

quaderni di filologia e lingue romanze

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE
Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Annuale

Direzione

Giulia Mastrangelo Latini

Comitato scientifico

Gabriella Almanza Ciotti – Daniela Cingolani – Daniela Fabiani
Thais Fernandez – Marinella Mariani – Giulia Mastrangelo Latini
Luca Pierdominici – Amanda Salvioni – Silvia Vecchi

La Direzione e il Comitato scientifico non sono responsabili delle opinioni e dei giudizi espressi dai singoli collaboratori nei propri articoli.

Per proposte di scambio e corrispondenza si prega di rivolgersi a:
Gabriella Almanza Ciotti, Dipartimento di Scienze dell'Educazione e della
Formazione - Università degli Studi di Macerata - p.le L. Bertelli, c.da Val-
lebona - 62100 Macerata;
Daniela Fabiani, Dipartimento di Lingue e Letterature Moderne - Università
degli Studi di Macerata - c.so Cavour, 2 - 62100 Macerata.

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

23

2008

Aracne

Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

issn 1971-4858

isbn 978-88-548-3606-8
libro

isbn 978-88-548-3589-4
versione digitale

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri
23 febbraio 2009, n. 31, dall'art. 7, comma 4:

*Non sono soggetti ad apposizione del contrassegno
né a dichiarazione sostitutiva i supporti allegati ad opere
librarie i quali riproducono in tutto o in parte il contenuto
delle opere stesse ovvero sono ad esse accessori, quali
dizionari, eserciziari, presentazioni dell'opera, purché
non commerciabili autonomamente.*

I edizione: novembre 2010

Indice

- 7 Barbara Bottari
L'aforisma, spazio nomade e sedentario, fra teoria e pratica
- 23 Daniela Fabiani
Paul Gadenne e la forma narrativa breve
- 47 Cinzia Gigli
Julian e Julien Green: i due volti di un autore bilingue
nell'esperienza dell'autotraduzione
- 87 Matteo Scarabotti
Irène Némirovsky: À la recherche du bonheur perdu
Una lettura delle novelle della scrittrice francese
- 119 Marta Montesarchio
Dune di Donna: la donna e il deserto nei romanzi
di Tahar Ben Jelloun
- 141 Sonia Gabrielli
Il NO-DO, informazione e propaganda nella Spagna franchista
- 175 Cristina Giudice
Il mondo andino di José María Arguedas
- 199 RECENSIONI E NOTE

Barbara Bottari

L'aforisma, spazio nomade e sedentario, fra teoria e pratica

L'aphorisme est la puissance qui borne,
qui enferme.
Forme qui est en forme d'horizon,
son propre horizon.¹
M. BLANCHOT

La scelta delle forme di espressione di un artista imprime una forte caratterizzazione anche ai contenuti che queste strutture veicolano; René Char per la sua opera poetica², come molti artisti del suo tempo, ha prediletto il tratto breve, la *formule*³ che può declinarsi nel frammento, nella massima o nell'aforisma. In particolare, l'aforisma ha in sé delle potenzialità stilistiche molteplici e, proprio in ragione di queste sue peculiarità, è stato al centro dell'attenzione di filosofi e critici negli ultimi due secoli⁴.

Prima di passare a una *plongée* nell'universo di Char, uno sguardo d'insieme sul genere può sostenere una visione più coerente e completa rispetto a un interprete così particolare anche perché sullo sfondo vi è una nuova concezione dinamica dei generi letterari che li vuole non più come scatole chiuse o da interpretare solamente ma piuttosto come fatti culturali, storicamente plasmabili, contraddistinti da un movimento perpetuo determinato, da un lato, dalle aspettative dei lettori, dall'altro, dalle trasgressioni apportate dagli autori, che frustrano parzialmente queste attese, forzando così i lettori a modificare continuamente la propria visione di un genere letterario dato.

La definizione dell'aforisma è materia complessa e non univoca: molta critica si è espressa in merito e interessante è tenere conto delle svariate proposte

partendo da Maurice Blanchot che ne rimanda un'immagine emotiva, frammentaria e ma anche di grande potenza evocativa, opposta alla massima:

L'aphorisme est la puissance qui borne, qui enferme. Forme qui est en forme d'horizon, son propre horizon. Par là, on voit ce qu'elle a d'attirant aussi, toujours retirée en elle-même, avec quelque chose de sombre, de concentré, d'obscurément violent qui la fait ressembler au crime de Sade – tout à fait opposée à la maxime, cette sentence à l'usage du beau monde et polie jusqu'à devenir lapidaire, tandis que l'aphorisme est aussi insociable qu'un caillou...⁵

In modo analogo, Corrado Rosso, senza negare l'essere limitrofo dei generi massima e aforisma, ne allarga i confini nei confronti delle forme brevi similari, collocandolo nella cornice più ampia di ciò che si potrebbe chiamare rispettivamente la letteratura gnomica (il testo gnomico) ovvero, per rendere ragione al suo carattere intersoggettivo, la tradizione gnomica. L'autore dell'accreditato *La «Maxime», Saggi per una tipologia critica* del 2001 ma ancora esauriente, non chiarisce bene se considera la letteratura gnomica come autentico archigenere storico oppure piuttosto come «tipo di testo» («Textsorte» come dicono alcuni linguisti) o «scrittura» elementare, ossia come pura astrazione concettuale cui lo spirito umano può sempre ricorrere, vale a dire come sfondo referenziale dinanzi a cui si compie l'evoluzione dei singoli generi, uno dei quali sarebbe appunto il genere dell'aforisma letterario. Rosso propone una straordinaria dilatazione di questo campo storico e tipologico poiché esso spazia dalla gnomica biblica all'odierno slogan politico e pubblicitario, passando per l'aforisma, il proverbio, l'adagio e altre forme sapienziali.

Una folta schiera di linguisti e romanisti tedeschi si sono *penchés* in modo critico sull'aforisma e, in particolare, sull'aforisma francese e il dibattito è acceso: lo Schalk sostiene che gli aforismi sono formazioni del tutto occasionali e contingenti («glückliche Eingebungen des Augenblicks»⁶) ove l'ingegno della trovata si collega intimamente con lo spirito, la satira, l'ironia («Witz, Satire, Ironie»)⁷. Gli risponde la Kruse⁸ sottolineando che questa definizione è influenzata dal tipo di massime–aforismi considerati tradizionali nella cultura tedesca seguendo il modello di Lichtenberg. La studiosa fa, invece, riferimento a La Rochefoucauld e coglie piuttosto l'intensa elaborazione letteraria, formale, intellettuale di questa forma che comporta, necessariamente la trasformazione di qualsiasi originaria spontaneità. Partecipa al dibattito anche il Mautner⁹ secondo il quale è importante avversare la teoria in base alla quale gli aforismi avrebbero un valore puramente «retorico», ovvero soggettivo, non trasmettendo conoscenze ma producendo una forte tensione (*Spannung*) fra l'irrilevanza del contesto e l'impegno del

soggetto, il che genererebbe una straordinaria liberazione di energie. Nei suoi contributi, Mautner¹⁰ oppone una concezione ben più ampia: esistono aforismi riconducibili al momento dell'immediatezza, per cui si ha la subitanea percezione d'una totalità significante (*Einfall*); ma si leggono anche aforismi che contengono un processo del pensiero lento e graduale che si dipana in tappe percepibili sullo sfondo (*Klärung*). Gli fa eco Asemissen¹¹ che distingue due aspetti necessari alla realizzazione dell'aforisma: uno esterno, quasi visivo (*Ansicht*) e uno più profondo in virtù del quale il pensiero supera la superficie e si addentra nei meandri della realtà (*Einsicht*). Questa forma dell'espressione deve avere una funzione stimolante per il pensiero in quanto provoca un rapido movimento circolare per cui il suo punto di partenza è anche sua meta finale, punto di arrivo di una «escursione spirituale». Di conseguenza, non ha grande rilevanza l'itinerario interiore (*Denkbewegung*) che l'aforisma percorre e, in questo, allineandosi a Blanchot, Asemissen opta per una interpretazione irrazionalistica dell'aforisma che lo conduce a riaffermare l'impossibilità intrinseca di uno studio sistematico sull'aforisma: quando esso è oggetto di fissazione, quando viene collocato in un discorso scritto, svilisce il suo spirito e muore la sua natura precipua. La sua vita è quella dell'immediatezza discorsiva e l'afferrarlo riviene ad annientarlo.

Ciò premesso, queste teorizzazioni non impediscono ad autorevoli critici, come lo stesso Assemissen, Louis van Delft, Harald Fricke e Ralph Müller e, ultimo ma non meno importante, Theodor W. Adorno (mutuando Heinz Krüger) di stillare le caratteristiche principali di questa «brevità felice». Assemissen ne fa una formazione essenzialmente critica, che stimola il moto del pensiero proprio in quanto è intollerante di qualsiasi sistema o dogmatismo, che si struttura naturalmente su contrapposizioni e antitesi che generano vitali contraddizioni. Tali *enjeux* sono, tuttavia, di breve durata poiché la linfa nutritiva è da ricercarsi sempre nelle strutture formalmente antitetiche che originano e perpetuano il massimo della contraddizione interna, ovvero il paradosso: l'autocontraddizione (*Selbstwiderspruch*) paradossale è la formazione più solida dell'aforisma. In base a ciò, Assemissen intravede negli aforismi classici, fondati su rigorose strutture antinomiche, ben più che nelle composte e fluttuanti aperture dei Romantici, il prototipo del genere.

Asseconda tale parere Van Delft che, ponendo «a monte, [...] Eraclito, [...] Marco Aurelio, [...] i Cinici, e a valle [...] Schopenhauer, Nietzsche, Cioran (per darne solo qualche esempio)»¹² enumera le caratteristiche del frammento, forma più generica rispetto all'aforisma e che, in ragion di ciò, la comprende: muovendo i passi dalla certezza dell'unità del frammento,

esso deve fornire «, secondo Rosso, una strategia per vivere»¹³, deve avere straordinaria duttilità e plasticità per accogliere aspirazioni antitetiche, deve essere in grado di farsi spazio per ospitare una meditazione squisitamente spirituale e, in virtù del suo aspetto così “puntuale”, per riflettere, contemporaneamente, un’immagine della nostra finitudine, dell’estrema brevità della vita, irrisoria come un punto rispetto al Tempo. Il frammento arriva, quindi, sia a fissare l’istante, in un pregnante rapporto col Tempo, che a porre fine al disordine, alla confusione e allo sgomento esistenziali. Simultaneamente, può essere anche, in un diario, in uno scritto privato, anche un motto di spirito, una bolla, un’inezia connotati dal controllo, dalla limitazione, dalla concisione spinta a volte fino alla lapidarietà poiché essa si fonda su un’estrema economia di mezzi, una gestione del discorso tanto parsimoniosa che rasenta l’avarizia (apparente). Il frammento strizza l’occhio anche al gioco, agli estremi, alla chiarezza e all’oscurità, alla frontiera e all’equilibrio. In particolare, il meccanismo ludico si innesca quando il frammento si fa beffe delle frontiere e dei criteri troppo rigidi tramite la spontaneità, l’ironia, il capriccio (che lo avvicina alla forma musicale omonima). Questa forma ha anche un volto serio quando rinvia alla questione della leggibilità essendo essa stessa espressione disarticolata, confusa, scompiagliata, in pezzi, a causa di un *inachèvement* sistematico che inneschi, per chi lo scrive, una più o meno manifesta *rêverie*. Esso, in quanto mutilazione, anela alla completezza originaria pur sfuggendola coscientemente, nel caso di frammenti voluti, o accidentalmente, nel caso di testi pervenuti incompleti (come è il caso, secondo Saint-Beuve, di alcuni scritti di Pascal); nel caso della volontà di scrivere il frammento, il discorso si spezza e questa operazione consente di far stillare linfa più fresca al testo e un vigore tutto nuovo, in base a una complessa nozione di *energeia* dei più antichi retori.

Per sintetizzare questo ritratto variopinto e cogliere le pennellate che appartengono peculiarmente all’apoforisma, usiamo le categorie di Fricke e di Müller desunte da decenni di studi internazionali e di critica sul genere letterario: esse individuano “caratteristiche necessarie”¹⁴, che ogni testo deve avere per rientrare nel genere, e “caratteristiche alternative”, ovvero accessorie poiché possono essere presenti singolarmente e possono, in tal modo, consentire molteplici possibilità combinatorie, ossia varianti storiche del genere aforistico: le prime sono la nonfanzionalità, la forma prosastica e la “Kotestuelle Isolation”¹⁵; le seconde sono la necessità di esprimersi con una frase singola, la concisione, la *pointe* linguistica e la *pointe* semantica, dove questo lemma ha il significato di pensiero chiave di un’opera di più ampio respiro sia di tipo scientifico che di tipo artistico, più comunemente detto “motto di spirito”, “concetto”. E la coppia di studiosi ha illustrato in modo

più concreto lo stretto legame fra aforisma e uso della *pointe* che, in questa sede, porterebbe troppo lontano dall'argomento centrale che rimane l'aforisma, ovvero, secondo Adorno, «una filosofia alla pari di fede e scienza»¹⁶. Il maestro indiscusso, in una presentazione dell'opera di un suo allievo, Heinz Krüger, dal titolo *Studi sull'aforisma come forma filosofica*, ci restituisce un cammeo risolutivo e poetico della stessa: vi si ammirano i connotati di concisione, arguzia, antinomia, brevità ma anche la natura di «forma di pensiero estremamente rigorosa e autonoma, che procede di pari passo accanto alle grandi sistemazioni della fede e della scienza, quasi come una buffoneria con cui la vita protesta, irriverente e guardinga al tempo stesso, per il travisamento infertole da quei sistemi religiosi e scientifici. Essendo un modo di filosofare, che affianca la filosofia in senso stretto, l'aforisma vive della discrepanza fra l'essere e il pensiero: non possono mai coincidere pienamente.»¹⁷ In questa lettura filosofica, Adorno insiste che «l'intenzione dell'aforisma è di rendere trasparente il linguaggio alla visione della verità, si direbbe quasi: negarlo senza però distruggere la funzione intermediaria del suo dire.»¹⁸ Pensando a Nietzsche, Krüger sosteneva, nella sua tesi, che l'aforisma, per presentarsi ed esporsi, è necessariamente assegnato al linguaggio ma non ne rispetta in assoluto le categorie logiche e i principi di grammatica in quanto procede in modo parodistico e anticonformistico. Esso prende i principi della scienza e del linguaggio e li rende impropri, li estranea. In fondo, l'aforisma «attinge qualcosa dall'orizzonte della coscienza, mette in discussione la visione levigata, eppur utile, dello stato delle cose e ne fa emergere tutte le asperità e contraddizioni. Mira alla negazione del pensiero conchiuso e non sfocia nel giudizio, bensì nella concreta figura in cui si rappresenta la dinamica del concetto ormai libero dal sistema»¹⁹.

Tenendo conto, dunque, di questo movimento di ribellione prometeica del senso e dello spazio messa all'opera dall'aforisma, interessante è osservare il dibattito immaginario sull'argomento fra Heidegger e Derrida e gli elementi aforistici che sono presenti (più o meno consapevolmente) nella poetica chariana. Jacques Derrida si è occupato dell'analogia esistente fra retorica e architettura, fra scrittura e spazio, nei suoi *Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos*²⁰. Si tratta di un esercizio di decostruzione archetipica poiché mira a disfare «la construction même, le motif structural ou constructiviste» e, per estensione, «la construction philosophique du concept»²¹. Derrida individua una incompatibilità fondamentale fra architettura e pratica aforistica:

L'architecture ne tolère pas l'aphorisme, paraît-il depuis que l'architecture existe comme telle en Occident. Il faudrait peut-être en conclure qu'un aphorisme

en toute rigueur n'existe pas: il ne paraît pas, ne se donne pas à voir dans l'espace, ni traverser, ni habiter. Il n'est pas, même s'il y en a. Comment se laisserait-il lire? On n'y entre ni n'en sort jamais, il n'a donc ni commencement ni fin, ni fondement ni finalité, ni bas ni haut, ni dedans ni dehors. Ces assertions n'ont de sens qu'à la condition d'une analogie entre le discours et tous les arts dits de l'espace.²²

La logica derridiana definisce il modo aforistico come il punto nodale dei vettori contraddittori che sono anche quelli che orientano ogni atto di lettura o di cognizione: «Les aphorismes ne peuvent se multiplier, se mettre en série, qu'à se confirmer ou à se contredire les uns les autres.»²³ D'altra parte, il filosofo parla dell'aforisma come di qualcosa che è «à la fois nécessaire et impossible»²⁴ e che, in un certo senso «non esiste»²⁵. Ripone, in fondo, la questione della rappresentazione (un aforisma come *Ceci n'est pas un aphorisme*.²⁶ si autodecostruisce riscrivendosi e riscrivendo *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte) e della spazializzazione di questa forma. Se essa «ne se donne pas à voir dans l'espace», è proprio perché, come il bianco tipografico, la forma aforistica ha il compito di far vedere e lo può continuare a portare avanti solo a condizione di questo presupposto espresso di “non visibilità”. Se non è geometricamente reperibile e misurabile nello spazio, non avendo né inizio né fine, né dentro né fuori, è perché ne è «le répère et la mesure»²⁷.

