112-113), « le prince des traducteurs de notre temps » (Cary 1963, 116), « Valéry Larbaud fut, au plus haut point, un lettré d'une grande culture et d'une finesse exquise » (Cary 1963, 114). Cary met également en évidence le rôle de Valéry Larbaud comme théoricien de la traduction.

Dans les sept portraits, Edmond Cary a sélectionné les faits et les traits de personnalité lui permettant de décrire les traducteurs français ayant attiré son attention par une dimension soulignée comme étant dominante. Les portraits esquissés ont été également des prétextes, pour Edmond Cary, pour faire valoir sa vision sur la théorie de la traduction, notamment concernant le débat traductologique sur la fidélité en traduction et les libertés du traducteur.

2. Jean Delisle (dir.) : *Portrait de traducteurs* (1999)

Jean Delisle est un réputé théoricien, pédagogue et historien de la traduction, professeur émérite de l'Université d'Ottawa, traducteur agrégé et terminologue agrégé de l'Ordre des traducteurs, interprètes et terminologues agréés du Québec et Membre de la Société royale du Canada. À part les œuvres de traductologie qui l'ont consacré, Jean Delisle a réuni dans deux volumes (dir. 1999, 2002) les portraits de traducteurs et de traductrices ayant marqué l'histoire de la traduction dans différentes époques. Les deux volumes sont précédés par un ouvrage de référence dans l'histoire de la traduction, codirigé par Jean Delisle et Judith Woodsworth (1995, 2008), accompagné par une version anglaise (1995), traduit dans plusieurs langues, dont aussi le roumain (Lungu-

Badea, coord. traduction, 2008). Des ouvrages actuels mettent l'accent sur les traducteurs eux-mêmes et montrent leur importance dans l'histoire de la traduction (Delisle 2024, Delisle dir. 2022), consacrée comme une branche de la traductologie, avec ses termes et concepts spécifiques (Delisle 2021).

L'ouvrage publié en 1999 comprend les portraits de dix traducteurs appartenant à différentes époques : le XVI^e siècle (Mikael Agricola, Guillaume Bochetel, Lazare de Baïf), le XVIII^e siècle (Johann Joachim Cristoph Bode, l'abbé Pierre Desfontaines, Étienne Dumont), le XIX^e siècle (Paul-Louis Courier), le XX^e siècle (Pierre Baillargeon, Abraham Elmaleh, Valery Larbaud). Les textes traduits puisent à divers genres : articles de presse, écrits religieux, historiques, contes, romans, poésies, polars. Les langues de travail sont également diverses : allemand, anglais, arabe, espagnol, finnois, français, grec ancien, hébreu, italien, latin.

Mikael Agricola, « le grand cultivateur » (v. 1510-1557) (par Silja Saska, in Delisle, dir. 1999, 9-32), né en Finlande, « est connu en tant que réformateur, évêque de Turku, père de la littérature et de la langue littéraire finnoise et, dans une moindre mesure, comme traducteur de la Bible » (idem, 9). L'auteur du portrait passe en revue les moments les plus importants de la vie de Mikael Agricola afin de réaliser une liaison entre sa vie et son œuvre : la traduction de la Bible en finnois. L'auteur nous fait part de l'importance du traducteur pour l'histoire de l'humanité : « Le réformateur, le fondateur de la culture finnoise et le plus grand traducteur de Finlande mérite bien la vénération dont il est l'objet depuis plus de quatre cents ans » (idem, 28).

Guillaume Bochetel (décédé en 1558) et Lazare de Baïf (1496–1547), « les traducteurs conseillers de François I^{er} » (par Bruno Garnier, in Delisle, dir. 1999, 33-68), sont connus en tant que traducteurs d'Euripide et de Sophocle « à une époque où ce genre tragique n'existait pas en français » (idem, 33). Les traductions de Bochetel et Baïf, admet l'auteur, ne sont pas des œuvres poétiques, mais « une réalisation utile aux contemporains, dans leurs actes sociaux et politiques » (idem, 44), servant aux rois et aux princes de « leçons de prudence et de gouvernement » (idem, 45).

L'abbé Pierre Desfontaines (1685-1745), le « traducteur polémiste » (par Christian Balliu, in Delisle, dir. 1999, 69-96), entreprend le travail de traducteur parallèlement à une carrière journalistique : « Pour l'abbé, traduire rime par conséquent avec écrire, imaginer, créer » (idem, 75). L'auteur du portrait analyse les traductions représentatives de l'abbé Pierre Desfontaines : *Les Voyages de Gulliver* de Swift (1727), *Le Nouveau Gulliver*, *Joseph Andrews*, roman de Fielding, *La Boucle de cheveux enlevée*, version de *Rape of the Lock* de Pope (1728), *Énéide* de Virgile (1743). Selon Christian Balliu (idem, 84), la traduction d'*Énéide* « témoigne du talent littéraire et créateur de son auteur » témoignant du « talent d'écrivain » de Desfontaines. Christian Balliu (idem, 85) justifie l'intérêt porté à l'abbé Pierre Desfontaines et montre l'importance de ses traductions : « Desfontaines est sans doute un témoin privilégié des avatars du début du XVIII^e siècle. Rien qu'à ce titre, par ses traductions et ses critiques, il mérite tout notre intérêt traductologique ».

Johann Joachim Christoph Bode (1730-1793), « traducteur, imprimeur, franc-maçon » (par Hans Wolfgang Schneiders, in Delisle, dir. 1999, 97-130), a le mérite d'avoir traduit en allemand les romans anglais de Fielding, Sterne, Smollett et Goldsmith, ainsi que les *Essais* de Montaigne. Le portrait surprend la diversité et la multitude des œuvres traduites : « L'œuvre de traduction est importante et variée » » (idem, 105), « vingt-neuf traductions au total » » (idem, 106). Le nom de Bode est lié à l'histoire littéraire allemande et même si ses traductions « sont condamnées par vieillissement de la langue » (Schneiders, in Delisle, dir. 1999, 119), elles passent le test du temps et restent contemporaines.

Étienne Dumont (1759-1829) ou « l'esprit cartésien au service du juriconsulte Jeremy Bentham » (par Hannelore Lee-Jahnke, in Delisle, dir. 1999, 131-170), est connu par les nombreuses traductions réalisées à partir des écrits du juriconsulte anglais Jeremy Betham dans le domaine juridique. Les traductions d'Étienne Dumont ont exercé « une influence considérable sur l'évolution des pratiques parlementaires et pénales » (idem, 133). Dumont a extrait de l'œuvre de son ami juriconsulte cinq ouvrages répartis en une dizaine de volumes. La contribution du traducteur à la réussite des ouvrages de juriconsulte Jeremy Bentham est soulignée dans les lignes du portrait : « En somme, ayant assimilé parfaitement les idées maîtresses de Bentham, Dumont les remanie, les recompose, en change non seulement le style, mais aussi l'argumentation, la distribution, parfois même les résultats » (idem, 145).

Paul-Louis Courier (1772-1825), « un traducteur atypique ? » (par Lieven d'Hulst, in Delisle, dir. 1999, 171-206), reproduit la célèbre version de *Daphnis et Chloé* de Longus (1807-1810) de Jacques Amyot (idem, 178), suivie par *La Luciade ou l'Âne* de Lucien (1818).

L'auteur du portrait souligne la place de Courier dans la galerie des traducteurs appartenant à la traductologie universelle :

Ce qu'en définitive Courier traducteur a légué aux générations futures, à Littré et à Leconte de Lisle, traducteurs d'auteurs grecs, puis à Klossowski (Virgile) et André Pézard (Dante) au XX^e siècle, c'est l'exemple d'une recherche passionnée d'une *langue* nouvelle, enrichie de réminiscences des lettres françaises du XVI^e et du XVII^e siècle (d'Hulst, in Delisle, dir. 1999, 193)

Valery Larbaud (1881-1957), « traducteur zélé, théoricien dilettante » (par Michel Ballard, in Delisle, dir. 1999, 207-236), est reconnu par « le rôle qu'il joua dans l'introduction en France de Samuel Butler et de James Joyce ... » (idem, 207). Ballard (idem : 211 et sv.) identifie trois domaines de prédilection pour Valery Larbaud : anglo-saxon, espagnol et italien. Le domaine anglo-saxon est présent avec Butler, Whitman, Joyce et Faulkner. Concernant sa stratégie de traduction, Larbaud pratique la traduction littérale « lorsque celle-ci est acceptable, sinon il applique des transformations qui donnent au texte d'arrivée sa tonalité '« française »' » (idem, 217). Concernant les domaines espagnols et italiens, Ballard (idem, 220 et sv.) cite les traductions des auteurs Gabriel Miro et Ramon Gómez de la Serna.

Abraham Elmaleh (1885-1967), « l'attrait de l'Orient, le leurre de l'Occident » (par Collette Toutou-Benitah, in Delisle, dir. 1999, 237-258), né à Jérusalem en 1885, commence sa carrière de traducteur à l'âge de dix-neuf ans. Il traduit de l'arabe et du français en hébreu des articles de presse, des articles scientifiques, des ouvrages historiques et des œuvres littéraires (idem, 239). Traducteur de l'arabe vers l'hébreu et du français vers l'hébreu, Elmaleh publie un dictionnaire hébreu-français (1923) et français-hébreu (1933), hébreu-arabe (1929) et arabe-hébreu, ainsi qu'un dictionnaire encyclopédique hébreu-français, français-hébreu en cinq volumes (entre 1950 et 1957). « L'attrait de l'Occident » est représenté par la traduction du Comte de Monte-Cristo de Dumas, œuvre que le traducteur n'a pas terminée. « L'attrait de l'Orient » vise la traduction en hébreu des contes persans de *Kalila et Dimna* qui « constituent un classique de la littérature orientale » (idem, 245).

Pierre Baillargeon (1916-1967), « traducteur nourricier, littéraire et fictif » (par Jean Delisle, in Delisle, dir. 1999, 259-302), « saura mettre à profit sa connaissance de la langue et un talent inné pour la traduction » (idem, 260). À partir de 1942, Pierre Baillargeon s'exerce à la traduction littéraire et « fonde sa réexpression sur le sens, non sur les mots », se comportant en auteur (idem, 265). Le traducteur est « perfectionniste jusqu'au bout des ongles », un « praticien, doublé d'un théoricien comparatiste » qui « analyse le mécanisme de la traduction, déduit des règles » (idem, 268). Le traducteur n'élabore pas de traité sur la traduction, mais extrait de son travail « des considérations générales sur cette forme d'écriture de seconde main » (idem, 275).

Les dix portraits réunis dans ce volume émanent à la fois la subjectivité dans la présentation des aspects biographiques des traducteurs et l'objectivité dans les jugements critiques portant sur les réflexions autour des traductions, offrant « une leçon de relativité en ce qui concerne l'évaluation des traductions » (Constantinescu 2014, 39). Les portraits sont complétés par des gravures, photos et statues qui « illustrent l'écriture par un adéquat « icono-texte » » (Constantinescu 2014, 37). Les titres des portraits sont suggestifs parce qu'ils renferment un trait caractéristique essentiel, considéré comme étant dominant, de la personnalité créatrice du traducteur.

3. Jean Delisle (dir.) : *Portrait de traductrices* (2002)

L'ouvrage collectif *Portrait de traductrices* (2002) fait suite au *Portrait de traducteurs* (1999) et réunit onze portraits de traductrices appartenant à diverses époques : le XVII^e siècle (Anne Dacier, Anne de La Roche-Guilhem), le XVIII^e siècle (Émilie du Châtelet), le XIX^e siècle (Albertine Necker de Saussure, Clémence Royer, Marianna Florenzi, Jane Wilde, Julia E. Smith, Eleanor Marx), le XX^e siècle (Ekaterina Karavelova, Irène de Buisseret).

Dans la *Présentation* de l'ouvrage (Delisle, dir. 2002, 1-12), Jean Delisle souligne les particularités des portraits inclus dans le volume collectif. Les traductrices se soumettent aux contraintes de l'époque relatives au droit d'exercer un métier, de voter ou la liberté d'écrire, exceptant la traduction, vu qu'elles réexpriment les idées des autres, non pas leurs propres idées. Les femmes jouent, sur le plan social et

intellectuel, des rôles qui ne diffèrent pas à ceux des hommes : « elles contribuent au progrès scientifique, à la diffusion des connaissances, à la propagation des religions, à l'importation et à l'exportation de littératures et de valeurs culturelles, à l'enrichissement des langues, à la consolidation du sentiment patriotique, au développement d'une identité nationale, à la création de la littérature universelle, etc. » (Delisle, dir. 2002, 7). Un autre rôle des traductrices est celui de « soutien au conjoint », comme c'est le cas d'Anne Dacier, d'Albertine Necker de Saussure et de Marianna Florenzi.

Anne Dacier (1651-1720), « un esprit moderne au pays des Anciens » (par Bruno Garnier, in Delisle, dir. 2002, 13-54), est connue pour sa traduction de l'*Illiade* (1711) et de l'*Odyssée* (1716) d'Homère : « L'Homère traduit en français par Anne Dacier est donc le chef d'œuvre d'une vie et le couronnement d'une longue carrière » (idem, 24). La méthode de traduction d'Anne Dacier repose sur la restitution fidèle de l'œuvre ancienne : « L'Homère de Madame Dacier, dans sa globalité, est d'une fidélité remarquable, si on prend la peine de le comparer aux traductions libres qui l'ont précédé. » (idem, 29).

Anne de La Roche-Guilhem (1644-1707), « rare en tout » (par Amelia Sanz, in Delisle, dir. 2002, 55-86), a traduit des œuvres historiques de l'espagnol : *Historia de las guerra civies de Granada*, *Historia de España*. Le portrait surprend les « déterminations culturelles et sociales (diverses et conflictuelles) » (idem, 76) d'une femme écrivain de l'Ancien Régime ainsi que les pratiques d'écriture appliquées par Anne de La Reche-Guilhem dans les œuvres traduites allant de « la traduction à la contraction pour aboutir à l'adaptation et aux versions de toutes sortes » (idem, 77).