In molti scritti di Derrida sulla decostruzione, attraverso l'aforisma, del modello strutturante del costruire e dell'abitare riaffiorano spunti dell'Heidegger dei saggi *L'homme habite en poète* e *Bâtir penser habiter*²⁸ (sebbene non citati). L'atto poetico stesso deve essere inteso, secondo Heidegger che mutua Hölderlin, «comme un acte de mesure», come «la prise de la mesure, par laquelle s'accomplit la mesure aménageante de la condition humaine».²⁹ Questa misura costitutiva dell'uomo è anche delimitazione dell'abitazione nel senso de “l'abitare” (*das Wohnen*), come nell'espressione di Hölderlin («... l'homme habite en poète...») a cui si ispirano le idee teoriche di Heidegger:

Le regard vers le haut mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre. Cet entre-deux est la mesure assignée à l'habitation de l'homme. [...] tout ce qui est spatial, pour autant qu'il a été aménagé en espace, a besoin de la Dimension, c'est-à-dire de ce en quoi il est admis.³⁰

La congiunzione del *seuil* e dell' “abitare” entra in risonanza con due frammenti successivi di Derrida sull'aforisma:

Laisser l'aphorisme sur le seuil. Il n'y a pas de place habitable pour l'aphorisme. La force disjonctive ne peut se mettre en œuvre architecturale qu'à l'instant où, par quelque synergie secrète ou déniée, elle se laisse intégrer à l'ordre

d'un récit, qu'elle qu'en soit la dimension, dans une histoire ininterrompue, entre le commencement et la fin, le soubassement fondateur et la faite, la cave et le toit, le sol et la pointe de la pyramide.

Pas d'habitant pour l'aphorisme, mais on n'habite pas davantage un aphorisme, ni l'homme ni le dieu. L'aphorisme n'est ni une maison, ni un temple, ni une école, ni un parlement, ni une agora, ni une tombe. Ni une pyramide, ni surtout un stade. Quoi d'autre?³¹

Il primo pensiero si conclude su una struttura architettonica dell'aforisma con una coordinazione topologica che richiama le parole di Heidegger sulla geometria teologica di Hölderlin (*sur cette terre – sous le ciel*). È inevitabile non rimarcare la contraddizione con le affermazioni di Derrida stesso a proposito dell'incompatibilità secolare fra architettura e aforisma. Stesso destino spetta al secondo pensiero quando si leggono le asserzioni sui rapporti equivoci esistenti tra aforisma, *seuil* e architettura: «Bon gré mal gré, l'aphorisme est irrémédiablement édifiant», «Rien de plus architectural qu'un aphorisme pur, dit l'autre.» Sembrano esserci strette somiglianze fra l'*entre-deux* heideggeriano, il *seuil* derridiano e l'*entrouvert* chariano, sorta di luogo liminale alla potenza, simultaneamente delimitazione di due spazi e *seuil* fra chiuso e aperto, *seuil* che coglie paradossalmente le qualità di entrambi:

[...] l'ombre de la nuit / Avec les étoiles [...] (Hölderlin): c'est la nuit elle-même qui est l'ombre, cette obscurité qui ne peut jamais devenir pure ténèbre, parce que comme ombre elle reste confiée à la lumière, projetée par elle.³²

Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre à la lumière. [...] Qu'on se tourne vers l'ipomée, ce liseron que l'heure ultime de la nuit raffine et entrouvre, mais que midi condamne à se fermer.³³

Tout ce qui se passe la nuit, pour Roméo et Juliette, se décide plutôt dans la pénombre, entre la nuit et le jour.³⁴

Se si considera la modalità liminale, espressa dagli aforismi, in qualità di spazio di «partage formel»³⁵, è bene sottolineare che questa divisione spaziale avviene secondo una logica contraddittoria: da una parte si tratta di *partition* e quindi passaggio, separazione e dunque scambio, dall'altra di *réention* e dunque proiezione. Il supposto ermetismo di Char deve essere messo in rapporto con questa «ligne hermétique de partage», garanzia e condizione *sine qua non* di una coincidenza feconda dei contrari, energicamente mantenuti

e nettamente delimitati, laddove una fusione uniforme e un flusso debilitante si tradurrebbero in una confusione di valori, in una perdita di visibilità e di leggibilità. In questo senso, il poeta per Char è meno l'Hermes Trimegisto caro agli alchimisti che l'Hermes greco, dio del commercio e delle strade, degli scambi e dell'erranza (e di cui uno degli attributi è il cipresso). Contemporaneamente *passeur* e *passant*, è *passeur* essenziale in quanto *passant*:

Les pluies sauvages favorisent les passants profonds³⁶

Nous sommes des passants appliqués à passer.³⁷

La *bordure hermétique*, in effetti, è anche e soprattutto invito alla trasgressione, una genesi letteralmente *en marche*. L'aforisma *ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière* fa parte di una *suite* frammentaria *Dans la marche*, inserita nell'insieme dal titolo lapidario *Quitter*: qui il movimento *en avant*, lo spostamento chariano, anima ogni pagina ed è alla radice di ciò che Char chiama, in altri versi, *l'entière démarche du poète s'expatriant de son huis clos*.³⁸ di chiara origine rimbaldiana. Sempre nel quadro della *conversation souveraine* con Rimbaud (di cui viene considerato uno dei maggiori epigoni³⁹), Char può scrivere: «En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte.»⁴⁰ in consonanza con la formulazione di Hölderlin citata da Heidegger (*dichterisch wohnt des Mensch auf dieser Erde*) e con alcuni già menzionati pensieri di Derrida sull'aforisma (*Il n'y a pas de place habitable pour l'aphorisme; Pas d'habitant pour l'aphorisme, mais on n'habite pas davantage un aphorisme*). La parola chariana ha la singolarità di circoscrivere l'anonimato dell' "on" alla sola pratica poetica, per contrasto con l'universalità e l'essenzialità dell' "uomo" hölderliniano e con l'indeterminazione dell' "il y a" e dell' "on" derridiani. In più, l'aspetto incisivo dei versi chariani si colloca non tanto dalla parte dell'affermazione o della negazione perentoria, quanto dalla parte della qualificazione e della restrizione (*ne...que*).

Il movimento *en avant* è costellato da *abris* mai permanenti (oscillanti nella tensione esistente fra l'aspetto carcerale dell'abitazione *enclos* e la generosità dell'accoglienza provvisoria *hôte*), come pure il *congé* non è mai definitivo né tanto radicale da impedire una successiva sosta.

Il nomadismo non esclude, anzi facilita, la "rencontre" feconda, l'*au-delà nuptial* illustrati con la variazione del proverbio «Pierre qui roule n'amasse pas mousse» in un frammento di *Nous avons*:

Dans le chaos d'une avalanche, deux pierres s'épousant au bond parent s'aimer nues dans l'espace. L'eau de neige qui les engloutit s'étonna de leur mousse ardente.⁴¹

Questo *conte philosophique* estremamente concentrato è racchiuso in *Quitter*, sezione che chiude, o meglio “lascia”, la raccolta *La Parole en archipel*, in quanto si tratta di un movimento di apertura e di superamento del *seuil* ultimo. Questa sezione è largamente composta di sequenze aforistiche che articolano lo spazio interiore e lo spazio esteriore, domiciliazione ed esilio, comune e particolare:

Il faut s'établir à l'extérieur de soi, au bord des larmes et dans l'orbite des faines, si nous voulons que quelque chose hors de commun se produise, qui n'était que pour nous.⁴²

Il concetto di partenza è in Char in stretto contatto con l'idea plurivalente di *habitation* e di *habiter*, la nozione di nomade indissociabile da quella del sedentario. Il *poème Les inventeurs* (ma anche altri due, *Les Transparents* e *La minutieuse*) è emblematico rappresentando la *ligne de partage*⁴³ che separa e fa drammaticamente incontrare *les sédentaires-bâisseurs* e *les nomades-déracinés*. L'“abitare” e il “costruire” sono in stretta connessione, come lo sono nel pensiero heideggeriano in cui i due termini si fondono, senza rapporti di precedenza o di successione, poiché «bâtir est déjà, de lui-même, habiter»⁴⁴ (il tedesco *bauen* include in sé il *bâtir*, il *cultiver*, l'*habiter*). Nei versi di Char l'atto di “edificare” ha sempre risvolti problematici:

Se tenir fermement sur terre, et, avec amour, donner le bras à un fruit non accepté de ceux qui vous appuient, édifier ce qu'on croit sa maison, sans concours de la première pierre qui toujours inconcevablement fera faute, c'est la *malédiction*.⁴⁵

Come interpretare questa maledizione tipograficamente messa in evidenza dal poeta alla fine di questo aforisma di *Rougeur des Matinaux* ove si fa riferimento più a un punto di appoggio umano (*ceux qui vous appuient*) che architettonico (*sans concours de la première pierre*)? Char non usa lo stesso termine nella prospettiva della dualità nomadismo–staticità, come nell'aforisma di *Peu à peu un vin siliceux*: «Furent mis au monde des Transparents sous des oripeaux improvisés. C'est ainsi que la malédiction fut fondée.»⁴⁶? O forse è semplicemente la condizione esistenziale di ogni poeta che Char dissemina con generosità nei suoi pensieri aforistici: «Il [le poète] est dans la malédiction, c'est-à-dire qu'il assume de perpétuels et renaissants périls, autant qu'il refuse, les yeux ouverts, ce que d'autres acceptent, les yeux fermés: le profit d'être poète.»⁴⁷?

L'accecante verità che il poeta è votato a guardare consiste nel fatto che la sola casa che l'uomo possa e debba erigere – precisamente «da poeta»,

per dirla con Hölderlin – non è un edificio di pietra ma una dimora «mentale»⁴⁸ o, per un ribaltamento simmetrico messo in atto in *Arsenal*, una «tête habitable»⁴⁹. Con la stessa lucidità, Char qualifica ancora i suoi versi aforistici come delle «espèces de satellites qui sillonnent le ciel mental»⁵⁰ e rievoca «la vraie lumière [...] c'est-à-dire la lumière mentale». Non è esagerato ritenere la poetica della dimora nell'opera di Char come un'impresa di decostruzione della *maison* piuttosto che di realizzazione⁵¹. Il desiderio di costruire e il desiderio di smantellare sono mantenuti l'uno accanto all'altro in un equilibrio precario, ma non meno cruciale:

Enfin, si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux»⁵²

[L]a première opération: [...] se démanteler sans se détruire.⁵³

Épouse et n'épouse pas ta maison.⁵⁴

Questi due poli sono riuniti nel termine intermedio dell'*érosion*, per esempio, negli aforismi più frammento seguenti dove si ritrova l'*entrouvert* e la *ligne hermétique de partage* de *La Parole en archipel*:

Qui croit renouvelable l'énigme, la devient. Escaladant librement l'érosion béante, tantôt lumineux, tantôt obscur, savoir fonder sera sa loi. Lui qu'il observera mais qui aura raison de lui; fondation dont il ne voudra pas mais qu'il mettra en œuvre.

*On doit sans cesse en revenir à l'érosion. La douleur contre la perfection.**

*Ici le mur sollicité de la maison perdue de vue ne renvoie plus de mots clairvoyants.⁵⁵

Questo testo è il penultimo di *Contre une maison sèche*, insieme di tono e di movenze aforistiche composto da un grande aforisma seguito, dopo un a capo, da un frammento ancora più breve in corsivo, secondo una struttura *en abîme* sistematizzata (ad eccezione del testo finale, più lungo e continuo, ove i *lieux-dits* lasciano spazio ai *dieux-dits*). La nota in basso contrassegnata con l'asterisco è un'invenzione originale che, per mezzo di una metafora che coinvolge udito e vista (*ne renvoie plus de mots clairvoyants*), sta a significare l'allontanamento della casa e del muro come eco o riflesso. La disposizione generale crea così un effetto mimetico di erosione del testo tramite il doppio bianco interstiziale, ovvero una divaricazione che è più dolore

che perfezione (completamento o coesione) architettonica. Una chiara risonanza si ritrova in *poèmes* come *J'habite une douleur*: «La souffrance connaît peu de mots.», «Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter.», «Il n'y a pas de siège pur.»⁵⁶

Lo spazio nomade e quello sedentario duellano lungamente attraverso le forme dell'aforisma e del frammento senza far altro che fondare due costanti della scrittura che sono componenti imprescindibili del verso chariano.

Il rapporto fra la parte e il tutto si manifesta a partire dalla pratica dell'aforisma, come testimoniano le osservazioni di Derrida sulla logica seriale di questa forma⁵⁷: «Malgré leur apparence fragmentaire [les aphorismes] font signe vers la mémoire d'une totalité, à la fois ruine et monument.»⁵⁸ La misura di questa tensione fra l'unità aforistica e la serialità all'interno della quale essa si inserisce può corrispondere a ciò che Derrida chiama «loi du seuil» come *seuil* dell'opera: «Demander une préface, c'est se fier à une idée conjointe de la signature et de l'architecture: la loi du seuil, la loi sur le seuil ou plutôt la loi comme le seuil même.»⁵⁹ La *mise en abîme* del concetto di *préface* attraverso la liminalità dell'aforisma messa in atto da Derrida nel suo testo sembra assai lontana dalle pratiche chariane. Tuttavia, uno degli elementi strutturali e formali più decisivi di un'opera reputata ermetica ed ellittica è proprio la moltiplicazione dei paratesti, testi liminali o testi-soglia come prefazioni, preamboli e altre *dédicaces*. Nel corpus chariano di poesia, sono presenti tutti gli esemplari di *Préliminaire* (per es., *À une sérénité crispée*⁶⁰), di *Préambule* (*En trente-trois morceaux*⁶¹), di *Dédicace* (*Placard pour un chemin des écoliers*⁶², *Sept saisis par l'hiver*⁶³)⁶⁴, di *Argument* (*L'Avant-Monde*⁶⁵, *Le Poème pulvérisé*⁶⁶), di *Introduction* (*Dehors la nuit est gouvernée* précédé de *Placard pour un chemin des écoliers*⁶⁷), di *Mises en garde* (*La Sieste blanche*⁶⁸) e di *Abrégé* (*Fête des arbres et du chasseur*⁶⁹). Bisogna includere gli *avant-dire* sprovvisti di titolo specifico (*Feuillets d'Hypnos*⁷⁰, *Dans la pluie giboyeuse*⁷¹, *Le chien de cœur*⁷², *Aromates chasseurs*⁷³, *Le Bâton de rosier*⁷⁴, *Les Voisinages de Van Gogh*⁷⁵) e i *feuillets* per edizioni posteriori alla prima pubblicazione (*Le Marteau sans maître* suivi de *Moulin premier*⁷⁶). Un caso a parte è costituito, infine, dall'*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*⁷⁷ poiché è una prefazione di *lignes supplétives*⁷⁸ e di una *marge confidente*⁷⁹, scritta in occasione di una ripubblicazione autonoma dei *poèmes* già apparsi sotto il titolo omonimo. Questa invenzione letteraria si distingue nettamente sia dalla sperimentazione di aforismi a coppia, sorta di *doublets contemporains*, di *Contre une maison sèche*, sia dall'alternanza dei ritratti che rievocano orizzonti antichi contenuti nei testi di *Le Bâton de rosier*, accompagnati da un eloquente commento a fronte (creando un parallelismo, anche visivo, fra i due testi). Tuttavia, l'afferma-

zione di partenza dell'*Arrière-histoire* si potrebbe estendere coerentemente all'insieme dei paratesti: «Confier à cette *Arrière-histoire* quelque mission de grand jour serait un évident non-sens [car] la poésie reste un mystère.»⁸⁰

L'artista opera fra *entrouvert* e *seuil* nell'ambito dell'aforisma e ne offre una formula simultaneamente sedentaria (perché tutta in sé racchiusa), e dinamica (perché origine del moltiplicarsi di paratesti), aperta e chiusa, presente e assente, che inizia e che termina, e che, in definitiva, sfugge a una classificazione precisa. Probabilmente, nell'aforisma Char cerca di realizzare quella conciliazione dei contrari (che non nega il generarsi di una sua personalissima dialettica) che tanto aveva tentato di ottenere con la combinazione di molti elementi del suo immaginario.

Note

¹ M. BLANCHOT, «Nietzsche et l'écriture fragmentaire», in *La Nouvelle Revue Française*, n° 1, 1° dicembre 1966, p. 967.

² I riferimenti sono per la maggior parte dell'edizione della *Bibliothèque de la Pléiade* del 1983 (*Ceuvres Complètes*, a cura di J. ROUDAUT, con la collaborazione per *Variantes et Bibliographie* di L. e F. A. JAMME, per le *Notes* e la *Description d'un carnet gris* di T. JOLAS, per la *Chronologie*, *Variantes* e *Notes* di *Le Marteau sans maître* e *Dehors la nuit est gouvernée* di A. REINBOLD, Paris, Gallimard, 1983, p. lxxxv-1364, coll. «Bibliothèque de La Pléiade; 308») e sono indicati con l'abbreviazione «OC»; per quanto concerne gli scritti dopo questo anno e postumi si considera l'edizione della «Bibliothèque de la Pléiade» del 1995 (*Ceuvres Complètes*, nuova edizione ampliata di testi a cura di J. ROUDAUT, con la collaborazione aggiuntiva di M.-C. CHAR e di T. JOLAS per la *Chronologie* e la *Bibliographie*, Paris, Gallimard, 1995, p. lxxxviii-1515, coll. «Bibliothèque de La Pléiade; 308»), nella quale le opere aggiunte rispettano una numerazione di pagine progressiva rispetto a quella del 1983, e la notazione è «OC 1995». Per le raccolte di aforismi e di frammenti, si è adottata la notazione generica di «formule» seguita dal numero (romano o arabo) corrispondente, senza ulteriore differenziazione, considerandolo termine più ampio che può contenere entrambe le strutture. I *Feuillets d'Hypnos* costituiscono un caso a parte poiché, oltre a portare la marca di *Fogli* nel titolo, sono classificati come una forma extragenere dallo stesso autore nella *préface* e ulteriormente ribattezzati *notes*.

³ Per uno studio più approfondito del concetto di *formule*, si veda PH. MET, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char, Du Bouchet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 («Écriture»).