Émilie du Châtelet (1706-1749), « traductrice de Newton, ou 'la traduction-confirmer' » (par Agnès Whitfield, in Delisle, dir. 2002, 87-116), a beaucoup traduit, pour « perfectionner ses connaissances linguistiques » ou pour « se divertir » (idem, 95-96). La traduction pour laquelle est connue aujourd'hui est *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (*Principes mathématiques de la philosophie naturelle*) de Newton. L'importance de la traduction est soulignée par Agnès Whitfiel (idem, 107) : « Certes, par son souci de clarté, par la préséance qu'elle accorde à l'exposition des idées des *Principia*, son travail s'inscrit d'emblée dans un projet plus large de diffusion des connaissances ».

Albertine Necker de Saussure (1766-1841), « traductrice de transition, 'sourcière' du romantisme » (par Jean Delisle, in Delisle, dir. 2002, 117-172), « a contribué à diffuser le romantisme en France, par la publication, en 1814, de sa traduction d'un ouvrage retentissant d'August Wilhelm von Schlegel » (idem, 117). Sa méthode de traduction est celle d'une « traductrice de transition » « qui se positionne '« sagement »' entre la traduction-imitation et la traduction-calque » (idem, 142).

Clémence Royer (1830-1902), « ou Darwin en colère » (par Annie Brisset, in Delisle, dir. 2002, 173-204), est connue en tant que traductrice de l'ouvrage du naturaliste anglais Charles Darwin, *On The Origins of Species*. La traductrice, indique Annie Brisset (idem, 189), a recours à deux types de notes dans sa traduction : les notes

protocolaires qui définissent les termes scientifiques inconnus par le public ou renvoient à des ouvrages de référence et les notes critiques, dans lesquelles la traductrice intervient dans la note même de Darwin pour développer ses propres arguments ou pour mentionner ses propres recherches.

Ekaterina Karavelova (1860-1947), « une traductrice discrète » (par Marie Vrinat-Nikolov, in Delisle, dir. 2002, 205-238), a traduit du français (Flaubert, Maupassant, Hugo, Halévy, Nodier), de l'allemand (Goethe, Heine) et du russe (Tourgueniev, Chtchedrine) vers le bulgare, traductions qui sont pour la plupart parues dans la revue *Biblioteka « Sveti Kliment »*. Même si ses traductions, note l'auteur du portrait (idem, 221), « sont plus représentatives de la génération suivante, par leur respect du texte traduit et la recherche de la précision, Ekaterina est néanmoins marquée par les 'conceptions' de la langue et de la littérature propres aux hommes de la Renaissance nationale ».

Le nom de Marianna Florenzi (1802-1870), « 'la belle marquise' volage en quête de fidélité absolue » (par Rosanna Masiola Rosini, in Delisle, dir. 2002, 239-266) est étroitement lié « à la diffusion de la pensée de Leibniz en Italie » (idem, 239). Malgré l'importance de ses travaux, « Marianna demeure un fantôme entre la marquise du Chatelet et Madame de Staël » (idem, 259), car elle n'a pas leur visibilité dans les ouvrages de théorie de la traduction. Elle se distingue toutefois des traducteurs littéraires, « car elle a choisi la voie difficile de la traduction d'œuvres appartenant au domaine de la science épistémologique » (idem, 260).

Jane Wilde (1821-1896), « ou l'importance d'être Speranza » (par Michael Cronin, in Delisle, dir. 2002, 267-290), se remarque par ses compétences linguistiques « impressionnantes » du français, de l'italien et des langues classiques (idem, 270). L'auteur du portrait souligne l'importance de Jane Wilde pour l'histoire de la traduction : « Jane Wilde, poète, militante nationaliste, féministe et traductrice contribua grandement à la 'public history' de son propre pays, l'Irlande » (idem, 287).

Julia E. Smith (1792-1886), « traductrice de la Bible, à la recherche de la vérité par le littéralisme » (par Luise Von Flotow, in Delisle, dir. 2002, 291-320), a le mérite d'avoir traduit, « seule, la Bible en anglais, à partir de versions en langues hébraïque, grecque et latine » (idem, 291). La méthode de traduction appliquée visait la restitution « du sens véritable du texte sacré » (idem, 299). La traduction de la Bible par Julia E. Smith n'a pas constitué de projet féministe, mais elle est parue dans le contexte du mouvement du droit de vote des femmes (idem, 310).

Eleanor Marx (1855-1898), « traductrice militante et miroir d'Emma Bovary » (par Hannelore Lee-Jahnke, in Delisle, dir. 2002, 321-368), fille de Karl Marx, passionnée de théâtre, entreprend un travail de traductrice entre 1877 et 1898. Eleanor Marx est connue en tant que traductrice en anglais du roman *Madame Bovary* de Flaubert, en 1886 (idem, 336). L'auteur du portrait souligne l'importance pour Eleanor Marx de la traduction de l'œuvre de Flaubert : « Il ne fait aucun doute en tout cas que la condition de la femme telle que Flaubert la dépeint constituait un miroir où l'image d'Eleanor se reflétait parfaitement » (idem, 339).

Irène de Buisseret (1918-1971), surnommée ‘comtesse’ de la traduction, pédagogue humaniste (par Jean Delisle, in Delisle, dir. 2002, 369-402), est aussi romancière, traductrice et professeure de traduction à l’Université d’Ottawa, chef du Service de traduction de la Cour suprême, auteure d’un ouvrage sur l’art de traduire (*Guide du traducteur*), réédité sous le titre *Deux langues, six idiomes* (idem, 387) : « Sa conception classique de la langue et sa vision humaniste de l’enseignement, Irène de Buisseret les a cristallisées pour ainsi dire dans son manuel, ouvrage qui fait date dans l’histoire de l’enseignement de la traduction au Canada » (idem, 391).

Les onze portraits décrits par les collaborateurs et les collaboratrices de l’ouvrage *Portrait de traductrices* sont mémorables, par la richesse des éléments de nature biographique et la précision des données sur la vie et l’œuvre des traductrices retenues par les auteurs des portraits : « le détail biographique éclaire le projet de traduction et rend vivante telle ou telle traductrice cultivée, instruite, souvent avec un esprit d’indépendance surprenant pour son époque » (Constantinescu 2014, 40). Les titres des portraits permettent de rendre compte de la personnalité des traductrices et de leur importance pour l’histoire de la traduction.