⁴ Nel vasto panorama italiano, segnaliamo per particolare interesse i seguenti studi sulle forme brevi, partendo dal testo del 1968 di C. ROSSO ormai di riferimento, «*La Maxime*». *Saggi per una tipologia critica* (Bologna, Il Mulino, riedizione del 2001, coll. «Scorciatoie») che, fra i primi, ha colto la ricchezza di queste espressioni antichissime: M. T. BIASON, *La Massima o il «saper dire»*, Palermo, Sellerio, 1990, che termina su una bibliografia critica ragionata molto utile per cogliere le linee di sviluppo degli studi sulla massima; i tre volumi dal titolo *Configurazioni dell'aforisma: ricerca sulla scrittura aforistica*, diretta da C. ROSSO, Bologna, CLUEB, 2000, coll. «Heuresis. 3, Strumenti» (il primo volume a cura di G. CANTARUTTI; il secondo di G. RUOZZI; il terzo di C. BIONDI, C. PELLANDRA ed E. PESSINI), che rendono conto di un mosaico di esperienze dissimili ma con un comun denominatore nell'ambito delle forme brevi in opere appartenenti alla letteratura classica, francese, ma anche tedesca, ispanica e anglofona. Inoltre, in ordine cronologico, con particolare attenzione alla collana «Scorciatoie» del Mulino, vi sono altri testi di riferimento come *La scrittura aforistica*, a cura di G. CANTARUTTI, Bologna, Il Mulino, 2001, coll. «Scorciatoie»; L. VAN DELFT, *Frammento e anatomia: rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, edizione italiana a cura di C. IMBROSCIO, Bologna, Il Mulino, 2004, coll. «Scorciatoie»; M. T. BIASON, *Retoriche della brevità*, Bologna, Il Mulino, 2002, coll. «Scorciatoie»; *Le ellissi della lingua: da Moritz a Canetti*, a cura di G. CANTARUTTI, Bologna, Il Mulino, 2006, coll. «Scorciatoie»; *L' aforisma: forme brevi tra antico e moderno*, Atti del 19° convegno internazionale, Pescara, 24-25 ottobre 2003 (Premi internazionali Ennio Flaiano, Associazione culturale Ennio Flaiano, Pescara); AA. VV., *Teoria e storia dell'aforisma*, introduzione e cura di G. RUOZZI, Milano, Mondadori, 2004; *Aspetti di etica applicata: la scrittura aforistica*, Atti del convegno internazionale su aforisma e didattica, Bologna, 23 e 24 giugno 2000, a cura di N. MINERVA e C. PELLANDRA, Bologna, CLUEB, 2000; *La lingua scorciatoia: detto, motto, aforisma*, a cura di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1986, coll. «Quaderni di retorica e poetica» (Atti del convegno di Bressanone dall'omonimo titolo).

Notevoli anche gli Atti dei tre convegni di Venezia a cura di M. T. BIASON che scandagliano le svariate propaggini europee dell'aforisma: *Pragmatica dell'aforisma nella cultura europea*, giornata di studio, Venezia, 10 dicembre 1996, Atti a cura di M. T. BIASON, Padova, Editoriale Programma, 1997 (già pubbl. in «Annali di Ca' Foscari», XXXVI, 1997, 1-2, col titolo *L'Europa degli aforisti*, vol. I); *Tematiche dell'aforisma nella cultura europea*: giornata di studio, Venezia, 2 dicembre 1997, Atti a cura di M. T. BIASON, Padova, Editoriale Programma, 1998 (già pubbl. in «Annali di Ca' Foscari», XXXVII, 1998, 1-2, col titolo *L'Europa degli aforisti*, vol. II); *Il prisma dei moralisti – Per il trecentenario di La Bruyère*, Atti del Convegno dell'Università della Tuscia e della Libera Università Maria SS. Assunta, 22-25 maggio 1996, Roma, 1997, Salerno Editrice, Pubblicazioni del Centro “Pio Rajna”; *Forme dell'aforistica nella cultura europea*, giornata di studio, Venezia, 11 dicembre 1998, Atti a cura di M. T. BIASON, Padova, Editoriale Programma, 1999 (già pubblicati in «Annali di Ca' Foscari», XXXVIII, 1999, 1-2, col titolo *L'Europa degli aforisti*, vol. III). Molti altri contributi si sono susseguiti e mi sembra particolarmente notevole, in ambito italiano ma proveniente da un seminario biennale di respiro internazionale, citare il volume *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, a cura di M. A. RIGONI, Padova, Marsilio, 2007.

⁵ M. BLANCHOT, *op. cit.*, pp. 967-983.

⁶ F. SCHALK, «Das Wesen des französischen Aphorismus», in *Die neueren Sprachen*, n° XLI, 1933, pp. 130-140; 421-436.

⁷ Pregevole il lavoro di F. SCHALK in «Zur Geschichte des Wortes “Aphorismus” im Romanischen», in *Romanische Forschungen*, 1961, pp. 40-59 e in *Die französischen Moralisten*, Wiesbaden, 1952, sulla storia della parola “aforisma” nell'area romanza dove lo studioso mette in luce il carattere particolare, tecnico, appartenente a discipline non generali del termine in francese. Sin dai dizionari del Seicento fino a quelli attuali, questo lemma ha la dignità di termine tecnico, medico, scientifico più che morale o politico, come vuole il Littré a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. La tesi è avvalorata da due esempi illustri presso le cui opere, anche quando la parola è usata in senso veramente generale, ancora si tratta di una generalità particolare, che non è suscettibile di applicazione oltre la sua sfera, così generale da divenire una specialità. Schalk si riferisce a un brano della corrispondenza di Cartesio («les Aphorismes... ne contiennent que des pensées si générales, qu'ils semblent avoir beaucoup de chemin à faire, avant que de parvenir aux vérités particulières, qui sont seules requises pour l'usage.» in DESCARTES, *Œuvres et lettres*, éd. A. Bridoux, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1958, p. 1018) e a Valéry che escogita termini come *analecta* e *rhumbs* pur di non utilizzare il vocabolo *aphorisme*. Infine, chiosa e chiude la sua teoria indicando una corrente aforistica assai notevole nella letteratura francese del Seicento, del Settecento e dell'Ottocento assolutamente inconsapevole della propria natura aforistica: cita, per dirne solo alcuni, *Le Philosophe ignorant* di VOLTAIRE, *L'Esprit des Lois* di MONTESQUIEU e le *Pensées détachées sur la peinture* di DIDEROT.

⁸ M. KRUSE, *Die Maxime in der französischen Literatur, Studien zum Werk La Rochefoucaulds und seiner Nachfolger*, Amburgo, 1960.

⁹ F. H. MAUTNER, «Der Aphorismus als literarische Gattung», in *Zeitschrift für Aesthetik*, 1933, pp. 132-175.

¹⁰ Si veda anche, oltre all'articolo citato nella precedente nota, il seguente scritto di F. H. MAUTNER, «Lichtenbergs Anfänge in ihren Wesenszügen», in *P. M. L. A.*, settembre 1941, pp. 691-709.

¹¹ H. U. ASEMISSEN, «Notizen über den Aphorismus», in *Trivium*, 1949, pp. 144-167

¹² L. VAN DELFT, «Aspetti del frammento nell'età classica», in AA. VV., *Configurazioni dell'aforisma*, *op. cit.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 15, riferimento ulteriore in nota a C. ROSSO, *Saggezza in salotto, Moralisti francesi ed espressione aforistica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, Appendice, I, 1, *La massima: una strategia per vivere*.

¹⁴ H. FRICKE E R. MÜLLER, «La pointe nell'aforisma», in AA. VV., *Configurazioni dell'aforisma*, op. cit., p. 32.

¹⁵ Ogni aforisma deve essere mobile all'interno di una catena di aforismi senza perdere il proprio significato.

¹⁶ T. W. ADORNO, «L'aforisma come forma filosofica», in AA. VV., *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, op. cit., pp. 15-17

¹⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ J. DERRIDA, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 509.

²¹ *Ibid.*, p. 517.

²² *Ibid.*, p. 511.

²³ *Ibid.*, p. 517.

²⁴ ID., *L'aphorisme à contretemps* in *Psyché*, op. cit., p. 527.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 512.

²⁷ Questa misura può essere anche intesa in termini temporali, addirittura musicali. J.-C. Mathieu fa osservare, per esempio che l'aforisma «"plus abrégé" que "bref", est moins définissable par ses dimensions que par sa scansion.» (J.-C. MATHIEU, op. cit., p. 304).

²⁸ M. HEIDEGGER, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, [1954], 1958.

²⁹ *Ibid.*, p. 235.

³⁰ *Ibid.*, p. 233.

³¹ J. DERRIDA, op. cit., p. 516.

³² M. HEIDEGGER, «...l'homme habite en poète...», op. cit., p. 241.

³³ *Dans la marche, Quitter, La Parole en archipel*, OC, p. 411.

³⁴ J. DERRIDA, *L'aphorisme à contretemps*, op. cit., p. 527.

³⁵ È il titolo di una sezione di frammenti di *Seuls demeurent*.

³⁶ *Les dentelles de Montmirail, Quitter, La Parole en archipel*, OC, p. 414.

³⁷ *Rougeur des Matinaux, Les Matinaux*, OC, p. 334.

³⁸ *Formule XLIII, Partage formel, Partage formel, Seuls demeurent, Fureur et mystère*, OC, p. 166.

³⁹ Si veda J.-P. GIUSTO, «Char, Rimbaud du XX^e siècle», in *Parade Sauvage*, Colloque Charleville Mézières 11-13 septembre 1987 (III^{ème} trimestre), pp. 158-168 poi in Id., «Char, Rimbaud au XX^e siècle», in Id., *Écritures, aventures. Baudelaire, Char, Jaccottet, Laforgue, Lautréamont, Michaux, Rimbaud, Saint-John Perse, Segalen, Verlaine, Villeneuve d'Ascq*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 233-245 («Objet»).

p. 22, nota 77: sostituire la nota con questa: «Arrière-histoire du Poème pulvérisé», in N.N.R.F., n° 6, juin 1953, pp. 986-1010.

⁴⁰ Arthur Rimbaud, III. *Grands astreignants ou la conversation souveraine, Recherche de la base et du sommet*, OC, p. 733.

⁴¹ *Nous avons, Quitter, La Parole en archipel*, OC, p. 409.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Les inventeurs, Joue et dors, Les Matinaux*, OC, p. 322.

⁴⁴ M. HEIDEGGER, op. cit., p. 171.

⁴⁵ *Formule XVIII, Rougeur des Matinaux, Les Matinaux*, OC, p. 333.

⁴⁶ *Peu à peu un vin siliceux, I. Vers aphoristiques, La nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, OC, p. 494.

⁴⁷ *Bandeau de Fureur et mystère, I. Pauvreté et privilège, Recherche de la base et du sommet*, OC, p. 653.

⁴⁸ *Aromates chasseurs, I. Aromates chasseurs*, OC, p. 512.

⁴⁹ *Bel édifice et pressentiments, Arsenal, Le Marteau sans maître* suivi de *Moulin premier*, OC, p. 11.

⁵⁰ *Sous ma casquette amarante*, OC, p. 828.

⁵¹ E. MARTY, *René Char*, Paris, Seuil, 1990, p. 61. Non è senza ragione che l'autore privilegia le figure liminali del "vetro" e del "tetto" come «fondations plus authentiques que toute pierre, déconnectées de la bâtisse» (*Idem*).

⁵² *Formule XXVII, Rougeur des Matinaux, Les Matinaux*, OC, p. 335.

⁵³ *Formule I, Moulin premier, Le Marteau sans maître* suivi de *Moulin premier*, OC, p. 62.

⁵⁴ *Note 34, Feuillet d'Hypnos, Fureur et mystère*, OC, p. 183.

⁵⁵ *Contre une maison sèche, Le Nu perdu*, OC, p. 483.

⁵⁶ *Le Poème pulvérisé, Fureur et mystère*, OC, pp. 253-254.

⁵⁷ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 520. Il filosofo sostiene che «il y a toujours plus d'un aphorisme» (p. 517) e che «un aphorisme n'arrive jamais seul.» (p. 520).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 517.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 512.

⁶⁰ *Recherche de la base et du sommet*, OC, p. 749.

⁶¹ OC, pp. 771-772.

⁶² *Dehors la nuit est gouvernée* précédé de *Placard pour un chemin des écoliers*, OC, p. 89.

⁶³ *Chants de la Balandrane*, OC, p. 531.

⁶⁴ Ma anche in *Pauvreté et privilège* (*Recherche de la base et du sommet*, OC, p. 758), che fa parte del corpus di opere prevalentemente in prosa.

⁶⁵ *Seuls demeurent, Fureur et mystère*, OC, p. 129.

⁶⁶ *Fureur et mystère*, OC, p. 247.

⁶⁷ OC, p. 85.

⁶⁸ *Les Matinaux*, OC, p. 291.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁰ *Fureur et mystère*, OC, p. 173.

⁷¹ *Le Nu perdu*, OC, p. 443.

⁷² *Ibid.*, p. 463.

⁷³ *Aromates chasseurs*, OC, p. 509.

⁷⁴ OC, p. 787.

⁷⁵ *Les Voisinages de Van Gogh*, OC 1995, pp. 835-836.

⁷⁶ OC, p. 3.

⁷⁷ *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, «N.N.R.F.», n° 6, juin 1953, pp. 986-1010.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 986.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 988.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 986-987.

Daniela Fabiani

Paul Gadenne e la forma narrativa breve

Quando nel 1982 le edizioni Actes Sud pubblicarono la novella *Baleine* di Paul Gadenne la critica riservò al testo un'accoglienza calorosa e il nome dell'autore, dopo un oblio di parecchi anni, ritornò non solo tra gli scaffali delle librerie ma anche nelle pagine delle riviste letterarie. Autore di ben sette romanzi, scritti tra il 1934 e il 1956 ma pubblicati tra il 1941 e il 1955 (l'ultimo fu pubblicato postumo), nel corso della sua esistenza Gadenne fu un artista apprezzato dal pubblico e dalla critica pur se quest'ultima mostrò sempre un certo sconcerto di fronte ai suoi mutamenti di tono e di stile, sconcerto che ancora oggi sussiste poiché, nonostante i vari tentativi, nessuno è riuscito a dargli una collocazione stabile e precisa nel panorama letterario francese della metà del XX secolo.

Certo, il percorso tracciato dall'opera gadenniana non è né lineare né semplice: pur se le tematiche proposte si ricollegano a quelle di molti suoi contemporanei, soprattutto ai grandi interrogativi sull'esistenza tipici di quegli anni del secondo dopoguerra, Gadenne non ha mai ceduto alle formule narrative facili, ha scritto romanzi densi, lunghi e complessi nella loro articolazione interna, ha spesso cambiato stile e tonalità narrativa imprimendo alla sua scrittura un andamento proteiforme che a volte risulta di non facile comprensione anche al lettore più attento. Ciò che ha sempre reso difficile collocare l'Autore nel panorama letterario francese del dopoguerra è anche questa sua passione profonda per la forma che egli manifestò non solo attraverso vari scritti teorici sul romanzo e sulla letteratura¹ ma soprattutto grazie alla sua progressiva produzione che mette in campo, appunto, tutte le strategie narrative dalle più classiche alle più innovative, come ben dimostrano, ad esempio, la polifonia delle voci narranti ne *La Plage de Scheveningen*² o la molteplicità dei punti di vista ne *Le vent noir*³. Le sue continue ricerche formali comunque non rispondono ad un mero estetismo quanto piuttosto al tentativo di cercare quel movimento narrativo, tematico e formale ad un tempo, capace di restituire le molteplici sfaccettature dell'esistenza umana. La scrittura letteraria infatti per Gadenne è una

possibilità di ricreare la vita che, attraverso i personaggi, viene restituita nel suo svolgersi quotidiano, carica di attese e desideri, di sogni e bruschi risvegli, di piccole conquiste, di gioie, di speranze rinate e di nuove certezze che il tempo dona all'uomo.

La sua opera si iscrive perciò sotto il segno del movimento e della metamorfosi continua perché si lega strettamente alla temporalità umana, e la sua scrittura propone un itinerario che va dal «connu à l'inconnu»⁴ poiché egli, nel riproporre con forza la questione ai suoi tempi primordiale del realismo in letteratura, ha sempre affidato alla scrittura artistica il ruolo di luogo privilegiato in cui realtà e immaginario si amalgamo per dar corpo alla riflessione sul male di vivere dell'uomo: «La *réalité* du roman: *réalité* et *fiction*. La *fiction* au secours de la *réalité*».⁵ L'arte cioè riassorbe, ricrea e ridà vigore a una condizione umana passibile di restare come soffocata nella sua drammatica solitudine: la realtà esistenziale reinventata è così come rianimata da un nuovo soffio vitale che permette di dare impulsi diversi anche alla coscienza dell'autore in quanto gli offre l'opportunità di stabilire «des rapports entre des personnages, et ces personnages et l'auteur, et aussi entre eux et nous»⁶.

Proprio per questo, in un periodo in cui tutti parlavano di morte del romanzo, l'attenzione di Gadenne allo stile, alle tecniche e ai procedimenti narrativi è sempre stata grande ma l'utilizzo che egli ne ha fatto rispondeva sia a una sensibilità estetica più vicina alle innovazioni romanzesche del suo tempo, in particolare quelle del mondo anglofono, sia a una sua necessità interiore che attraverso le varie modalità dei punti di vista, del monologo interiore, del discorso indiretto libero, ecc...gli permetteva di coinvolgere se stesso e il lettore nei meandri della coscienza umana.