4. Catherine Gravet (dir.) : *Traductrices et traducteurs belges* (2013)

Catherine Gravet enseigne le français, la traductologie, l’histoire de la littérature belge francophone et l’histoire de la traduction à l’Université de Mons. Catherine Gravet (dir. 2013) reprend la démarche de Jean Delisle et offre les portraits de cinq traductrices et de dix traducteurs, réalisés par vingt-et-un portraitistes, focalisant sur « la personne de traducteurs, nés en Belgique ou y ayant des attaches » (Gravet dir. 2013, 5). L’équipe de collaborateurs et collaboratrices à l’ouvrage a montré un intérêt particulier aux conditions de production des traductions : la formation des traducteurs et des traductrices, leur milieu, leur personnalité, les influences qu’ils ont subies.

Dans le portrait dressé à Maurice Carême (1899-1978), poète et traducteur, Anne Godart (in Gravet, dir. 2013, 13-30) proclame directement son admiration envers le traducteur : « Maurice Carême fut très clairement et indubitablement un grand traducteur. Et rien qu’à ce titre-là, la réhabilitation immédiate du personnage littéraire s’impose. » (idem, 14). Maurice Carême a commencé très tôt à traduire des poésies flamandes considérant ses traductions ou adaptations en néerlandais « comme un moyen de participer concrètement à l’approfondissement du respect mutuel entre ses compatriotes » (idem, 19). Son mérite est la publication d’une anthologie bilingue qui regroupe 84 poètes de Flandre, *Anthologie de la poésie néerlandaise de Belgique (1830-1996)* (idem, 20).

Les traductions de l’écrivain liégeois Alexis Curvers (1906-1992) (par Benoît d’Ambrosio, in Gravet, dir. 2013, 31-76) « présentent la particularité importante de refléter la personnalité de l’homme, ses préoccupations, ses idées ... » (idem, 31). Ses œuvres traduites ont en commun d’appartenir au patrimoine de la littérature classique : *Le roman de Renart*, *Le Traité de la paix*, *La Nuit des rois* ou les *Lettres* de Vésale (idem). Curvers avoue traduire par « plaisir », par « agrément », par goût, « goût du

beau », « goût de l'ancien » (idem, 33). L'examen de ses traductions montre « l'humanisme » d'Alexis Curvers, qui réside dans la pratique de la traduction d'œuvres anciennes et dans sa préoccupation pour la perfection humaine (idem, 68).

Jacques de Decker (1945-2020) (par Thilde Barboni, in Gravet, dir. 2013, 77-90) « est avant toutes choses un homme de théâtre » (idem, 79). Il a traduit et adapté des pièces modernes (Tom Stoppard, Botho Strauss, Peter Shaffer, Michael Frayn, Peter Ustinov, Woody Allen, etc.) en collaborant étroitement avec les acteurs du théâtre. Il a travaillé également sur des livrets d'opéra pour le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (idem). Thilde Barboni (idem, 80) explique ce qui singularise le traducteur Jacques de Decker : « La singularité de ce traducteur réside dans l'exclusivité qu'il entretient avec la traduction théâtrale ».

Marie Delcourt (1891-1979) (par Evi Papayannopoulou, in Gravet, dir. 2013, 91-102) a consacré la plus grande partie de sa vie à la traduction principalement de la correspondance d'Érasme, sans omettre ses remarquables essais sur Périclès (1939) et sur Œdipe (1944) ou la traduction et l'annotation de l'œuvre d'Euripide dans la prestigieuse collection de Gallimard, la « Bibliothèque de la Pléiade », « l'un des sommets de sa carrière » (idem, 91).

Le portrait de Marie Delcourt est esquissé également par Pierre Ragot (in Gravet, dir. 2013, 103-147) :

« Douée d'une intelligence et d'une ouverture d'esprit exceptionnelles, Marie Delcourt (1891-1979) laisse à la postérité une œuvre qui se caractérise à la fois par sa diversité et son abondance, au point que, plus de trente ans après sa mort, on ne mesure pas encore l'ampleur exacte de ses écrits dont la liste complète reste à établir » (Evi Papayannopoulou, in Gravet, dir. 2013, 103).

Son *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance* témoigne de sa passion pour l'Antiquité et de l'importance qu'elle attache à la traduction et aux problèmes de traduction (idem, 105).

Eugène Hins (1839-1923) (par Anne Delizée et Olga Gortchanina, in Gravet, dir. 2013, 151-184) est décrit comme « un homme à la personnalité éclectique : pédagogue, journaliste et chroniqueur, anthropologue amateur, linguiste, philologue et, enfin, traducteur de plusieurs langues » (idem, 151). D'origine russe par sa mère, Hins écrit sur la Russie et sur les lettres russes et traduit des extraits d'œuvres qu'il avait jugées marquantes pour le public francophone (idem) : *Eugène Onéguine* de Pouchkine, nouvelles d'Anton Tchekhov, Melnikov, Chevtchenko, Gontcharov. Les auteurs du portrait notent : « Il s'agit, à notre connaissance, de la première traduction des œuvres de Melnikov en langue française » (idem, 165).

François Jacqmin (1929-1992) (par Sabrina Parent, in Gravet, dir. 2013, 185-200) est « l'homme de deux langues : le français et l'anglais » (idem, 185). Ses traductions concernent « des textes en prose, écrits ou oraux, plus ou moins littéraires, relevant du descriptif en matière picturale, de la production dramatique, de la conversation filmique, de l'art ludique » (idem, 191) : la traduction, du français à

l'anglais, d'une pièce radiophonique, *Rumeurs de l'âme*, de Jean-Louis Jacques, producteur d'émissions littéraires et dramatiques à la RTBF (idem, 189), un film de Danièle et Jacques-Louis Nyst, intitulé *Hyaloïde* (idem, 190-191).

Hélène Legros (1874-1933) (par Catherine Gravet et Pauline Stockman, in Gravet, dir. 2013, 201-236) a publié trois traductions de l'allemand dans la *Nouvelle Revue Française* créée par André Gide : *Voyage dans l'Inde* de Waldémar Bonsels (1924), *Le Rêve et son interprétation* de Sigmund Freud (1925) et *Dostoïevski à la roulette. Textes et documents* de René Fülöp-Miller et Friedrich Eckstein (1926) (idem, 201). Catherine Gravet et Pauline Stockman (idem, 231) louent « l'excellente connaissance de l'allemand » d'Hélène Gros et le français, « la plupart du temps, irréprochable ».

L'art de traduire de Maurice Maeterlinck (1862-1949) est jugé par Hubert Roland (in Gravet, dir. 2013, 237-266) « comme un rapprochement ludique et créatif entre les langues qu'il maîtrisait » (idem, 238). Ses traductions sont placées dans le contexte littéraire de l'époque : *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit du néerlandais, *Les Disciples à Saïs* et des *Fragments* de Novalis, traduits de l'allemand, le drame *Annabella* de John Ford, la traduction de *Macbeth* de Shakespeare.

Ángeles Muñoz (par Ónia Camprubi et Geneviève Michel, in Gravet, dir. 2013, 267-296), traductrice d'origine espagnole, passionnée de théâtre, s'installe en Belgique à partir de l'âge de vingt ans. Ángeles Muñoz exerce la profession de traductrice de pièces de théâtre parallèlement à celle d'actrice : *Divinas palabras*, la pièce de Ramón María del Valle-Inclán, *Medea es un buen chico*, une pièce de Luis Riaza, ¡Ay, Carmela!, de José Sanchis Sinisterra, *Le Siège de Leningrad*, de Sanchis Sinisterra, *Plou a Barcelona (Il pleut à Barcelone)*, de Pau Miró, *Après moi, le déluge* de Lluïsa Cunillé, *Retable d'Eldorado*, de José Sanchis Sinisterra.

Pierre Poirier (1889-1974) (par Laurence Pieropan, in Gravet, dir. 2013, 297-328), avocat et humaniste, homme d'art et de lettres, passionné de langues étrangères, se voue à la traduction d'ouvrages de l'italien : *La Belgique intellectuelle, économique, politique* d'Antonio d'Alia, *La Miniature italienne du Xe au XVIe siècle* de Paolo D'Acona. Après ses premières traductions de textes informatifs et argumentatifs, Poirier s'engage sur la voie de la traduction littéraire, voire poétique (idem, 304-305) d'extraits d'œuvres de Pétrarque, Dante et Boccace.

Alain van Crugten (né en 1936) bénéficie de trois portraits réalisés par : Anne Godart et Corinne Leburton (in Gravet, dir. 2013, 329-338), Thilde Barboni (in Gravet, dir., 2013 : 339-342) et Carola Henn (in Gravet, dir. 2013, 343-362). Anne Godart et Corinne Leburton décrivent les débuts en matière de traduction d'Alain van Crugten, après avoir terminé la slavistique en 1966 : les premières traductions françaises du dramaturge polonais Witkiewicz, pseudonyme Witkacy, *Sonate à Belzébut* et *La Mère* (idem, 333). Les auteurs notent : « Alain van Crugten traduira également nombre d'œuvres et de pièces de théâtres d'autres auteurs polonais (Mrozek, Grochowiak et Rozewicz), ainsi que l'une ou l'autre nouvelle russe » (idem, 334-335). En 1985, paraît la version française *Le Chagrin des Belges* de l'œuvre d'Hugo Claus, *Het verdriet van*

België. Les auteures du portrait considèrent que, pour Alain van Crugten, la traduction est un art et, comme tous les arts, elle est empreinte de subjectivité, faite de choix personnels (idem, 337). Thilde Barboni explore les dimensions de la personnalité d'Alain van Crugten et sa contribution « dans le domaine du langage, de l'écriture, de la traduction et de la création », « à l'intersection de plusieurs cultures dans un maelström fécond où le symbolisme au sens large du terme tient lieu de boussole » (Barboni, in Gravet, dir. 2013, 39), lors de la remise du diplôme de Docteur Honoris Causa de l'Université de Mons. Carola Henn entreprend l'analyse des traductions de *Het verdriet van België* d'Hugo Claus : les versions française, allemande et anglaise, tout en passant en revue les problèmes de traduction de l'œuvre néerlandaise.

Robert Vivier (1894–1989) (par Laurent Béghin, in Gravet, dir. 2013, 363-388), « poète, romancier, essayiste, il fut également, toute sa vie, un traducteur fervent » (idem, 363). Vivier et son épouse publient la traduction des deux derniers poèmes d'Alexandre Blok, *Les Scythes* et *Les Douze*, suivie par la poésie de Pouchkine, « l'autre versant de l'activité déployée par Vivier en faveur du lyrisme russe » (idem, 367) et par la prose d'Alexis Rémizov. Vivier réserve également une place importante à la poésie italienne (Carducci, Pascoli, Foscolo, Goldoni, Dante).

Emmanuel Waegemans (né en 1951) (par Benoît van Gaver, in Gravet, dir. 2013, 389-402) est connu en tant que traducteur belge du russe en néerlandais mais aussi comme « l'un des plus grands spécialistes contemporains de la littérature russe » (idem, 389). Il traduit *Voyage de Pétersbourg à Moscou* d'Alexandre Radichtchev « qui restera, pour le traducteur, son plus grand exploit » (idem, 394), mais aussi les textes de Catherine II.

Françoise Wuilmart (née en 1942) (par Nadia d'Amelio, in Gravet, dir. 2013, 403-420), traductrice et traductologue, a remporté de nombreux prix qui couronnent ses contributions dans le domaine de la traduction : Prix Ernst-Bloch en 1991 pour les travaux de traduction et de recherches sur le philosophe et pour la diffusion de sa pensée dans la francophonie ; Prix Aristeion (Prix européen de la meilleure traduction littéraire) en 1993, pour la traduction en français de l'œuvre du philosophe allemand Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung (Le Principe Espérance)* ; Prix Gérard de Nerval, mai 1996 à l'occasion de la parution en français de *Lefeu oder der Abbruch (Lefeu ou la démolition)* de Jean Améry.

Le portrait de Marguerite Yourcenar (1903-1987) est réalisé par deux spécialistes : Mireille Brémond (in Gravet, dir. 2013, 421-440) et Georges Fréris (in Gravet, dir. 2013, 441-468). Marguerite Yourcenar est connue principalement en tant que romancière, mais son travail de traduction l'a accompagnée tout au long de sa vie. Parmi les œuvres traduites comptent *Les Vagues* de Virginia Woolf et *Ce que savait Maisie* d'Henri James. Elle a traduit, remarque Mireille Brémond (in Gravet, dir. 2013, 421), des auteurs qu'elle connaissait personnellement comme Hortense Flexner, James Baldwin ou Amrita Pritam, ou qu'elle voulait connaître, comme Cavafy et Mishima. L'universalité est l'une des propriétés de l'écriture et de la traduction de Marguerite Yourcenar (idem, 432), qui « a conduit Yourcenar à découvrir des cultures et des

langues variées » (idem, 437). Le portrait de Georges Fréris se concentre sur les traductions du grec réalisées par Marguerite Yourcenar : « Cette auteur, si attachée à la culture grecque, fut aussi impressionnée par la Grèce moderne ... » (Fréris, in Gravet, dir. 2013, 442). Georges Fréris entreprend l'analyse de la traduction des poèmes de Cavafy, ce qui lui privilégie d'exposer ses conceptions sur la traduction : « Traduire signifie aussi créer. La transmutation d'un texte d'une langue dans une autre est une création qui n'a rien à envier à celle de l'original. Elle n'a pas moins de mérite. Et la meilleure fortune pour une page d'écrivain est de rencontrer un autre écrivain qui la traduise » (idem, 454).