Ora, se la sua attività di romanziera, anche in una visione diacronica, mostra ampiamente questo percorso complesso e tortuoso in cui l'immaginario ricrea un vissuto problematico attraverso una pluralità di strategie narrative, la sua produzione novellistica, scarsamente indagata dalla critica, ne è parimenti una testimonianza innegabile sia perché essa accompagna in modo complementare e si intreccia con la redazione delle sue opere lunghe, sia perché ad essa l'autore ha conferito una dimensione originale e personale in un periodo in cui la novella e la forma breve in genere non godevano ancora di una grande popolarità non solo tra i lettori quanto soprattutto tra gli stessi letterati. Tentiamo allora di capire quale relazione si instaura nel nostro autore tra le due tipologie artistiche anche al fine di comprendere il valore delle strutture narrative e tematiche della forma breve gadenniana per coglierne l'apporto specifico e/o complementare alla formazione dell'universo artistico dell'autore.

Gadenne e l'arte della forma breve

Gadenne è stato un grande novellista e uno scrittore fecondo di testi brevi: ancor prima di cominciare la stesura, nel 1934, del suo primo romanzo *Siloé* che, a causa delle peripezie occorse al manoscritto inviato all'editore, sarà pubblicato da Gallimard solo nel 1941, scrive le novelle *Insomnie* e *La coccinelle*⁷, comincia la redazione del *récit* autobiografico *Le Jour que voici*⁸, cui seguono nel febbraio del 1934 *La Conférence*⁹ e nel maggio dello stesso anno la novella *Gentiane*; mentre continua la redazione del suo primo romanzo pubblica, nel 1937, il testo breve *Crimen pulchritudinis*, nel febbraio del 1939 finisce un testo breve, *Poèmes à trois personnages*, primo abbozzo di quello che diventerà il romanzo *La rue Profonde*, terminato nel 1947 e pubblicato nel 1948¹⁰. Nel 1940 pubblica la novella *Un homme dans la ville* e nel 1941 esce finalmente il suo primo romanzo *Siloé* che lo impone all'attenzione del pubblico e della critica e già nel marzo del '42 scrive i due testi brevi *L'auberge du purgatoire* e *Jeux de vilains*, cui segue nel 1944 *Le train de banlieue*: alla fine di questo stesso anno, dalle annotazioni dei *Carnets*¹¹, sappiamo che sta lavorando a *L'avenue*¹² e che ha finito una prima versione del romanzo *Le vent noir* che sarà pubblicato nel 1947, anno in cui scrive una versione di *Baleine*, termina la redazione de *La rue profonde* e sta concludendo *L'avenue*. Ma dal 1944 al 1952, anno in cui pubblica *La Plage de Scheveningen*, molti sono i testi brevi che scrive: *La Malédiction*, *Bénédicté*, *L'Intellectuel dans le jardin*, *Le train de banlieue*, *De sable et de ciel*, *L'Inadvertance*, *Mes poules et moi*, ecc... Nel 1952 progetta una novella in due parti, *L'envoûtement*¹³, che sarà alla base del romanzo *L'invitation chez les Stirl*¹⁴ e si dedica alla scrittura di altri testi brevi tra cui *Les touristes* e *Le Gâteau des Rois*, compresi nella raccolta. Va infine ricordato che egli dedicò gli ultimi mesi di vita non solo a terminare il romanzo *Les Hauts-Quartiers*, che sarà pubblicato postumo¹⁵, ma anche a mettere insieme e a dare un ordine alla maggior parte dei testi brevi, editi e inediti, che aveva scritto dandogli la veste della raccolta che sarà pubblicata postuma, e ben tardivamente, con il titolo *Scènes dans le Château*.¹⁶

Al di là comunque del dettaglio di queste date, colpisce questo costante andirivieni o meglio questa specie di scrittura parallela che è la forma breve per lui, quasi fosse una necessità per il romanziere di passare per la forma breve prima di dar vita ai suoi romanzi, anche quando la sua capacità artistica, dopo *Siloé* e *Le vent noir*, è ormai unanimemente riconosciuta.

Ora, il continuo passaggio dalla forma breve a quella lunga può anche sembrare agli occhi del lettore abbastanza naturale, se vediamo la prima nell'ottica di una esperienza narrativa "accessoria" alla seconda, una sorta

di esercizio intellettuale e narrativo teso tuttavia a distendersi e ampliarsi nel momento in cui il romanzo si sostituisce alla novella o al racconto. Da questo punto di vista la forma breve diventa una specie di abbozzo della forma lunga e questo potrebbe essere ancor più vero in un autore come Gadenne in cui, come ben testimoniano i suoi *Carnets*, la redazione dei romanzi non è mai stata semplice e immediata, ma sempre complessa e sofferta, per cui si potrebbe dar credito alle affermazioni di Yvonne Gadenne quando dice che la scrittura dei testi brevi era per il marito solo un'occasione «pour se détendre entre deux gros machins». ¹⁷ Questa capacità di “distensione” che Yvonne Gadenne attribuisce a questi scritti non deve indurci però a pensare che si tratti semplicemente di una sorta di semplificazione narrativa o di una minore intensità d'ispirazione: ciò legherebbe i testi brevi gadenniani ad una pura questione di tecnica per cui la brevità sarebbe solo una sorta di passaggio obbligato capace di abbozzare quel canovaccio su cui tessere poi le storie ben più ampie e articolate dei grossi tomi che sono in genere i suoi romanzi. Pur se, come vedremo, tutto ciò risponde a verità, viste le corrispondenze tematiche e stilistiche tra novelle e romanzi, attribuire loro un valore puramente accessorio è però certamente riduttivo nonché scorretto nei confronti di un autore che ha sempre sostenuto che il valore di un testo letterario non dipende dalle sue dimensioni ma dalla materia con cui è costruito:

L'importance d'un livre ne se mesure pas à ses dimensions. Un monument ne dure pas par sa surface, mais par la qualité de sa construction et de la matière employée[...]. Le format du livre est une chose, mais sa dimension en est une autre : elle peut se trouver dans une phrase, ainsi qu'il arrive souvent chez Kafka, par exemple, qui écrit des œuvres courtes. ¹⁸

E questo è tanto più vero se consideriamo quanto scrive in una nota de *Le Rescapé*: «Goût des petits livres– des ouvrages courts– ceux qui tiennent dans la poche, dans le sac, et qu'on peut lire entièrement – et sur lesquels réfléchir» ¹⁹. L'autore perciò è ben consapevole della differenza dei due generi narrativi e assegna alla forma breve un ruolo molto particolare, come scrive sempre ne *Le Rescapé* quando si propone di «finir *La Plage* sans essayer de lui donner une forme tentaculaire, rester dans la pureté du dessin primitif, dans la ligne de la nouvelle. C'est en quoi d'ailleurs la nouvelle se distingue du roman. Ce n'est pas une question de longueur mais de simplicité, de lignes» ²⁰.

Il punto distintivo essenziale della novella rispetto al romanzo perciò per Gadenne è la semplicità, cioè quella linearità narrativa che pur appoggiandosi su strategie diverse, propone una linea tematica unica, una essen-

zialità di personaggi su cui far convergere le questioni e le riflessioni che all'autore sta a cuore sviluppare. E in effetti è proprio qui che si situa la relazione tra forma breve e lunga in Gadenne: quello che le singole novelle e i racconti presentano in modo semplice e immediato ritorna come amalgamato nei suoi romanzi per essere inserito in una narrazione di più ampio respiro, in cui personaggi e tematiche vengono come riassorbiti e riorientati dentro una visione più vasta, tesa a restituire quella realtà mobile e multiforme che è l'esistenza di ogni uomo. Pensiamo ad esempio a *L'intellectuel dans le jardin*, un testo costruito sulla ricerca della solitudine all'interno di una stanza posta nella parte più alta di uno stabile da parte del protagonista per riflettere meglio sulla dicotomia che egli avverte tra sé e il mondo circostante: tutto ciò ritorna inequivocabilmente nei personaggi principali dei romanzi *La Rue profonde* e *L'Avenue*, in cui il problema dell'alloggio viene però inserito dentro la problematica più ampia della creazione artistica, come ritornerà anche nel romanzo postumo *Les Hauts-Quartiers*, ma in relazione ai rapporti sociali conflittuali. Ugualmente, le deambulazioni notturne del protagonista di *Un homme dans la ville*, dovute al tentativo di opporsi allo smarrimento interiore di un uomo che non riesce più a capirsi, ricordano quelle angosciate di Luc, ne *Le Vent noir*, in cui però esse si legano al possibile incontro con la donna amata e quindi al problema affettivo. O ancora pensiamo a *Romantique Isabelle*, che scritta negli anni quaranta, riprende addirittura interi passaggi del primo romanzo *Silomé*²¹.

Visti in questa ottica perciò i suoi testi brevi, che pure godono di una autonomia artistica indiscutibile, diventano come quel *plafond* necessario per costruire l'architettura formale e tematica delle sue creazioni lunghe, cioè spazio utile a fissare sulla carta questioni che il passare del tempo rende sempre più pregnanti e acute, più sfumate e variegate e che poi ritroviamo, approfondite, nei lunghi romanzi che ci ha consegnato.

L'erranza tra i due generi perciò per Gadenne non è una semplificazione della tensione narrativa quanto piuttosto la risposta a un imperioso bisogno di fissare nell'immediato ciò che più gli sta a cuore e cominciare così a riflettere sulle problematiche che la vita via via gli presenta, per cui le sue creazioni letterarie, siano esse lunghe o brevi, diventano necessariamente complementari; d'altra parte è innegabile che se i suoi testi brevi sono «une leçon magistrale de maîtrise et d'efficacité»²², giudizio su cui la critica è unanimemente concorde, tanto che l'autore stesso, operando delle scelte tra i suoi scritti, li ha giudicati degni di essere pubblicati, non può essere attribuito un valore puramente accessorio a questa complementarità: essi vanno considerati dei veri e propri testi autonomi, capaci di contribuire a pieno titolo alla creazione di quell'universo narrativo gadenniano che ben

conosciamo. L'autore perciò, ben consapevole della diversità formale dei suoi testi, ha attribuito lo stesso valore e la stessa dignità ai suoi romanzi e ai suoi testi brevi poiché entrambi partecipano allo scopo della creazione artistica che consiste nel restituire attraverso il linguaggio la drammaticità degli eventi di cui è normalmente intessuto il vivere quotidiano e nel proporre un percorso di riflessione capace di far progredire l'autore, ma con lui anche il lettore, verso nuove forme di conoscenza. Ai suoi occhi infatti la vita, frammentata e caotica, si caratterizza per alcuni istanti in cui l'uomo riesce a prendere coscienza di sé e della realtà che lo circonda: sono dei "momenti perfetti" perché, nonostante il loro carattere effimero e fuggevole, sono capaci di illuminare il cammino tortuoso della vita. Nell'immaginario di Gadenne l'istante perfetto coincide sempre con un incontro tanto più impreveduto quanto più è atteso: *l'attente* è una condizione interiore necessaria perché la *rencontre* diventi occasione di uno sguardo diverso sul mondo. Pensiamo a Guillaume, protagonista de *La Plage de Scheveningen*: dopo aver tentato disperatamente ma inutilmente di ricreare l'istante di felicità vissuto in passato con Irène, alla fine del romanzo e in modo del tutto inaspettato la sua attesa viene infine colmata attraverso l'incontro e la visione di Laura²³. È alla luce di questi momenti che permettono di vedere oltre la pura apparenza del reale, di cogliere la Verità dell'esistenza, che la vita dell'uomo ritrova il suo vero significato. Il valore della creazione letteraria sta tutto nel saper cogliere attraverso il linguaggio la verità dell'istante, sia esso passato o presente, ma sempre capace di restituire ciò che ha di più concreto, cioè la circostanza e la durata: «Tout l'art est dans cette suggestion de la vie à un moment particulier de la durée»²⁴. Lo scopo dell'artista è di riprodurre sulla carta ogni aspetto della realtà nel tentativo di decifrare i segni in esso presenti: poiché «nous vivons dans un monde à double sens»²⁵, occorre che il romanziere riesca a cogliere l'unicità di quell'istante in cui l'aspetto visibile e invisibile dell'esistenza coincidono, si palesano e permettono perciò alla coscienza di afferrarne il significato pieno:

Il s'agit pour le romancier, de prendre un individu dans une situation donnée, d'examiner sa vie à la lueur d'un instant, de faire rendre à cet instant le son unique qui est le sien, à cette vie le son unique qui est la sienne; il s'agit de montrer, si l'on peut, comment cet instant, comment cette vie débouche sur l'éternité.²⁶

Dietro la parcellizzazione della realtà si nasconde perciò una profonda unità: l'atto della scrittura è il mezzo privilegiato per afferrare la sostanza della vita, in modo tale da possederla e ricrearla in tutti i suoi aspetti poiché lo scopo della creazione artistica sta tutto nel tentativo di «traduire la

vie[...], tenter d'en changer la nature, de la faire nôtre».²⁷ Anche in questa ottica perciò la forma breve non riveste nessuna differenza con il romanzo, anzi proprio per le caratteristiche formali che la contraddistinguono, come la brevità, la concisione, l'aneddoto, la referenzialità, la narrazione stilizzata, ecc... si presta forse meglio del romanzo a tradurre questa sua particolare concezione narrativa. E non a caso i suoi testi brevi presentano spesso una scrittura frammentata, arricchita da una molteplicità di punti di vista, da voci narranti che alternano la prima e la terza persona, con strategie narrative che lasciano ampio spazio al monologo interiore, ai flashback, ai piani temporali sovrapposti come ne *Le train de banlieue*, *Les touristes*, *Bénédicté*, *La Malédiction*, modalità del resto ben presenti anche nei suoi romanzi: tuttavia è proprio qui, nell'essenzialità richiesta dalla forma breve, che Gadenne eccelle nella sua arte, grazie anche all'implicito e al non detto che meglio riescono ad amalgamare ed armonizzare la frammentazione narrativa. D'altra parte l'intreccio stesso nelle novelle gadenniane è spesso quasi inesistente, poiché nella maggior parte dei casi la storia si sviluppa all'interno della coscienza del personaggio: quest'ultima incontra la realtà nell'impatto con circostanze, eventi, spazi concreti e quindi reagisce, si interroga, tenta di intraprendere un percorso di conoscenza; la realtà gadenniana diventa allora anzitutto interiore, domanda profonda e acuta sull'esistenza che trova negli elementi materiali su cui poggia la narrazione i correlativi concreti con cui relazionarsi e interagire.

Le roman est une œuvre d'art[...], les éléments qu'il emprunte forcément à la réalité sont repétris, transfigurés, passés à la forge, portés à un degré de fusion où l'anecdote perd absolument ses droits.²⁸

Un esempio evidente di questa trasfigurazione della storia in percorso interiore è la novella *L'inadvertance*: apparentemente essa racconta la passeggiata di Dumontel lungo i sentieri dei monti baschi, che porta il personaggio a smarrirsi di notte per poi riuscire in modo bizzarro a ritrovare il giusto sentiero per tornare in albergo; il movimento fisico di Dumontel traduce in realtà il movimento interiore della sua coscienza attraverso cui il suo io, soffocato a lungo dalle preoccupazioni quotidiane della vita, torna ad essere vigile e attento, a recuperare un legame profondo con la realtà circostante e quindi a trovare un senso al suo esistere; alla fine della sua passeggiata/avventura l'evoluzione interiore è così evidente da far sentire il personaggio «rajeuni de vingt ans»²⁹. Anche lo spazio ha la funzione di dare consistenza ai sentimenti del personaggio e traduce materialmente i mutamenti interiori della sua coscienza come, ad esempio, ne *L'auberge du Purgatoire*: sin dall'inizio l'io narrante rende partecipe il lettore della crisi

profonda in cui lo ha fatto sprofondare il dolore che sta vivendo tanto da fargli desiderare la fine di tutto:

Je redoutais le brusque surgissement d'un bois,[...] je redoutais le soleil mourant[...]. Que le soleil se hâte de mourir, me disais-je, qu'on en finisse avec ces décors peinturlurés, avec ces rochers rouges, ces sapins verts, cette mer bleue, tout ce bric-à-brac du bonheur[...] Que le monde finisse!³⁰

Questo sentimento doloroso e il suo profondo smarrimento sono riflessi dall'aspetto esteriore, cupo e malandato, dell'albergo come anche da quello della sua camera, ma l'incontro fortuito con una donna misteriosa gli permette di prendere coscienza del suo male di vivere, di dargli un nome e immediatamente l'ambiente circostante subisce un improvviso mutamento³¹: la realtà esterna non è solo investita dalla coscienza del personaggio, essa diventa anche una oggettività che vive di vita propria, luogo di incontro tra una coscienza che si interroga e una realtà vitale che aspetta solo di entrare in contatto con qualcuno; è questo incontro che sollecita l'interiorità del personaggio a mettersi in movimento e ad attendere una risposta ai suoi tanti dubbi.

Questo valore così importante dato al percorso interiore a scapito di un intreccio vero e proprio e di una descrizione puramente realistica testimonia che la novella di Gadenne si discosta da quella classica per assumere invece i tratti tipici di quella novecentesca: la forma breve del nostro autore infatti, assimilabile a quella che René Godenne chiama la 'nouvelle-instant', è una narrazione in cui ciò che conta è evocare l'istante e amplificarlo nella sua 'durata': esso poggia perciò non sul suo valore puramente cronologico quanto invece sull'eco interiore che produce, sulle emozioni, sentimenti e stati d'animo che genera nel personaggio; un istante perciò ampliato secondo i movimenti discontinui, frammentati, contraddittori, tipici dell'animo umano che si trova a vivere un'esperienza in cui nulla è chiaro e definito, anzi tutto è ancora da scoprire.