Les portraits réunis dans ce volume collectif ont en commun le fait que les traducteurs et les traductrices « traduisent par goût, par amour de l'art et de la littérature, car ils sont le plus souvent traducteurs littéraires – le théâtre, la poésie et le roman étant les genres de prédilection » (Gravet, dir. 2013, 6). Les collaborateurs et les collaboratrices sont des germanistes (comme Carola Henn, Hubert Roland) ou des romanistes (Sabrina Parent, Catherine Gravet, Benoît D'Ambrosio), des hellénistes (Mireille Brémond, Evi Papayannopoulou, Georges Fréris, Pierre-Henri Ragot), des italianistes (Laurence Pieropan, Laurent Béghin), des anglicistes (Nadia D'Amelio, Corinne Leburton), une hispaniste catalane (Ònia Camprubí), des slavophiles (Anne Delizée, Anne Godart, Olga Gortchanina, Pauline Stockman, Benoît Van Gaver), « bref une troupe de spécialistes le plus souvent dotés de plusieurs flèches à leurs arcs, prêts à défendre les traducteurs et à débusquer leurs secrets » (Gravet, dir. 2013, 9). Le volume est une œuvre mémorable dont le mérite « est de faire connaître la Belgique comme un pays où la traduction est bien représentée » (Cristescu 2022, 206).

Conclusion

À travers les portraits présentés ci-dessus, les descriptions permettent de mettre en évidence les caractéristiques du portrait comme genre biographique, son rôle dans l'histoire de la traduction.

Le portrait de traducteur contribue au « recentrement de l'attention sur le traducteur » (Delisle, dir. 1999, 1), surprend les éléments subjectifs qui « humanisent » les traducteurs (Delisle, dir. 1999, 5), enrichissent l'histoire de la traduction.

La subjectivité est l'une des caractéristiques du portrait des traducteurs, la présence des éléments subjectifs est censée placer au centre de l'attention le traducteur ou la traductrice, avec ses qualités et ses défauts, avec ses réalisations et ses échecs. Les auteurs des portraits sélectionnent dans la multitude des faits qui se présentent devant eux, concernant la vie et l'œuvre des traducteurs, les lignes directrices permettant d'individualiser le traducteur ou la traductrice, de singulariser sa contribution à la théorie et l'histoire de la traduction : « Le portrait, tout comme la biographie, offre à cet égard une voie royale pour réintroduire la subjectivité dans le discours sur la traduction et faciliter l'émergence des éléments subjectifs présents en filigrane dans les textes traduits » (Delisle dir. 1999, 1).

Une autre caractéristique relève du caractère personnel des portraits en raison de l'importance attribuée aux circonstances ayant conduit à la production de l'œuvre traduite. Les éléments de nature biographique contribuent à éclairer les circonstances de production des traductions ainsi que la façon de traduire propre à un traducteur. Les portraits sont accompagnés d'analyses minutieuses de la méthode de traduction mise en place par les traducteurs ou par les traductrices, illustrée par des exemples extraits des œuvres traduites. Les portraits évoquent également les relations que le traducteur ou la traductrice entretient avec la collectivité, les raisons sociales de la production de la traduction, l'influence de la société sur le choix même de l'œuvre à traduire.

Le portrait comme genre biographique se différencie de la biographie par ses propriétés denses, consistantes ayant une valeur explicative : « C'est que le portrait est à la biographie ce que la nouvelle est au roman ». [...] Un portrait n'est pas un instantané, un tableautin, mais un condensé cohérent, dépouillé, substantiel (Delisle dir. 1999, 2).

Bibliographie

Textes de références

- Cary, Edmond. 1963. *Les grands traducteurs français*. Genève: Librairie l'Université, Georg & Cie.
 Delisle, Jean (dir.). 1999. *Portrait de traducteurs*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, Artois Presse Université.
 Delisle, Jean (dir.). 2002. *Portrait de traductrices*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, Artois Presses Université.
 Gravet, Catherine (dir.). 2013. *Traductrices et traducteurs belges. Portraits réunis par Catherine Gravet*. Mons : Université de Mons, Collection « Travaux et documents » no 1.

Ouvrages

- Cary, Edmond. 1985 [1958]. *Comment faut-il traduire ?* Lille : Presses Universitaires de Lille.
 Delisle, Jean. 2024. *Les traducteurs imaginaires. Représentation des traducteurs, traductrices et interprètes dans la littérature québécoise*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
 Delisle, Jean (dir.). 2022. *Les traducteurs par eux-mêmes*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
 Delisle, Jean. 2021. *Notions d'histoire de la traduction*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval.
 Delisle, Jean et Woodsworth, Judith (dir.). 1995. *Les Traducteurs dans l'histoire*. Ottawa / Paris : Les Presses de l'Université d'Ottawa / Éditions Unesco, 1995.
 Delisle, Jean and Woodsworth, Judith (ed.). 1995. *Translators Through History*. Amsterdam / Paris : John Benjamins / Éditions Unesco.
Dictionnaire Hachette. 2016. Paris : Hachette.
Le Petit Larousse illustré. 1993. Paris : Larousse.
Le Robert Micro Poche. 1993. Paris : Dictionnaires Le Robert.
 Lungu-Badea, Georgiana (coord. trad.). 2008. *Traducătorii în istorie. Volum coordonat de Jean Delisle și Judith Woodsworth*. Timișoara : Editura Universității de Vest.

Sitographie

- Catherine Gravet. URL : <https://staff.umons.ac.be/catherine.gravet/pubsfr.html> (Consulté le 17 octobre 2024).
 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/biographie> (Consulté le 17 mai 2024).

- Cogard, Karl. 2006. « Le portrait mondain, 'un nouveau genre d'écriture'. Le cas de Divers Portraits (1659) », in *Dix-septième siècle*, no. 232, p. 411-432. URL: <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-3-page-411.htm> (Consulté le 10 mai 2024).
- Constantinescu, Muguraş. 2014. « Le traducteur et son portrait chez Jean Delisle », in *Atelier de traduction*, no 14, p. 33-43. URL : [https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%2014/14_33-43_Mugura%C5%9F%20Constantinescu%20\(Roumanie\)%20-%20Le%20traducteur%20et%20son%20portrait%20chez%20Jean%20Delisle.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%2014/14_33-43_Mugura%C5%9F%20Constantinescu%20(Roumanie)%20-%20Le%20traducteur%20et%20son%20portrait%20chez%20Jean%20Delisle.pdf) (Consulté le 22 avril 2024).
- Cristescu, Violeta. 2022. « Traductrices et traducteurs belges. Portraits réunis par Catherine Gravet, Université de Mons, Service de communication écrite, Collection « Travaux et documents », no 1, 2013, 468 p. », in *Atelier de traduction*, no 22, p. 201-206. URL : [https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%2022/22_201-206_Violeta%20Cristescu%20\(Roumanie\)%20%E2%80%93%20Traductrices%20et%20traducteurs%20....pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%2022/22_201-206_Violeta%20Cristescu%20(Roumanie)%20%E2%80%93%20Traductrices%20et%20traducteurs%20....pdf) (Consulté le 22 avril 2024).
- Laborde-Milaa, Isabelle. 1998. « Le portrait de presse : un genre descriptif ? », in *Pratiques*, no 99, p. 70-88. URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1998_num_99_1_1821 (Consulté le 10 mai 2024).

Sigles

CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Recenzii

Reviews

Din nou despre romantici

Ramona MALIȚA, *Doamna de Staël. Scrieri din tinerețe*, Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 2023, 203 p.

Această lucrare reprezintă o ediție critică și traducerea nuvelor de tinerețe ale scriitoarei romantice franceze Germaine de Staël. Este o lucrare fundamentală pentru cei interesați de romantismul francez și de începuturile literare ale uneia dintre cele mai fecunde mișcări literare de la începutul secolului al XIX-lea.

Cartea se concentrează pe traducerea și interpretarea critică a nuvelor scrise în tinerețea Doamnei de Staël: „Zulma”, „Mirza sau scrisoarea unui călător”, „Adela și Teodor”, „Povestea vieții Paulinei” și „Povestea vieții doamnei Jane Gray”. Aceste prime încercări narative ale autoarei de a ilustra teme și motive literare în cheie romantică precum dragostea, împlinirea de sine sau rolul femeii în societate etc. arată, în același timp, inspirația sociopolitică și modelele intelectuale ale autoarei în Secolul Iluminismului căreia îi este tributară, într-o anumită măsură. Cartea conține, pe lângă traducerea textelor originale, un studiu introductiv cuprinzător care plasează aceste lucrări în cadrul romantismului francez, evidențiind impactul sociocultural și filosofic asupra stilului literar al Doamnei de Staël. Traducerea include note și comentarii care dezvoltă anumite pasaje și termeni, precum și referințe culturale lămuritoare pentru interpretarea corectă a nuvelor.

Studiul introductiv oferă un cadru teoretic și istoric al operelor traduse, explicând influențele romantismului și ale iluminismului asupra scrierilor Doamnei de Staël. Ramona Malița detaliază contextul istoric și literar în care aceste opere au fost create, precum și temele recurente și importanța lor în dezvoltarea ulterioară a literaturii romantice. Cartea include patru nuvele și o biografie scrise de Doamna de Staël în prima parte a carierei sale literare, precum : „Zulma”, „Mirza”, „Adela și Teodor”, „Povestea vieții Paulinei” și „Povestea vieții doamnei Jane Gray”. Pe lângă traducere, volumul oferă comentarii detaliate asupra operei, explicând referințele culturale și detaliile istorice esențiale pentru a înțelege scrierile Doamnei de Staël.

Ramona Malița subliniază că scrierile din tinerețe ale Doamnei de Staël reflectă un amestec de idei iluministe și romantice. În timp ce personajele sunt animate de dorința de libertate, temele legate de iubire, suferință și sacrificiu prefigurează sensibilitatea romantică a epocii. O temă centrală în aceste opere este iubirea idealizată și adesea imposibilă, o caracteristică tipică literaturii romantice. În lucrările „Adela și Teodor” și „Zulma”, iubirea este adesea însoțită de suferință și sacrificiu, evidențiind ideea că adevărata iubire transcende și cucerește obstacolele materiale și sociale. Această idee este amplificată de un stil narativ plin de pasiune și introspecție, care este redat cu fidelitate de traducătoare. În analiză, Ramona Malița argumentează că aceste

scrieri timpurii demonstrează începuturile romanului psihologic introspectiv, care va domina mai târziu literatura romantică europeană. Prin ilustrarea detaliată a emoțiilor și conflictelor interioare ale personajelor, Doamna de Staël explorează profunzimea psihologică a experiențelor umane.

Un alt argument important prezentat este reflecția asupra poziției femeii în societate. Personajele feminine din scrierile Doamnei de Staël sunt adesea reprezentări ale scriitoarei, ale inteligenței și sensibilității sale, dar se confruntă și cu limitările impuse de societatea patriarhală și dogma catolică. Operele Doamnei de Staël sunt marcate de descrieri bogate ale peisajelor exotice, un aspect pe care Ramona Malița îl evidențiază ca parte esențială a atmosferei romantice.

Doamna de Staël. Scrieri din tinerețe de Ramona Malița este o contribuție valoroasă la studiul literaturii romantice, punând în evidență complexitatea și profunzimea creației literare ale uneia dintre cele mai remarcabile figuri ale istoriei literare situate între romantism și iluminism. Prin traduceri fidele, note detaliate și analize profunde, această ediție permite cititorilor să înțeleagă mai bine influențele, temele și stilul care au caracterizat tinerețea literară a Doamnei de Staël, dar și să aprecieze traducerea în românește, pentru prima dată, a nuvelor acestei scriitoare.

Alexandra-Maria IVĂNUȘ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

L'art et la recherche de la beauté en littérature

Entretien avec Éloïse COHEN DE TIMARY

Introduction

Le Centre d'Études Romanes de Timișoara (CSRT), affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara, a organisé, par l'intermédiaire du cénacle estudiantin francophone « La Pléiade », une rencontre littéraire modérée par Velimir Mladenović¹ et Ramona Malita le mardi 26 novembre 2024 avec l'écrivaine de l'extrême contemporain français Éloïse Cohen de Timary. Cette autrice, diplômée en sciences politiques, journaliste et rédactrice, a vécu un temps en Argentine. Elle a publié trois romans : *Babylone underground* (Serge Safran, 2015), *Les amants météores* (JC Lattès, 2020), *Ce qu'il restera d'eux* (JC Lattès, 2024).

Velimir Mladenović (VM) : Dans votre premier roman *Babylone underground*, le personnage principal, Gaston, renaît en tant que femme, Marguerite. Une fois transformé en femme, il est prêt pour l'aventure, il vit à Buenos Aires dans un quartier de transsexuels.

Éloïse Cohen de Timary (ECT) : Pour ce premier roman, je me suis inspirée d'un fait divers qui s'est passé au Royaume-Uni, en 2002, conformément auquel un homme se faisait passer pour mort afin de toucher son assurance-vie et de recommencer une autre vie ailleurs. À partir de là, je me suis imaginée une tout autre histoire ; je me suis imaginée qu'il opèrerait un changement radical et endosserait une identité de femme. Mon personnage, Gaston, s'est donc fait passer pour mort et il est devenu « Marguerite ». Sa nouvelle vie a alors pu commencer. Il quitte son petit village de Bretagne, dans l'Ouest de la France, et traverse l'Atlantique pour arriver en Argentine, à Buenos Aires, où il fait la rencontre d'une sorte de matrone charismatique, cheffe d'un clan de femmes transsexuelles. Et puis là, comme vous le dites, commence pour lui l'aventure d'une nouvelle vie : il rencontrera l'amour, mais aussi les ennuis.

VM : Pourriez-vous expliquer le titre : *Babylone underground* ?

ECT : *Babylone Underground* est un titre que j'ai voulu énigmatique et qui mêle deux mots à fort pouvoir d'évocation. Je laisse donc chaque lecteur y mettre ce que son imaginaire lui suggère, mais il y résonne les idées de chute, de décadence, de marge, peut-être aussi d'irrévérence et de liberté. Pour moi il y a aussi l'idée d'un monde

¹ À présent, Velimir Mladenović est affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara en tant que chercheur postdoctoral, financé par une bourse (du 1^{er} octobre 2024 au 30 septembre 2026) soutenue par l'Université de l'Ouest de Timișoara. La présente étude est issue de la recherche postdoctorale avancée déroulée dans l'université mentionnée.

disparu, mais qui survit malgré tout, un peu à l'image de mon personnage, Gaston, qui se fait passer pour mort et poursuit sa vie ailleurs.