Ellissi narrative, conclusioni enigmatiche e ambigue, frasi interrotte e spesso prolungate solo con quei punti di sospensione che invitano il lettore a implicarsi in una conclusione personale, domande poste dal narratore senza suggerire una risposta: strategie tipiche della forma breve novecentesca certamente, ma ancor più consone alla concezione narrativa e allo stile del nostro autore, consapevole dell'incapacità del linguaggio ad esprimere in modo esaustivo la realtà e soprattutto la realtà interiore dell'uomo. L'arte non è capace di spiegare totalmente la vita, dice Gadenne, come non può neanche pretendere di dare delle risposte preconfezionate ai problemi dell'esistenza; essa può solo fissare sulla pagina bianca le questioni drammatiche

che l'esperienza quotidiana pone all'uomo e tentare, attraverso la scrittura, di coglierne l'ampiezza e la profondità: «Ecrire, c'est avant tout placer un homme devant une question ou une image et la regarder ensemble»³². Lo scrittore quindi non può dare insegnamenti morali con la sua arte, può solo tentare con l'aiuto del personaggio di porsi di fronte alla realtà, ricrearla e invitare il lettore a cercare insieme quella soglia impreveduta che permette di superare il limitato orizzonte dello sguardo umano per afferrare quanto si cela dietro di esso. In questa ottica perciò anche la novella e la forma breve, come il romanzo, rappresentano una possibilità di ricerca di cui è noto il punto di partenza ma non quello d'arrivo: la realtà suscita interrogativi e l'autore non può far altro che 'usare' la sua arte per cercare di comprenderne il senso; lungi dall'essere il narratore onnisciente del romanzo classicamente inteso, Gadenne condivide questi percorsi di riflessione con i suoi personaggi che diventano perciò la declinazione narrativa di quell'aspetto, di quella situazione contingente che nel divenire della vita si impone come dato impellente su cui interrogare sé e il mondo. È qui però che emerge con forza il valore della novella gadenniana: se la forma narrativa lunga gli permette di modulare la sua 'ossessione' iniziale secondo le molteplici e multiformi vicende della realtà giungendo comunque ad un tentativo di risposta o quantomeno ad una indicazione conclusiva, la forma breve, proprio per i suoi tratti formali, gli permette di focalizzare con più immediatezza e incisività quell'istante in cui la sua 'ossessione' coincide con la sua coscienza, quel momento cioè in cui tutto, gesti, parole, pensieri, azioni, incontri giungono a matura consapevolezza e quindi diventano espressione di una profonda domanda di senso. Non a caso infatti la conclusione in Gadenne è sempre aperta, lascia spazio all'irrisolto e all'incompiuto, mantiene a volte inalterata la tensione conflittuale su cui si è sviluppata la narrazione e, diversamente dai romanzi, si apre su una pluralità di significati e di riflessioni che il lettore è chiamato a completare, come nel caso ad esempio di *Baleine*, *L'inadvertance*, *La fringale*, *La coccinelle*, *Insomnie*, ecc.

La novella perciò in Gadenne assume un valore sì complementare ma indispensabile al romanzo: solo nelle novelle, brevi e compatte, egli è riuscito a cogliere e rappresentare l'istante in tutta la sua drammaticità e intensità e dotandole di una struttura aperta lo ha amplificato anche attraverso un sottile gioco di rimandi ed allusioni che non fanno altro che esemplificare e testimoniare l'evoluzione progressiva di una coscienza sempre *in fieri*. In tal senso è estremamente esplicativo il titolo della raccolta: *Scènes dans le château* introduce all'immagine di una realtà colta nella sua immediatezza e mobilità e i vari testi non sono altro che «des vues prises sur le monde»³³; la concisione e la rapidità della narrazione, l'uso di immagini evocative,

l'essenzialità della storia raccontata fanno di esse tante scene di vita quotidiana, all'apparenza forse anche frammentarie e disorganiche, che trovano la loro unità proprio nell'appartenenza a quell'universo ideale che è il castello, elemento fondamentale dell'immaginario gadenniano che ritorna spesso anche nei romanzi. Si tratta di un termine che in Gadenne assume almeno una triplice valenza semantica: come accade per Antoine, il protagonista del romanzo *L'Avenue*, che indirizza la sua vita nell'unico scopo di penetrare dentro la 'Construction', il castello è la meta ideale di ogni cammino umano, e come tale rappresenta la metafora del luogo in cui la Verità, fine ultimo di ogni ricerca umana, si può palesare; in questa ottica perciò esso è anche metafora della coscienza umana: di fronte ad una realtà ostile ed incomprensibile come quella del periodo in cui lo stesso Gadenne è vissuto, fatta di guerra, distruzioni, assurdità, malattia e ingiustizie sociali, l'uomo non ha più nessuna certezza e la sua coscienza, pur se smarrita nel labirinto di una realtà che sembra aver perso ogni significato, resta l'unico punto fermo. Come ha scritto egli stesso nel dossier de *L'Avenue*, «l'homme doit mériter le Château[...], il doit construire ce Château en lui-même»³⁴. Il castello di Gadenne è quindi un luogo sì labirintico e inaccessibile, poiché rimanda alla profondità dell'essere ma, diversamente da quello kafkiano, è luogo in cui occorre penetrare non per smarrirsi ma per vivere pienamente la propria esistenza, poiché è lì che la coscienza prende forma e vita. Da qui emerge allora anche il terzo elemento metaforico che si lega alla figura del Castello; la creazione artistica, che del resto in questi anni ha assunto per molti scrittori il compito di esprimere questa profonda crisi del vivere, diventa anche per Gadenne la possibilità di riunire i frammenti di una vita: entrando a contatto col reale, la scrittura diventa cristallizzazione di un disagio, di una distanza da colmare e come tale luogo in cui poter comprendere sé e il mondo e indicare i possibili tentativi di risposta ai tanti interrogativi che l'uomo si pone.

La raccolta approntata dall'autore presenta inoltre alcune ambiguità che è necessario tener ben presenti ai fini di un'indagine analitica: *Scènes dans le château*, pubblicata solo nel 1986 dalle edizioni Actes Sud, ha il sottotitolo di "intégrale des nouvelles" e, come già detto, rispecchia interamente la volontà dell'autore che pochi mesi prima di morire ne aveva predisposto l'ordine interno e il titolo. Essa suddivide i testi gadenniani in tre categorie: "Nouvelles et récits", contenente prose pubblicate sia quando l'autore era ancora in vita sia poco dopo la sua morte; due "Chroniques", apparse in varie riviste degli anni '50, e una "Appendice" che raggruppa cinque testi di cui quattro scritti dall'autore prima della stesura del suo primo romanzo. In realtà tuttavia non tutti i testi brevi di Gadenne sono presenti nel volume:

ne sono stati esclusi infatti *Le jour que voici*,³⁵ un lungo racconto in parte autobiografico rimasto secondo alcuni incompiuto³⁶, *Le Guide du voyageur*³⁷, una serie di poemi in prosa ognuno dei quali cristallizza una “visione” dell’immaginario gadenniano, e *Bal à l’Espelette*³⁸, un’opera composta da lettere trovate, secondo le parole dello stesso autore, in occasione di uno scambio involontario di valigie durante uno dei suoi viaggi. Questi tre testi del resto, anche in considerazione della loro diversità di genere, sono stati pubblicati separatamente nel corso degli anni ’80 del 1900. Sono inoltre rimasti fuori dalla raccolta anche alcuni racconti molto brevi che Gadenne compose negli anni ’30, agli inizi della sua carriera letteraria, che il critico Bolton Davis ha definito «vignettes fantaisistes»³⁹. Se la commistione dei sottogeneri narrativi, pur nella loro diversità, può non stupire visto che il periodo in questione, come sottolinea Jean-Pierre Aubrit⁴⁰, vede semplicemente prevalere il termine novella sulle altre tipologie di forme brevi, colpisce invece la struttura interna data al volume, apparentemente disomogenea e disorganica, quasi che l’autore abbia solo avuto fretta di mettere insieme quanto precedentemente scritto per lasciare dietro di sé una sorta di testamento narrativo. Ma l’apparente incoerenza dell’ordine testuale si oppone alla scelta operata di lasciar fuori dalla raccolta, come già detto, alcuni testi pure significativi e di dare al tutto un titolo polisemico e altamente metaforico: tutto ciò permette di dire che il volume è invece un esempio di quel concetto di varietà nell’unità con cui Fr. Ricard⁴¹ proponeva di valutare una raccolta di novelle, la cui bellezza paradossale risiede nell’armonia di un sistema che richiede come condizione essenziale la libertà di ogni testo che lo forma. La raccolta di Gadenne è proprio questo, un percorso narrativo diversificato in cui ogni testo rimanda a un sentimento del vivere, e quindi è autonomo rispetto all’insieme, ma in cui l’unità è data appunto dalle tappe di una coscienza che nel breve tempo vissuto dall’autore è stata capace di formarsi, di costruirsi, di acquisire quel senso dell’esistenza che i suoi romanzi hanno esplicitato in modo più ampio e approfondito. Non a caso allora il volume si apre con *Jeux de vilains*, una novella autobiografica il cui paesaggio urbano è quello parigino del Collège di Passy che l’autore frequentò dal 1919 al 1924⁴²; ambiente tuttavia che dovrà abbandonare nel 1940 a causa della seconda guerra mondiale, e si chiude con un altro testo, *Chronologie courte*, anch’esso apertamente autobiografico ma scritto poco prima della morte e temporalmente collocato nel momento della sua infanzia, quando a sette anni dovette abbandonare la sua città natale, Armentières, a causa dello scoppio della prima guerra mondiale. La giovinezza e l’infanzia, trasposte in una novella e in un testo breve autobiografico diventano perciò i punti di riferimento di un percorso artistico in cui il ricordo del passato non è certamente nostalgia di un mondo perduto

ma sottolineatura dei punti terminali di una ricerca umana e narrativa che se nel soggiorno parigino ha cominciato a germogliare si è poi dispiegata e realizzata nel corso delle sue peregrinazioni anche materiali: l'artista adulto è perciò capace, ora, di dare un senso e un valore a quel suo atteggiamento di bambino che nel 1914, diversamente da tutti i suoi familiari, aveva cominciato l'esodo incamminandosi «[...] à la recherche de la paix, sur une belle route innocente, pleine de soleil et de mort– moi tout petit, animé par l'aventure, content de franchir la “barrière” sans espoir de retour»⁴³. L'erranza, quell' 'appel de la route' capace di offrire uno sguardo sul mondo sempre nuovo e ricco di conoscenza, e che ha caratterizzato pur se in varie forme sia la vita di Gadenne che quella dei suoi personaggi, è perciò la conseguenza materiale e immediata di uno sradicamento che, nonostante le problematiche che ha comportato, si conclude tuttavia con quello che potremmo chiamare un nuovo inizio: recuperare la baldanza del fanciullo nell'affrontare la vita alle soglie della morte significa aver ritrovato la possibilità di una riconciliazione con l'esistenza stessa, quel significato a lungo cercato che è capace ora di fargli affrontare anche la sua ultima 'barrière', questa sì ineluttabile e definitiva. In questa ottica perciò il volume diventa la testimonianza di una vita personale che si è cercata e costruita attraverso l'arte, che in quest'ultima ha trasfuso le sue problematiche per sondarne tutti gli aspetti nel tentativo di giungere a quella pace che il fanciullo del primo esodo cercava e che l'uomo adulto ora ha forse trovato.

La raccolta perciò non va certo considerata «un ensemble de nouvelles»⁴⁴, ma un testo la cui architettura organica e unitaria va ricercata non nell'apparenza del disegno esteriore ma in un percorso di lettura che l'apparenza nasconde e che il lettore riesce a cogliere solo penetrando a fondo nella tematica affrontata.

L'immaginario delle forme brevi

Parlare dell'immaginario gadenniano, come si è già accennato, significa cercare di penetrare nei meandri di una coscienza *in fieri* per cui nella narrazione ciò che conta non è tanto la trama su cui essa si dipana quanto l'impatto che l'aneddoto su cui si costruisce la vicenda ha sul personaggio, sui suoi sentimenti e sulle sue emozioni. Questo elemento della coscienza dell'artista che in un dato momento si trova a vivere in una tensione dialettica col mondo e che, come tale, trova un riverbero fondamentale nel testo a cui egli lo affida è quello che Gadenne chiama “*obsession*”⁴⁵. Essa è perciò il mistero da elucidare, il dato di partenza di una scrittura che lo

modulerà secondo le necessità della realtà narrativa: come nei romanzi, anche nei testi brevi queste ‘obsessions’ ritornano e si richiamano da un testo all’altro, contribuendo così a tessere quel mosaico di sentimenti e riflessioni che la lettura di tutti i suoi scritti brevi permette di comporre. Le sue figure narrative diventano allora una sorta di costanti che, nel loro rincorrersi, si ampliano e si approfondiscono, assumono contorni diversi ma rappresentano sempre le varie tappe di una ricerca che il tempo e la realtà contribuiscono ad arricchire.

Si è già detto che la raccolta si apre con una novella dal sapore autobiografico, *Jeux de vilains*, in cui il narratore torna indietro con la memoria e ricorda le esperienze che hanno segnato la sua giovinezza; in particolare racconta un episodio della sua adolescenza quando, giocando con alcuni amici, cadde rovinosamente in un crepaccio a causa di una trappola tesagli da quelli che credeva cari amici. È questo il momento in cui egli ha per la prima volta il sentimento della provvisorietà del reale, un senso di estraneità e di smarrimento di fronte a ciò che lo circonda, simile per certi versi a quello del celebre Roquentin sartriano⁴⁶. Fin dall’inizio perciò la raccolta indica quello che è il punto di partenza di ogni esperienza umana proposta dall’autore in tutti i suoi scritti e che è il tema centrale del suo primo romanzo *Siloé*: la lacerazione tra l’io e il mondo, l’apparente distanza tra l’uomo e quanto lo circonda, è all’origine delle vicende di ogni suo personaggio poiché l’inquietudine è «inséparable [...]de la condition humaine»⁴⁷: essa è come una ferita che ogni esperienza, gesto, avvenimento, pensiero dell’esistenza quotidiana contribuiscono a riaprire per cui è necessario anzitutto farla emergere come dato oggettivo, tentare di capirne l’essenza e sanarla attraverso la ricerca di una possibile riconciliazione tra l’essere umano e il mondo circostante. Lo spazio del racconto serve allora ad esprimere la presa di coscienza di questa distanza e al tempo stesso il conseguente tentativo di sanare questa ferita iniziale. In questa sua ricerca il personaggio gadenniano non rinnega mai questo ‘male’ originario ma lo assume come dato di partenza: l’uomo per riconquistare se stesso deve partire dalla propria singolarità, dalla accettazione della propria condizione e approfondirla «non en niant la fêlure, mais en la creusant: seules voies pour accéder au monde, à un monde enfin objectif»⁴⁸. Il continuo e instancabile tentativo di colmare lo “scarto” che il personaggio avverte tra sé e il mondo, di evidenziarne tutte le sfaccettature, di esplorarne le possibili soluzioni si manifesta perciò attraverso una *quête* esistenziale che si realizza grazie a un duplice movimento che riproduce narrativamente proprio questa distanza tra le due entità; anzitutto un movimento che possiamo chiamare interno/esterno su cui si struttura ogni scena: l’iniziale ricerca di purezza e di solitudine, condizione es-

senziale per scavare nella propria coscienza e proteggersi dalle insidie del mondo, è sempre accompagnata da un moto che si volge verso il mondo esteriore, verso tutto ciò che è altro da sé e che si traduce in una costante *marche* del protagonista nei meandri dello spazio urbano o in uno spazio naturale per lo più splendido e luminoso. Inoltre il movimento su cui ogni storia si sviluppa assume un andamento che potremmo definire parabolico: nel suo cammino verso l'ideale, cioè la *rencontre* con l'alterità, il personaggio conosce il fallimento che provoca la caduta di tutte le sue illusioni; nelle relazioni tra gli uomini, comprese quelle affettive, c'è sempre un elemento di corruzione che ne impedisce la realizzazione perfetta. Il bisogno di amore e comprensione è perciò sempre accompagnato da uno strano desiderio di distruggere l'altro, di possedere anche con la violenza ciò che di esso sfugge, cioè la sua natura profonda, infinita; tuttavia, pur caratterizzando ogni personaggio, questo *échec* non è mai la parola conclusiva di una vita: per ognuno, in modo più o meno impercettibile, c'è sempre la possibilità di ricominciare, di riprendere il cammino, come anche la conclusione aperta di ogni storia documenta. È su questa triade che si struttura l'immaginario di ogni testo gadenniano, mirabilmente sintetizzato in una delle novelle più belle e artisticamente più riuscite, *Un homme dans la ville*: il suo protagonista, sopraffatto dal senso di estraneità e di profonda solitudine che vive nella sua città, prende atto anzitutto di questa distanza che esiste tra lui e l'ambiente circostante e decide di tentare di colmarla attraverso una *quête* contraddistinta, come sempre succede nelle prose del nostro autore, dalla *marche/errance* per le vie della città. Si innesca così una dialettica interno/esterno in cui la *ville*, spazio esterno per eccellenza, viene colta dal protagonista nel suo flusso vitale, nelle luci, colori, voci che rafforzano la sua sensazione di *dépaysement*⁴⁹ e viene contrapposta alla casa, luogo chiuso in cui solo può trovarsi la pace, la tranquillità, la purezza di una vita semplice e quindi la riconciliazione⁵⁰. Da qui l'erranza dell'uomo che si muove allora alla ricerca di qualcuno che possa aiutarlo a sanare la sua ferita, di uno sguardo amico senza del quale «on tombe dans un trou qu'on n'avait pas vu, et cela dure des minutes et des minutes, comme si la terre n'avait plus fond, comme si le monde n'était plus qu'un abîme silencieux et froid où il n'y a pas d'écho pour votre cri!»⁵¹. Come più tardi accadrà ne *Le vent noir*, la parte finale della novella, nel rovesciare il valore spaziale per cui l'esterno diventa fonte di luce, di dolcezza, di calore mentre la casa si trasforma in luogo di solitudine, tristezza e paura⁵², introduce implicitamente al valore metaforico di questa dicotomia che da spaziale si trasforma in interiore: il rientro a casa di Laurent coincide così con la riunificazione della sua coscienza, unica strada, pur se faticosa, capace di dare speranza alla sua incessante ricerca.

La *marche* in luoghi aperti che si oppongono e/o si giustappongono a spazi invece chiusi è una delle costanti gadenniane più significative: ben presente e ampiamente documentato dalle descrizioni dell'autore, che qui sono rispetto al romanzo molto più essenziali ma proprio per questo più incisive, l'uso dicotomico dello spazio assolve la funzione di esplicitare la difficoltà di relazione del personaggio con la realtà, la sua *fêlure* iniziale e quindi il suo bisogno interiore di accordarsi con il mondo che lo circonda: così è ne *L'intellectuel dans le jardin*, ne *L'auberge du purgatoire*, ne *La malédiction*, e in molte altre, tra cui va citata *Insomnie*, il primo testo scritto nel 1924, novella molto breve in cui la scrittura tenta di rendere conto delle sinuosità della vita mentale del protagonista sollecitato nelle sue visioni quasi allucinate da elementi sia esterni che interiori. Questa struttura su cui si costruisce una storia a volte anche banale ma che esplicita e sviluppa la coscienza del personaggio presenta comunque un altro elemento interessante: c'è sempre un momento, un fatto, un elemento, un gesto, un incontro che in qualche modo infrange la *routine*, rompe la solitudine per lo più voluta e cercata del protagonista e lo sollecita ad un cambiamento; la *marche* diventa perciò la metafora di un'evoluzione interiore che interessa la coscienza del personaggio e che quindi gli permette di osservare sé e la realtà circostante in modo diverso. In questa ottica perciò non è certamente strano che l'opera romanzesca di Gadenne sia stata accostata alle *quêtes* iniziatiche della letteratura medievale⁵³: di esse i personaggi gadenniani hanno in comune le stesse tappe fondamentali, l'attesa, la partenza, il superamento di ostacoli, la morte materiale e/o morale ed infine la rinascita. Molti sono gli esempi anche delle sue forme brevi che se ne potrebbero fare, ma certamente il più evidente al riguardo è *L'inadvertance*, il cui protagonista, M. Dumontel, parte per quella che avrebbe dovuto essere una semplice passeggiata lungo i sentieri dei monti baschi, spinto dal desiderio di vedere cosa c'è oltre le distese boschive che vede dalla finestra della sua camera, incontra molti ostacoli che supera con difficoltà, si smarrisce tra i sentieri della montagna con la percezione di una morte ormai prossima che gli fa rimettere in discussione tutta la sua vita passata e infine ritorna con una coscienza di sé totalmente diversa. Ma la stessa cosa si può dire per *Baleine*, in cui la passeggiata di Pierre e Odile per andare a osservare la balena che si è arenata sulla spiaggia si trasforma progressivamente in una presa di coscienza della fragilità e della piccolezza dell'uomo di fronte all'universo e al tempo stesso diventa occasione di una rinascita interiore. E ancora, l'erranza iniziatica è totalmente pertinente al personaggio di Isabelle, la protagonista di *Romantique Isabelle*: spinta dall'impellente desiderio di trovare la persona amata, la giovane parte alla ventura e la sua erranza si

trasforma pian piano in una ascensione in montagna irta di ostacoli, in cui tuttavia ciò che prevale è la progressiva consapevolezza di dover raggiungere una meta che di Gérard ha solo le fattezze esterne poiché il compimento effettivo è nella felicità che egli rappresenta; la perdita di coscienza di fronte a tale felicità raggiunta, «un bonheur infini et angoissant»⁵⁴, che può essere assimilata ad una morte spirituale, è seguita da un sonno rigeneratore e al suo risveglio Isabelle capisce di essere guarita dal suo male, di essere passata dal buio alla luce:

Elle avait laissé le soir derrière elle, là-bas, contre la muraille de rochers avec ses gros nuages sombres tendus comme des mains. Maintenant elle allait vers des matins lumineux.⁵⁵

Il personaggio di Isabelle permette di introdurre un altro elemento molto significativo dell'universo gadenniano: come si è già detto, la rinascita spirituale del personaggio si consuma nell'intensità dell'istante, un istante che tuttavia proprio per la sua brevità conferisce al personaggio una struttura parabolica; tutti i protagonisti infatti sono preda di un duplice movimento che li rinchiude in se stessi e li apre verso l'altro⁵⁶: ognuno cioè sperimenta un istante di comunione perfetta con il mondo, che tuttavia contiene sempre in sé il germe della sofferenza. La comunione tra gli esseri, esemplificata da Gadenne soprattutto con la comunione amorosa, non è mai esente dal dolore; l'amore stesso tra uomo e donna, in lui, non è mai privo di una *blessure* che lo rende incompiuto. Il sentimento di Isabelle nei confronti di Gérard non è infatti privo di angoscia, come lei stessa confessa⁵⁷ perché si fonda sul paradossale dilemma per cui vivere con lui o lontana da lui implica comunque e sempre soffrire⁵⁸. L'esperienza amorosa cioè comporta la presa di coscienza di questo *écart* incolmabile che esiste tra il sé e l'alterità, una distanza che neanche il possesso fisico può annullare: c'è sempre una parte di estraneità tra i due esseri che si amano, una incapacità di comprensione totale e profonda che genera smarrimento e rende 'imperfetto' qualsiasi rapporto affettivo. Come sottolineano anche i protagonisti delle novelle *Gentiane* e *Train de banlieue*, il dilemma su cui si fonda l'angoscia dell'amante gadenniano sta nella sua impossibilità di possedere totalmente l'altro la cui natura è infinita. In questo senso è estremamente esplicativa anche la vicenda narrata in *Crimen pulchritudinis*, dove si racconta la storia di un uomo tormentato dall'angoscia del suo amore per una bellissima donna. Fin dall'inizio il suo sentimento è accostato al dolore e alla sofferenza per una bellezza esteriore che esplicita una realtà misteriosa da lui inafferrabile: egli è consapevole che i tratti fisici dell'amata, pur se magnifici, sono

solo la forma visibile di un'essenza la cui origine rimane a lui sconosciuta⁵⁹. È evidente qui la metaforizzazione della figura femminile: la sua bellezza è richiamata al mistero profondo dell'essere, via materiale per un percorso interiore che, come già Ariane per Simon in *Siloé*, invita l'uomo a penetrare al di là dell'apparenza per aiutarlo a cogliere l'essenza della natura umana; ma il cuore dell'uomo è un mistero infinito che è tanto irraggiungibile quanto insaziabile, come confessa il protagonista:

[...] mon cœur comblé mais insatiable continuait à souffrir. Je désirais quelque chose de toujours plus intérieur à elle-même. Mes joies étaient bordées d'une secrète angoisse ; au milieu d'elles surgissait le pressentiment d'un monde inconnu. Et enfin je ne me contentais plus d'être aimé : il me restait encore une inquiétude de ce qui faisait mon bonheur.⁶⁰

È inevitabile perciò che un amore così concepito faccia emergere il suo aspetto di passione distruttrice, la sua natura violenta e pericolosa tale da condurre le sue vittime alla follia o al desiderio di distruggere l'altro: così è per il protagonista de *Les Touristes* e de *La Malédiction* come anche per tanti altri personaggi, ma così è anzitutto per l'autore stesso che già nel 1939 scriveva alla sua amica Germaine Lief:

Le paroxysme est la loi de ma nature. Les choses, les êtres pénètrent en moi avec une violence qui ne tarde pas à tourner à la torture...Je vais au-devant du monde avec une avidité atroce, et mon premier mouvement est de briser tout ce qui me résiste[...] J'aime les femmes, terriblement, mais je ne me satisfais pas avant d'avoir touché chaque fibre de leur être, quitte à les faire crier, comme un accordeur de piano qui pince les cordes.⁶¹

Il crimine come conseguenza fatale del desiderio amoroso è una delle costanti dell'immaginario gadenniano che, presente nel solo romanzo *Le Vent noir*, caratterizza particolarmente la sua forma breve e la discosta dall'opera lunga: la maggior parte dei personaggi coinvolti in relazioni affettive è infatti spinta da un istinto incontrollabile a volere il male dell'altro quando quest'ultimo non risponde alle loro aspettative. Si tratta di un istinto immediato che sfugge ad ogni controllo razionale e che il personaggio sembra subire. Questa «tyrannie d'autrui»⁶² emerge all'improvviso nella personalità dei vari protagonisti di *Jeux de vilains*, *L'intellectuel dans le jardin*, *L'auberge du purgatoire* che quindi si trovano a provare un sentimento in cui prevale l'altro aspetto dell'amore, cioè l'odio per cui, come dice il protagonista de *L'intellectuel*, «le meurtre est parfois nécessaire»⁶³. Infatti se l'amore è la verità e la bellezza che l'uomo cerca, l'impossibilità di possederlo coincide con il desiderio di distruggerlo in quanto diventa oggetto di odio: attraverso

la sua eliminazione egli può illudersi di continuare a vivere senza soffrire. Così è per Lucienne, ne *Le train de banlieue*, per il protagonista di *Crimen pulchritudinis*, come anche dei personaggi de *Les Touristes* e di *Bénédicté*. Qui si profila inoltre un altro aspetto legato al crimine che è anche il tema di fondo del romanzo *La Plage de Scheveningen*, cioè l'idea di «une culpabilité immense, collective et ancestrale»⁶⁴ alla quale ciascuno partecipa personalmente, poiché ne porta in sé i germi latenti. Nelle novelle citate viene uccisa una persona ma nessuno è condannato per questi omicidi: la colpa è condivisa da un gruppo di individui ma resta ingiudicata. Sono i segni indelebili di una natura umana che è stata intaccata dall'orribile colpa di Caino: su tutti gli uomini pesano le conseguenze di quell'atto che li ha macchiati per sempre, condannandoli all'incomprensione reciproca e alla solitudine eterna. Su questo gesto di Caino che Gadenne considerava «le premier acte de guerre dans le monde»⁶⁵ l'autore del resto costruirà quello che è il suo romanzo sulla guerra per eccellenza, *La plage de Scheveningen*, in cui gli interrogativi sulla colpa di Caino diventano l'occasione di una lunga e articolata riflessione sui crimini dell'umanità perpetrati in tempo di guerra. Del resto, *Les touristes*, come anche *Baleine*, sono novelle che egli ambienta nel secondo dopoguerra francese, epoca in cui l'angoscia dell'autore di fronte ad un'umanità corrotta e malata si trasfonde in immagini delle città annientate dalla guerra atomica e da sistemi intellettuali incapaci e della condizione umana alla deriva: la balena morta e in via di putrefazione diventa la metafora del malessere profondo di una società in rovina, in cui l'individuo è ormai solo un essere senza valore, anonimo abitante di una terra che non riconosce più il valore del singolo: egli è «un pauvre histrion qui s'agite et se pavane durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus»⁶⁶. Questa condanna di un'umanità corrotta e massificata, su cui egli ha costruito il suo ultimo romanzo *Les Hauts Quartiers*,⁶⁷ ricorre spesso anche nelle novelle gadenniane attraverso l'immagine della folla, descritta sempre come un'entità indifferenziata e senza coscienza, massa grigia e informe di esseri alla deriva in cui il singolo perde la sua identità e diventa un fantoccio privo di vita i cui fili vengono diretti da altri, quindi condannato ad un triste destino fatto di banalità quotidiane e desideri insoddisfatti, tanto da far dire non senza ironia alla voce narrante del testo *Mes poules et moi*: «Car cela, c'est ce que j'ai toujours pensé: que l'homme est là par surcroît, et que le monde est d'abord couvert de poules»⁶⁸. Di fronte a questa profonda solitudine e insignificanza degli esseri umani, in cui prevalgono il dolore e la morte, Gadenne spinge la sua riflessione alla ricerca di una salvezza, cioè di una possibile riconciliazione originaria che consiste per l'autore nell'essere guardati e giudicati dall'altro con giustizia

e con piena coscienza. L'attesa di un evento del genere, sostenuta dalla speranza di un possibile cambiamento, resta perciò l'atteggiamento fondamentale che l'uomo non deve mai perdere di fronte alla realtà, anche quella più terribile. Nell'opera di Gadenne *l'échec* è certamente l'esperienza più costante nella vita di ogni uomo ma in quella che Bolton Davis ha chiamato la "morale" di Paul Gadenne non c'è mai posto per la disperazione: il fallimento, la disillusione non sono mai l'ultima parola o l'ultimo giudizio sull'esistenza, ma sempre e solo motivo per un nuovo inizio, una nuova via da intraprendere, una nuova speranza cui dar corpo. La ricerca della felicità è talmente forte e connaturata all'essere umano da diventare il motore della sua stessa esistenza, come dice la voce narrante del racconto autobiografico *Le jour que voici*:

Debout sur le quai de la petite gare provinciale, j'attends. [...] L'attente du bonheur certain donne à tout l'être une impulsion vitale si intense et tient tellement lieu, tant qu'elle dure, de toute raison de vivre qu'on sent que sa disparition mettrait l'esprit aux portes de la démence.⁶⁹

Come nei suoi romanzi la narrazione propone sempre una sia pur impercettibile possibilità di ricominciare, con la certezza che l'attesa potrà essere colmata, anche nelle novelle la conclusione del discorso non è mai un punto fermo che chiude un'esistenza; al contrario essa è una rimessa in discussione della vicenda narrata e una suggestione per altre possibili vie su cui incamminarsi.

Ogni novella infatti contiene in sé il germe di una possibile riconciliazione con sé stessi e con il mondo: anch'essa costante narrativa essenziale per la comprensione della prosa gadenniana, la riconciliazione tuttavia non è mai esplicita o evidente, ma solo suggerita attraverso vari segni narrativi che spetta poi al lettore interpretare; ad esempio, la struttura circolare del testo *L'auberge du purgatoire*, in cui il protagonista si ritrova a fare alla fine lo stesso percorso con cui si era aperta la novella, suggerisce essa stessa un'unità interiore ritrovata, avvalorata anche dal fatto che lo sguardo che egli posa su quanto lo circonda è totalmente diverso da quello che aveva all'inizio: la metamorfosi dell'ambiente, il nuovo nome della pensione che diventa "l'auberge du paradis", l'attenzione piena di desiderio con cui osserva e parla con la donna che incrocia di nuovo per strada e che aveva già incontrato all'inizio della vicenda ne sono i primi, timidi ma significativi segni.

La riconciliazione con l'altro è possibile solo dopo aver recuperato una propria identità e questo in genere avviene, come si è già detto, attraverso la *marche* che costituisce sempre in Gadenne un'occasione di cambiamento;

e ancor più la riconciliazione possibile tra un uomo e una donna, qui come in altri testi, costituisce un'immagine forte di quella possibile felicità che ognuno cerca di raggiungere ⁷⁰. La riconciliazione, ovvero la speranza di questa felicità, viene suggerita anche da vari elementi portatori di luce, di purezza: così è per l'immagine improvvisa dell'alba su cui si chiude la novella *Insomnie*, per la luminosità di un paesaggio innevato che la coppia di *Romantique Isabelle* contempla, per la distesa marina simbolo di rinnovamento e di rinascita interiore per il protagonista de *L'auberge du purgatoire*. Si tratta sempre di elementi narrativi che indicano una conclusione mai fissa e predisposta dall'autore, ma aperta a tante nuove possibilità: se la narrazione finisce, così non è per la conclusione della vicenda narrata cui viene impresso perciò un carattere di movimento continuo, per cui l'immagine su cui si chiude la prosa proietta il lettore in una realtà in divenire, come nel caso de *Les Touristes*, di *Crimen pulchritudinis* e di *Chronologie courte*, testo che chiude la raccolta in cui il ricordo di un'esperienza di guerra viene trasposto attraverso un'immagine solare e serena, e il viaggio per sfuggire alla morte, visto attraverso gli occhi di un bambino, cioè di una persona pura e innocente, è vissuto come un'avventura, con la fiducia in un avvenire pieno di felicità e pace. E non a caso la raccolta si chiude proprio con questo testo che inevitabilmente rimanda al valore stesso che Gadenne ha sempre attribuito alla scrittura artistica:

Le bonheur d'écrire, c'est celui de vivre dans l'avenir, dans un état d'espoir constant, dans un monde où tout est possible. C'est de savoir qu'il est possible de devenir autre.⁷¹

L'attesa, la tensione verso un continuo e possibile mutamento, la speranza di poter sempre ricominciare nonostante le difficoltà personali e sociali, danno forma perciò all'atteggiamento essenziale di tutti i personaggi delle forme brevi gadenniane: nell'attesa che attraversa la notte, la grande notte dell'anima che si è smarrita nelle tenebre della grande assenza, è necessario rimanere vigili e aperti ad ogni possibile luce, poiché ogni notte contiene in sé la certezza che oltre le tenebre la luce esiste, basta solo avere il desiderio di giungere ad essa.