VM : Votre deuxième roman, *Les Amants météores*, est un roman qui aborde un amour : un lien entre une femme (nommée Marianne) et un homme (nommé Virgile) homosexuel. Est-ce qu'on peut dire que à travers ce texte vous avez raconté un amour fou ?

ECT : Oui, c'est l'histoire d'un amour fou, parce que c'est l'histoire d'un amour qui unit deux êtres qui n'auraient pas dû se rencontrer ni s'aimer : une femme et un homme homosexuel. C'est un amour qui se joue des préjugés et des identités de genre. C'est surtout un amour tellement fort, tellement unique, qu'il va conduire Marianne et Virgile à imaginer un acte qu'on peut véritablement qualifier de « fou », tant il défie la raison et la morale ordinaire.

VM : Vos romans sont des romans de filiation, mais dans vos textes, vos personnages vont également au-delà des identités de genre.

ECT : Disons que, souvent, chez mes personnages, le genre n'est pas un problème. Ils vont vivre, ils s'aimer selon d'autres critères, selon ce qu'ils sont en tant qu'être humain. Ça peut paraître un peu basique ou naïf, mais ce qui m'intéresse ce sont les valeurs humaines de chacun, bien plus que l'appartenance sexuelle, ou encore de la classe sociale, religieuse ou raciale. Ce qui m'intéresse chez quelqu'un ce sont ses qualités humaines, sa bonté, son élégance, sa gentillesse. Ce n'est ni son genre ni quoique ce soit d'autre. J'ai une méfiance vis-à-vis des étiquettes et de tout ce qui en voulant nous définir finit par nous enfermer.

VM : Quels écrivains classiques et contemporains appréciez-vous ?

ECT : Vaste question ! Parmi les classiques français, je citerais Victor Hugo, Emile Zola et Guy de Maupassant. John Steinbeck chez les Américains. Et Stefan Zweig, l'écrivain autrichien, pour son intelligence et sa délicatesse. Par ailleurs, je lis beaucoup de littérature contemporaine, j'adore ça. Parmi mes récents coups de cœur, il y a eu le roman de Marie Vingtras, *Les âmes féroces*, et celui de Laurent Petitmangin, *Ce qu'il faut de nuit*. Et en littérature américaine, un roman de Ron Rash dont j'ai adoré l'écriture, *Un pied au paradis*, ainsi que celui de Denis Lehanne, *Le silence*.

VM : Quel est leur effet sur votre écriture et votre réflexion ? Que recherchez-vous dans la lecture et l'écriture ?

ECT : Je crois que les auteurs qu'on aime et qu'on admire nous imprègnent, nous portent, nous guident. Et puis ils agrandissent notre paysage mental, notre imaginaire. Ils nous donnent tout simplement envie d'écrire, de créer aussi. Bref, ils nous sont indispensables. Oui je crois que c'est ce que je recherche avant tout quand je lis un livre ou quand j'en écris un. Je cherche à être émue, à être bouleversée. Et puis à éprouver du plaisir devant la beauté ou la poésie d'une langue. Mais ce que je cherche aussi, c'est à éprouver de l'empathie pour les personnages, à les comprendre, et ainsi à élargir ma compréhension de l'être humain. Nos vies personnelles sont limitées. Et la littérature nous permet de multiplier les expériences, les émotions, les points de vue.

VM : Êtes-vous une lectrice obsessionnelle/compulsive ?

ECT : Je n'avais encore analysé ma psychologie de lectrice ! Mais c'est vrai que, souvent, je pense beaucoup à un livre avant de l'acheter, je le désire, et puis j'ai une vraie satisfaction quand je l'ai enfin entre les mains. Donc je suis sans doute plus obsessionnelle que compulsive. Mais parfois aussi j'achète un livre sur un coup de tête. Ce qui est certain, c'est que j'accumule beaucoup plus livres que je ne peux en lire.

VM : Quelle a été votre impression sur le roman *Une vie* de Guy de Maupassant ?

ECT : J'admire et j'adore ce roman. L'écriture est d'une incroyable modernité, mais aussi d'une grande profondeur. Et puis la narration est prenante. On peut le lire et le relire sans se lasser tellement ce livre est beau.

VM : *Ce qu'il restera d'eux* est un roman qui raconte l'histoire d'une famille française à Tunis, entre les années 1940 et l'indépendance du pays en 1956. Peut-on aussi dire que ce roman est un roman féministe ?

ECT : C'est intéressant comme question. Est-ce qu'un roman féministe est un roman dans lequel les femmes n'ont pas uniquement un rôle secondaire, de faire-valoir, un rôle qui mette en valeur les personnages masculins ? Est-ce que c'est donc un roman dans lequel les femmes ont un rôle central et un rôle moteur dans la narration ? Ou alors est-ce que c'est un roman qui s'attache à des détails et des préoccupations traditionnellement liées aux femmes ? En particulier, tout ce qui concerne la vie quotidienne, la cuisine, les enfants, etc. ? Dans les deux cas, je crois que mon roman est un roman féministe, car les femmes y ont un rôle central et moteur dans la narration (c'est évident dans le cas de Anne, la mère, une pionnière, qui va faire sa place dans un monde, à l'époque uniquement masculin, celui de la médecine ; mais c'est aussi le cas des autres femmes, Blanche, la grand-mère, Susie, la fille, Colette, sa meilleure amie, ou encore Malika, la jeune intellectuelle tunisienne). L'histoire tourne autour d'elles et avance avec elles. Et puis dans mon écriture, il y a une grande attention aux petites choses du quotidien, à ce qu'on mange, à la manière dont on s'habille, dont s'occupe des enfants, du jardin, etc. Des préoccupations traditionnellement considérées comme « féminines ».

VM : Irina, d'origine russe, est une grande lectrice dans ce roman.

ECT : Beaucoup de personnages de ce roman sont de grands lecteurs, je m'en suis rendue compte après l'avoir écrit ! Irina est un personnage secondaire, mais pour lequel j'ai beaucoup d'affection. C'est une ancienne professeure de danse qui a dû quitter sa Russie natale au moment de la révolution bolchévique et qui a émigré en Tunisie où elle est devenue domestique dans la famille Dormoy (celle dont on suit l'histoire dans ce livre). Elle a une grande nostalgie en elle, la nostalgie de son pays, qu'elle parvient à surmonter grâce à son amour de la musique et de la littérature. C'est souvent le cas dans mes livres, parce que c'est comme ça dans ma vie, l'art et la recherche de la beauté ont une place centrale.

Velimir MLADENOVIC
(Université de l'Ouest
de Timișoara, Roumanie)

Volum apărut cu sprijinul:



Consolato Onorario d'Italia
a Timișoara