I due generi narrativi perciò, dal punto di vista dell'immaginario come anche da quello formale, si richiamano indiscutibilmente e da quanto detto è evidente che spesso per Gadenne il passaggio attraverso la forma breve prima di dar forma ai suoi romanzi è quasi indispensabile: pensiamo ancora a *La Fringale*, ad esempio, in cui l'amore ossessivo per la lettura diventa l'occasione per una riflessione sul valore della referenzialità dell'arte narrativa, argomento che viene ripreso e lungamente esplicitato attraverso il per-

sonaggio di Luc, ne *Le vent noir*; o al testo breve *De sable et de ciel* che propone una scena e gli omonimi personaggi che compaiono nello stesso romanzo tanto da far pensare che di esso possa essere un primo abbozzo. Certo, il romanzo ha permesso all'autore di tradurre con maggior ampiezza la realtà mutevole della vita, di cogliere le sfaccettature progressive dell'esperienza umana nel suo continuo divenire e di raccontare magistralmente «[...] l'effort vers la continuité, au-delà des ruptures»⁷² che egli ha sempre perseguito: ma se, come è stato scritto, «Gadenne s'en tient au roman, malgré ses incursions du côté de la poésie, de la nouvelle[...], du théâtre et de la critique»⁷³ per cui è al romanzo che ha affidato la sua compiutezza artistica, è altrettanto vero che questa preferenza per la forma lunga non gli ha impedito di creare testi brevi mirabilmente costruiti, come *Baleine*, *L'inadvertance*, *Un homme dans la ville*, ecc...che appaiono agli occhi del lettore non certo abbozzi di romanzo, ma veri e propri gioielli letterari, capaci di figurare a pieno titolo accanto ai testi lunghi perché capaci di esprimere, pur nella loro brevità, la stessa tensione narrativa. Le novelle e i testi brevi di Gadenne, pur nella loro diversità anche di valore artistico e utilizzando le strategie tipiche del genere, riescono a suggerire con forza e immediatezza quella dialettica tra l'istante e la durata che è la caratteristica fondamentale di tutta l'opera gadenniana e che risponde al rapporto essenziale che l'autore aveva instaurato con la scrittura: non affidarsi ad un genere letterario, non praticare delle tecniche specifiche, ma usare generi letterari e strategie narrative diverse per rispondere alla sua impellente necessità di conoscere, scrivere cioè per dare corpo a quell'insieme di dubbi, di perplessità, di incertezze che la realtà pone ad ognuno ma che solo l'immaginario riesce a far evolvere verso una presa di coscienza piena del proprio destino.

Note

¹ La maggior parte dei suoi scritti teorici sono stati riuniti nel volume PAUL GADENNE, *A propos du roman*, Arles, Actes Sud, 1983. Ad esso vanno aggiunti anche *Trois préfaces à Balzac*, Paris, Le temps qu'il fait, 1992 e «Textes critiques divers et chroniques» in *La Rue profonde. Carnets P.Gadenne*, n° 1 (septembre 1984).

² P. GADENNE, *La plage de Scheveningen*, Paris, Gallimard, 1952.

³ ID., *Le vent noir*, Paris, Julliard, 1947.

⁴ CH. BLANCHET, «P. Gadenne ou la passion de la rencontre», in *Esprit*, n.s., n° 316 (avril 1963), p. 610. (ora in *La Rue profonde. Carnets Paul Gadenne*, n° 11 (mars 1996), pp. 133–159).

⁵ P. GADENNE, *Textes critiques divers et chroniques*, cit., p. 77.

⁶ ID., *Usage du roman*, in *A propos du roman*, cit., p. 125.

⁷ Per le indicazioni bibliografiche relative alla pubblicazione delle singole novelle della raccolta si rimanda a quelle contenute in P. GADENNE, *Scènes dans le château*, Arles, Actes Sud, 1986. Verranno invece date le indicazioni sui testi pubblicati separatamente.

⁸ Cfr. al riguardo D. SARROU, *Paul Gadenne*, Rennes, La Part commune, 2003, p. 117. Il testo sarà pubblicato tuttavia solo nel 1987 (Rezé, Ed. Séquences).

⁹ P. GADENNE, *La Conférence*, Rezé, Ed. Séquences, 1989.

¹⁰ ID., *La rue profonde*, Paris, Gallimard, 1948.

¹¹ Cfr. *La Rue profonde. Carnets P.Gadenne*, n° 10 (juin 1989) (*Dossiers la Rue Profonde e L'Avenue*).

¹² P. GADENNE, *L'avenue*, Paris, Julliard, 1949.

¹³ Il testo non è mai stato pubblicato: cfr. D. SARROU, *op.cit.*, p. 147.

¹⁴ P. GADENNE, *L'invitation chez les Stirl*, Paris, Gallimard, 1955.

¹⁵ ID., *Les Hauts-Quartiers*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁶ Cfr. D. SARROU, *op.cit.*, p. 57.

¹⁷ G. PONSARD, «Entretien Yvonne Gadenne–G.Ponsard», in *Le Lérot Rêveur*, n° 38 (février 1984), p. 41.

¹⁸ P. GADENNE, *Dimension du roman*, in *A propos du roman*, cit., p. 52.

¹⁹ ID., *Le Rescapé*, Rezé, Editions Séquence, 1993, p. 97.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ Cfr. ad esempio, *Siloé*, cit, p. 241 e *Romantique Isabelle*, in *Scènes dans le château*, cit., p. 176.

²² H. NYSSSEN, «Editer Paul Gadenne», in *Sud*, 18A., n° 76, (1988), p. 21.

²³ Cfr. in proposito D. FABIANI, «La valeur du temps dans 'La Plage de Scheveningen'», in *Nord*, n° 43, (avril 2004), pp. 47–56.

²⁴ P. GADENNE, *Efficacité du roman*, in *A propos du roman*, cit., p. 34.

²⁵ ID., *Prologue a A propos du roman*, cit., p. 15.

²⁶ Cit. in J. BOLTON DAVIS, *La quête de Paul Gadenne: une morale pour notre époque*, York, South Carolina, French Literature Publications, 1979, p. 56.

²⁷ P. GADENNE, *Prologue a A propos du roman*, cit., p. 14.

²⁸ ID., *Usage du roman*, cit., p. 124.

²⁹ ID., *L'inadvertance*, in *Scènes dans le château*, cit., p. 81.

³⁰ ID., *L'auberge du Purgatoire*, in *Scènes dans le château*, cit., p. 83.

³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 95.

³² Cit. in J. BOLTON DAVIS, *La quête de Paul Gadenne: une morale pour notre époque*, York, South Carolina, French Literature Publications, 1979, p. 84.

³³ P. GADENNE, *Efficacité du roman*, cit. p. 33.

- ³⁴ In *La Rue profonde. Carnets P. Gadenne*, n° 10 (juin 1989), p.43
- ³⁵ Pubblicato solo postumo: Rezé, Ed. Séquences, 1987.
- ³⁶ Cfr. F- MARY, «Paul Gadenne, Le jour que voici», in *La nouvelle revue française*, n° 423 (avril 1988), p.91.
- ³⁷ Pubblicato postumo: Rezé, Ed. Séquences, 1986.
- ³⁸ Pubblicato postumo: Arles, Actes Sud, 1986.
- ³⁹ J. BOLTON DAVIS, *La quête de Paul Gadenne: une morale pour notre époque*, cit., p.viii.
- ⁴⁰ Cfr. J.-P. AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, Paris, A. Colin, 1997, p. 83.
- ⁴¹ Cfr. F. RICARD, *Postface a Milan Kundera, Risibles amour*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1968, p.313.
- ⁴² Cfr. al riguardo D. SARROU, *op.cit.*, p.111.
- ⁴³ P. GADENNE, *Chronologie courte*, in *Scènes dans le château*, cit., p.277. Cfr. al riguardo l'interessante articolo di A. NOT, «Paul Gadenne: chemins d'exode», in *Déplacements, dérangement, bouleversement: artistes et intellectuels déplacés en zone sud (1940-1944)*, Bibliothèque de l'Alcazar, Marseille, 3-4 juin 2005. Textes réunis par P. MERCIER et CL. PÉREZ, in <http://revues.univ-provence.fr> (cons. il 13-11-2009).
- ⁴⁴ M. ARLAND, *Préface a L'eau et le feu*, Paris, Gallimard, 1955, p.7.
- ⁴⁵ P. GADENNE, *Réflexion dans le métro*, in *A propos du roman*, cit., p.116
- ⁴⁶ Sulla questione dei rapporti Gadenne-Sartre cfr. D. FABIANI, «Jean-Paul Sartre nelle letture di Paul Gadenne», in *Quaderni di Filologia e Lingue romanze*, n° 18, 2004 (2003), pp. 41-60.
- ⁴⁷ P. GADENNE, *Prologue a A propos du roman*, cit., p.11.
- ⁴⁸ B. DORT, «Paul Gadenne», in *Cahiers du Sud*, 43°A., n° 336 (août 1956), p.291.
- ⁴⁹ P. GADENNE, *Un homme dans la ville*, in *Scènes dans le château*, cit., p. 34.
- ⁵⁰ Cfr. *ibid.*, pp.37 - 38.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 35.
- ⁵² Cfr. *ibid.*, pp. 36, 38-39.
- ⁵³ Cfr. B. CURATOLO, «Paul Gadenne: lieux de passage», in *Roman 20/50*, n° 11 (mai 1991), p. 120.
- ⁵⁴ P. GADENNE, *Romantique Isabelle*, in *Scènes dans le château*, cit., p.185.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p.183.
- ⁵⁶ Cfr. V. WACKENHEIM, «Scènes dans le château», in *La Nouvelle Revue Française*, n° 411 (1 avril 1987), p.93.
- ⁵⁷ Cfr. P. GADENNE, *Romantique Isabelle*, cit., p. 171.
- ⁵⁸ Cfr. *ibid.*, p. 172
- ⁵⁹ Cfr. P. GADENNE, *Crimen pulchritudinis*, in *Scènes dans le château*, cit., p. 255.
- ⁶⁰ *Ibid.*, pp. 256-57.
- ⁶¹ In *La Rue profonde. Carnets Paul Gadenne*, n° 11 (1986), p. 46.
- ⁶² M- HECQUET, «Gadenne ou l'inadvertance», in *Roman 20-50*, n° 9 (mai 1990), p.151.
- ⁶³ P. GADENNE, *L'intellectuel dans le jardin*, cit., p.61
- ⁶⁴ A. PERRIN, «Gadenne, ou l'invitation aux vraies richesses», in *Europe*, LXXIV, n°810 (octobre 1996), p.196.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p.195.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 189.
- ⁶⁷ Cfr. al riguardo D. FABIANI, «'Baleine', 'La Plage de Scheveningen', 'Les Hauts-Quartiers': Paul Gadenne face à son temps», in *Visages du temps. Parcours critiques dans la littérature française du XX siècle*. Textes réunis par D.FABIANI, Macerata, EUM, 2007, pp.91-114.
- ⁶⁸ P. GADENNE, *Mes poules et moi*, in *Scènes dans le château*, cit., p.213.
- ⁶⁹ Id., *Le jour que voici*, cit., p.13.

⁷⁰ Cfr. CH. BLANCHET, «P. Gadenne ou la passion de la rencontre», in *La Rue profonde. Carnets Paul Gadenne*, n° 11, (mars 1996), p.137.

⁷¹ P. GADENNE, *Réflexions dans le métro*, cit., p.120.

⁷² D. SARROU, «Gadenne et la plasticité du roman». *Préface* a P. GADENNE, *La Rupture. Carnets 1937-1940*, Rezé, Ed. Séquences, 1999, p.12.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

Cinzia Gigli

Julian e Julien Green: i due volti di un autore bilingue nell'esperienza dell'autotraduzione

Il termine autotraduzione identifica l'atto di tradurre un proprio scritto da parte di un autore bilingue, o il risultato di tale processo. Di conseguenza, si può definire l'autotraduttore come quel soggetto che, forte dal suo status di scrittore e vantando conoscenze linguistiche e traduttive, è in grado di comporre testi in più lingue e sente poi il bisogno di tradurli dall'una all'altra.

Gli autotraduttori sono stati a lungo trascurati sia nella storia della letteratura che soprattutto negli studi sulla teoria della traduzione. Se la riflessione e la ricerca accademica nel campo della traduzione sono fenomeni relativamente recenti, infatti, ciò è ancor più vero per quella che viene considerata una pratica, talvolta di difficile approccio, a cavallo tra scrittura e traduzione: l'autotraduzione. Sono stati pochissimi, finora, gli studiosi che si sono interessati al fenomeno, non rendendo così giustizia a una pratica appassionante, che vanta radici lontane.

L'esperienza di Julien Green come autotraduttore si pone al centro di questo lavoro di analisi che ha come obiettivo finale quello di tracciare un vero e proprio profilo dell'autore sulla base di uno studio approfondito di alcuni suoi testi bilingui.

Il percorso si svilupperà lungo una linea ben precisa: partendo dall'imprescindibile conoscenza dei lati più oscuri e complessi della personalità di Green, passando per la lettura dei numerosi e appassionanti testi autobiografici, nonché dell'opera greeniana bilingue, si giungerà a una conoscenza mirata delle sue esperienze di vita. Le sfumature della personalità dell'autore che saranno emerse dai suoi scritti e dalle sue interviste verranno poi confrontate con i comportamenti tipici di soggetti bilingui al fine di evidenziarne compatibilità e discrepanze utili all'indagine e alla comprensione del suo essere uomo, scrittore e traduttore. Seguirà una fase di approfondimento del fenomeno dell'autotraduzione e, parallelamente, si studieranno con attenzione le caratteristiche del testo autotradotto.

Soltanto sulla base di tali premesse teoriche ci si potrà accostare gradualmente alla figura di Julien Green autotraduttore; va ricordato che egli

è stato il primo della propria generazione a pubblicare testi in un vero e proprio formato bilingue: *Le langage et son double* e *L'homme et son ombre* sono le sue due raccolte di testi originali allineati alle rispettive traduzioni da lui stesso svolte.

La prima raccolta, pubblicata nel settembre 1987, riporta in copertina l'emblematica dicitura 'Julian Green traduit par Julien Green'; si tratta di una selezione di testi inglesi e francesi che l'autore ha tradotto nei due sensi in momenti diversi della propria vita, che vanno dagli anni Venti agli anni Ottanta.¹

La seconda raccolta di testi autotradotti da Julien Green, invece, è stata pubblicata nel 1991 con il titolo *L'homme et son ombre*.²

Poiché entrambi i volumi rappresentano occasioni uniche per indagare le scelte traduttive di Julien Green, sia verso il francese che verso l'inglese, proprio da esse verranno tratti i testi che andranno a comporre il *corpus* per l'analisi dell'autotraduzione greeniana. Esso si compone di quattro testi: due di essi originariamente redatti da Julien Green in lingua inglese e successivamente tradotti in francese, mentre gli altri due avranno subito il procedimento inverso; ciò appare funzionale all'ottenimento di una visione più equilibrata del suo operato di autotraduttore. Alla base di tale scelta ci sono anche altre motivazioni: in primo luogo, per avere una visione cronologicamente più esaustiva è necessario optare per testi che rappresentino un arco temporale ampio e il più variegato possibile, al fine di evidenziare eventuali discrepanze tra le relative pratiche traduttive; per questo motivo si sono scelti testi e traduzioni appartenenti agli anni Venti, Quaranta e perfino agli anni Ottanta.

Inoltre, sempre per raggiungere lo stesso scopo si è ritenuto necessario variare, per quanto possibile, le tipologie testuali da analizzare, in modo da lavorare su un campione di testi greeniani il più rappresentativo possibile.

Poiché, come vedremo, l'autore ha scelto di non tradurre i propri romanzi, né le proprie novelle, si è pensato di inserire nel *corpus* l'unica sua novella autotradotta, *Christine*, allo scopo di studiarne le caratteristiche. Si tratta di un testo scritto in francese nel 1924 e tradotto l'anno seguente. Vi è memoria di un primo abbozzo dello stesso in lingua inglese, quando l'autore si trovava all'Università della Virginia, ma la versione definitiva viene scritta soltanto in seguito al suo ritorno in Francia. La scelta di questo testo, oltre alle aspettative che suscita in quanto unico esempio di autotraduzione di una novella, è motivata dalla volontà di rappresentare lo stile traduttivo degli anni Venti.

Il secondo testo francese che si analizzerà è *Paris*, l'unico dei quattro tratto da *L'homme et son ombre*; si tratta di un breve scritto del 1943 che

riporta in inglese il titolo *On Paris*, steso da Green in occasione di una mostra di quadri su Parigi che ospitava opere provenienti da vari musei di New York. È evidente, quindi, che in esso vengono toccati due punti fondamentali della vita di Green, ovvero la pittura e la capitale francese.

Esattamente come per *Paris*, i temi e le riflessioni che vi sono contenuti influiscono sulla scelta dei due testi in lingua inglese, successivamente tradotti in francese; infatti, essi sono scritti densi di contenuto autobiografico, nonché fortemente interessanti dal punto di vista linguistico e traduttologico: *My first book in English*, scritto nel 1941 e tradotto nel 1943 con il titolo *Mon premier livre en anglais*, vuole in qualche modo dar conto della produzione autobiografica dell'autore, riferendosi alla stesura di *Memories of happy days*. Tradurre un testo di fantasia o un testo autobiografico non è affatto la stessa cosa: nel caso dell'autobiografia, infatti, l'autore potrebbe trovarsi di fronte a ricordi che variano in base a una propria diversa percezione degli stessi, influenzata da una maggiore maturità o dalla fase di vita che egli sta attraversando, nonché dalla diversa prospettiva che un'altra lingua gli suggerisce.

Inoltre, questo testo offre numerosi spunti di riflessione sul tema del bilinguismo e della duplice appartenenza culturale dell'autore, nonché sulla sua concezione di traduttore. Anch'esso, come *Paris/On Paris*, riflette le scelte traduttive degli anni Quaranta.

Infine, il quarto testo che andrà a completare il *corpus* di riferimento è *An experiment in English*, anch'esso molto interessante per quanto concerne le riflessioni ivi contenute sul bilinguismo e la lingua madre. Il testo originale, pubblicato nel 1941, vede un inizio di traduzione nel 1943 con il titolo *Une expérience en anglais*, sebbene lo stesso sia stato completato e rivisto soltanto nel 1983. Tale distacco temporale tra la prima stesura e la relativa traduzione definitiva appare molto interessante da analizzare, alla luce di eventuali mutamenti nello stile traduttivo di Julien Green, il quale negli anni Ottanta ha ormai raggiunto una maturità notevole.

Una volta studiati in maniera approfondita i testi in oggetto, nonché i riferimenti ivi contenuti, si procederà a un confronto minuzioso tra le versioni inglesi e francesi, tenendo altresì conto delle variabili di più ampio respiro che su esse hanno potuto influire.

Concludendo, va precisato che l'ampia libertà di cui gode un autotraduttore è un concetto che fungerà da guida nel corso dell'analisi che ci apprestiamo a effettuare: occorre, infatti, tenere sempre a mente che egli può scegliere metodi traduttivi diversi a seconda delle circostanze, o modificarli nel tempo. La sua libertà può paradossalmente anche sfociare nel legittimo proposito di voler includere interferenze linguistiche e culturali all'interno

della propria traduzione. E infine, dietro un'apparente interferenza linguistica potrebbe in realtà celarsi un utilizzo studiato della licenza poetica: si correbbe così il rischio di far passare per errore un effetto di stile, volontario o involontario che sia.

Tale premessa serve a precisare la modalità critica con cui si analizzeranno i testi: il presente lavoro di analisi, infatti, non si prefigge di rilevare errori o di criticare l'operato di un grande scrittore bilingue, bensì di osservare e indagare con curiosità, umiltà e rispetto le particolarità dell'autotraduzione realizzata da Julien Green. A tal fine, si cercherà, nel mare delle innumerevoli caratteristiche dell'autore, di dar conto delle costanti e delle strategie insolite messe in atto dall'autotraduttore, al fine di tracciarne un profilo solido e formulare delle conclusioni in merito.

PARTE I

Il bilinguismo greeniano

Il piccolo Julian trascorre i primi anni di vita in un ambiente anglosassone a tutti gli effetti: i racconti materni, le letture, le funzioni religiose, le tradizioni... in famiglia tutto si svolge rigorosamente in lingua inglese. Il suo rimane un mondo ovattato, protetto dall'esterno francofono fino a che, inevitabilmente, a cinque anni egli si confronta con i compagni di scuola francesi, diventando man mano sempre più consapevole della propria duplice abilità linguistica, che nasconde già anche una dualità culturale. Da quel momento, giorno dopo giorno, cresce in lui quella sensazione di diversità e sradicamento che lo accompagnerà per tutta la vita. Nel suo cuore di bambino nasce quel disagio dettato dall'impossibilità di riuscire ad assomigliare in tutto e per tutto ai propri coetanei: almeno all'inizio, Green tenta di sentirsi francese a tutti i costi, cercando di ignorare l'universo anglosassone che già, più o meno consapevolmente, è parte di lui e che lo rende un bambino più complicato degli altri.

La sua infanzia è già caratterizzata da un continuo sdoppiamento: quotidianamente, di ritorno da scuola, deve compiere un gran salto dentro un'altra cultura, un'altra lingua e addirittura un altro continente; ben presto anche nel suo cuore e nella sua mente i due universi devono imparare a convivere e comunicare. Ma che cosa significa per Green essere bilingui?

Ripercorrendo la lunga esistenza di Julien Green si possono ritrovare, come vedremo, alcuni tratti caratteristici che egli condivide con la maggior parte dei bilingui, accanto ad altre sue caratteristiche peculiari.³ Nei suoi

numerosi testi, inoltre, l'autore si è più volte lasciato andare a riflessioni sulla condizione del bilingue, nonché a racconti di aneddoti personali che potessero evidenziare le difficoltà, gli imbarazzi e talvolta anche i pregi di tale condizione. Proprio in uno dei suoi scritti, Green definisce il bilingue completo come "a very rare bird".⁴ In un altro momento, ribadendo di non credere che uno scrittore bilingue possa realmente esprimersi nell'una e nell'altra lingua allo stesso livello, afferma:

*C'est une question de savoir si l'on est vraiment bilingue lorsqu'on écrit. Je serais enclin à répondre par la négative. Entre deux langues, entre deux façons de sentir, il ne peut y avoir d'équilibre parfait que l'être intérieur ne penche d'un côté.*⁵

In realtà, Green considera bilingue colui che apprende in maniera simultanea e spontanea due lingue; quando un bambino viene a contatto in tenera età con due mondi, proprio come è accaduto a lui, possiede già strumenti di conoscenza e di confronto notevoli. Il bambino Julian associa alle immagini due parole diverse appartenenti a lingue diverse, che sente sue alternatamente.

Il bilinguismo viene conseguentemente visto anche come un modo di fuggire e fuoriuscire dalle società e dai loro schemi precostituiti, procedendo verso una maggiore ricchezza della propria personalità, alimentata dalle nuove e molteplici prospettive che un altro universo linguistico e culturale mette a disposizione, favorendo lo sviluppo di una sensibilità per la relatività delle esperienze di vita proprie e altrui:

*To teach a child a language in preference to another is to interfere with that child's manner of being for the rest of his days. A little Frenchman does not see the universe as does a little American. [...] If we are taught to think French thoughts, it seems inevitable that sooner or later we shall be French, because a language is, first and foremost, a mode of thought.*⁶

Accanto a un innegabile valore aggiunto, il bilinguismo ha offerto a Green numerose altre esperienze che lui stesso ha raccontato. Egli è stato un bambino che ha imparato ben presto a comportarsi da Julian in casa e da Julien all'esterno, lasciando trasparire però, almeno inizialmente, la propria duplicità in entrambe le situazioni. Il piccolo Julian, infatti, aveva difficoltà di pronuncia quando parlava inglese, poiché si trovava a vivere in un ambiente francese; la lingua madre, che lo legava appunto alla mamma e alla famiglia di origine, non trovava applicazione all'esterno delle mura domestiche, sebbene lo seguisse, indesiderata, anche quando il piccolo Julian smetteva i panni americani per diventare Julien. È significativo, in tal senso, il curioso aneddoto che Green

stesso racconta in *Partir avant le jour* a proposito di quando la mamma lo mandava dal panettiere dicendogli di ripetere le parole seguenti: ‘un sou cake’, frase che provocava l’ilarità del panettiere, di tutti i presenti e conseguentemente anche del bambino, sebbene egli non ne comprendesse il motivo.⁷

Più tardi, con il passare degli anni, l’essere bilingue condiziona parecchi momenti della sua vita: si pensi ad esempio a quando, desideroso di dedicarsi alla pittura, il giovane Green girovaga tra le vie di Parigi per disegnarne alcuni dettagli che lo colpivano. Dice egli stesso: “Pour faciliter les choses, je faisais l’étranger”.⁸ Oltre a questo comportamento piuttosto diffuso tra i giovani bilingui, egli ha in comune con la maggior parte di essi la funzione di mediatore e interprete tra il contesto sociale e i propri genitori immigrati, nonché un forte legame con la terra originaria dei genitori alimentato dai racconti di quest’ultimi. Tipico anche il fatto che gli unici interlocutori del bambino nella lingua madre siano i genitori, i fratelli e alcuni amici di famiglia.

E ancora, come non notare, leggendo *Memories of happy days*, la sua propensione all’osservazione degli altri sotto il profilo linguistico, che si esplicita attraverso l’abitudine a mettere in evidenza le origini, la pronuncia o l’accento di tutte le persone che incontra. Ciò si ritrova anche in alcuni racconti o romanzi: si pensi, ad esempio, a quando in *Christine* la mamma e la zia del protagonista si mettono a parlare in francese perché il bambino non capisca la conversazione. Sono tutti elementi che tradiscono il segno lasciato nella personalità di Green dal suo essere bilingue.

Un altro aneddoto dimostra come l’autore non sia immune a un particolare tipo di interferenza ricorrente nei bilingui, che consiste nell’espandere il significato di alcuni termini; ciò accade soprattutto quando nelle due lingue esistono parole che si assomigliano a livello fonetico o ortografico, pur avendo significati o accezioni diverse. L’inglese e il francese offrono numerosi esempi in tal senso e il giovane Green, infatti, è vittima di un malinteso relativo all’utilizzo della parola *versatile*.⁹

Prendendo spunto da questo inconveniente curioso, si può affermare che quella di Green sia una personalità talvolta sofferente a causa della propria duplicità spesso fraintesa dalle persone che incontra, come testimonia la seguente dichiarazione:

Il y a sur moi un malentendu incessant. J’ai souvent passé aux yeux des Américains pour un Français; je passe aux yeux des Français, mais avec plus de raison, pour un Américain. On s’étonne que j’écrive en français. Un éditeur m’a demandé si j’écrivais d’abord en anglais, pour traduire ensuite en français. J’écris le français parce que j’ai reçu une éducation française et que le français est devenu pour moi une habitude de l’esprit.¹⁰

Si tratta, quindi, di una condizione che lo influenza e lo accompagna per

tutta la vita se si pensa che anche l'opera tardiva, e in particolare la trilogia americana conclusasi quando Green è ormai ultranovantenne, ha tutta l'aria di essere un ritorno al fantasma infantile del lontano Sud. E ciò è strettamente legato anche alla sua condizione di bilingue; una sua frase, in particolare, colpisce:

A language is a world from which it is very difficult to escape.¹¹

Proprio considerando la sua situazione personale, nonché quella di molti altri bilingui che conosce, Green arriva a sostenere, come si è detto, che un vero e proprio bilingue non possa esistere. A dimostrazione di ciò racconta anche il famoso aneddoto riguardo all'amico Gide, il quale sebbene fosse in grado di utilizzare l'inglese a livelli altissimi con personaggi e letterati eminenti, non era poi capace di chiedere all'autista dell'autobus londinese di farlo scendere alla fermata desiderata.¹² Proprio questo racconto, oltre a evidenziare la stranezza di tale comportamento, ha per Green lo scopo di far capire quanto sia difficile essere completamente padroni di una lingua. In particolare, commentando le sue iniziali difficoltà di pronuncia e la sua insicurezza nel parlare inglese all'università, Green afferma:

For that and other reasons, I am more and more inclined to believe that it is almost an impossibility to be absolutely bilingual. True, several languages can be mastered by the same person, sometimes to an amazing degree. [...] But this is not exactly what I mean. What I mean is that a man may speak half a dozen languages fluently and yet feel at home in only one; that is the language in which he will think when he is alone.¹³

Ma qual è, dunque, la lingua in cui Green si sente davvero a casa?

Julien Green, una vita tra due universi linguistici

È noto che Julien Green nasce a cavallo tra due lingue, sebbene tutti i membri della sua famiglia parlino inglese in casa. Nonostante il concetto di lingua madre venga caricato di molteplici connotazioni, riferendoci alla lingua che egli sente già nel ventre materno e che lo lega ai genitori e alle sorelle, la lingua madre di Green non può che essere l'inglese, l'unico legame che, insieme a una forte religiosità, lo unisce in maniera profonda e indissolubile alla figura materna per gli anni che hanno vissuto insieme, e soprattutto, per tutti quelli a venire. Eppure, contrariamente a quanto si potrebbe ragionevolmente supporre, si è detto che la pronuncia inglese di

Green bambino è tutto tranne che perfetta, come ammette anche egli stesso. A differenza della sorella Mary, ad esempio, egli non può vantare una dizione perfetta perché, diversamente da quanto è accaduto ai fratelli, cresce circondato da un ambiente francese; in particolare, la mamma gli rimprovera di non saper pronunciare le 'h', proprio come gli stranieri. La sua condizione, quindi, risulta essere peculiare anche all'interno della famiglia e lo porta a distinguersi dai fratelli. Come racconta egli stesso nell'autobiografia, l'accento francese contamina pesantemente il suo inglese.¹⁴

Probabilmente cosciente della differenza esistente tra la propria famiglia e la realtà parigina esterna, egli inizia altresì a chiedersi se l'inglese esista davvero, o se non sia un insieme di suoni inventati dagli adulti per divertirsi. Eppure proprio in questa lingua nasceranno i suoi pensieri perché, nonostante le vicissitudini che si succedono nel corso della vita di Green, egli non smette mai di definire l'inglese come la propria lingua naturale. Se da bambino si diverte a imitare i suoni inglesi, che crede inventati, è perché non accetta che la madre interferisca con il suo mondo francese sdoppiandolo e, in un certo senso, destabilizzandolo.

In realtà, l'apprendimento della lingua inglese proprio come quello del francese avviene in Green in modo del tutto graduale e spontaneo, come testimoniato dal fatto che in entrambi i casi egli non può dire come e quando abbia imparato le due lingue.

Come tutti i bambini, inoltre, è molto sensibile al giudizio altrui e, spesso, sentendosi ridicolo nel parlare inglese o notando l'ilarità che ciò suscita nei suoi familiari, inizia a identificare la lingua inglese con questo sentimento di imbarazzo che inevitabilmente ostacola anche l'apprendimento della stessa. Un imbarazzo che in realtà lo segue per molti anni, sebbene in una forma un po' diversa. Green stesso racconta, infatti, il primo anno all'Università della Virginia quando, sentendosi insicuro del proprio inglese, si sente obbligato a preparare mentalmente tutto ciò che vuole dire, coltivando altresì la speranza che nessun professore lo colga impreparato in tal senso. Quello che sembra un atteggiamento insolito per un ragazzo nato e cresciuto bilingue, è in realtà probabilmente accentuato dalla timidezza di Green stesso poiché, nonostante dovesse ripetersi in mente anche la frase più semplice, nel momento in cui ciò non fu possibile egli riuscì a rispondere correttamente lo stesso, come confessa in *An experiment in English*. Ecco l'immagine con cui l'autore rappresenta le proprie difficoltà di pronuncia:

As I have already hinted, my own experience with English was not always a pleasant one. To begin with, I felt so self-conscious when speaking English that I deliberately made those very mistakes which I was striving to avoid; it was as

if a sort of perverse imp prompted me to mispronounce certain words, usually when I happened to be speaking to the most fastidious of English writers. That disquieting book, *Eighteen Thousand Words Often Mispronounced*, would suddenly appear to me in a sort of mental vision and shake its dreadful leaves in my face as I spoke.¹⁵

Si tratta, in realtà, di un inglese da perfezionare, di una lingua che per troppi anni è stata segregata all'interno delle mura domestiche, limitata all'interazione quotidiana con i propri familiari, e che avrà modo di essere rinfrescata già in occasione del primo viaggio in America.

Oltre a essere la lingua del focolare domestico, per Green l'inglese diventa ben presto anche il mezzo di espressione privilegiato della poesia, che trova il suo massimo coronamento, secondo lui, nella naturale musicalità e nei suoni, nonché nel vasto vocabolario che essa offre. Le letture in lingua inglese, certamente, lo spronano a ricordare le immagini dell'infanzia e la poesia risveglia in lui ricordi e sensazioni che non lo lasciano indifferente, con il risultato che molto spesso egli dichiara di sentirsi parte integrante del mondo anglosassone molto più che di quello francofono, o latino in generale. Eppure, il Julien Green scrittore si scosta nella pratica da questa dichiarata devozione per la lingua inglese e non esiterà ad affermare: "Je n'ai jamais pensé aucun livre en anglais, pas même celui que j'ai écrit dans cette langue".¹⁶ Ma ancora più, egli sottolinea il senso di soffocamento che l'inglese ha su di lui:

J'ai beau avoir appris l'anglais dans mon enfance et n'avoir jamais cessé de le parler depuis, je ne puis écrire cette langue sans me dire que j'essaie de mettre un vêtement qui n'est pas fait pour moi; ce vêtement me gêne et j'ai conscience de le porter moins bien qu'il ne faudrait. C'est une uniforme qui me serre. Ma robe de chambre, mon costume de tous les jours, celui dans lequel je me sens heureux et libre, c'est le français.¹⁷

Si evidenzia quindi in questo senso una specie di contraddizione. In realtà, Green afferma più volte di aver eretto tra le sue due lingue un muro, peraltro difficile da abbattere ogni volta che vuole tradurre anche la frase più semplice. Va detto, infatti, che un bilingue non nasce necessariamente traduttore, anche se Green lo è diventato; peraltro la cosa si complica, come vedremo, nel caso del traduttore di se stesso. Questo muro ideale tra inglese e francese fa sì che le due lingue non si confondano mai in lui (né oralmente, né per iscritto) e anzi, che viaggino come su due binari paralleli.

Se questo è il legame tra l'autore e la lingua inglese, viene da chiedersi quale sia il valore che lo stesso conferisce alla lingua francese, il cui suono, si sa, egli amava istintivamente fin dai primi anni di scuola. Si tratta per

lui di una seconda lingua, sebbene molto spesso essa sia stata confusa con la prima, e a ragione. Se da un lato l'inglese rappresenta la lingua fondamentale per una serie di attività quali la preghiera, il rapporto con i familiari, l'istinto e soprattutto l'oralità in senso lato, il francese si inserisce ben presto nella vita di Julien Green andando a occupare tutti quegli spazi lasciati ancora vuoti dalla lingua inglese. Il francese diventa quindi la lingua della scrittura, dell'istruzione scolastica, ma anche degli slanci emotivi e delle confidenze a cui la lingua inglese stenta a lasciarsi andare. Si tratta, anche qui, di una lingua che ama profondamente, come lo testimonia il suo discorso di insediamento all'*Académie Française*, una lingua che secondo lui merita di essere protetta e salvaguardata dalle minacce di impoverimento che subisce quotidianamente. Dal discorso si evince l'amore e il rispetto che Green prova anche nei confronti della lingua francese, di cui apprezza la delicatezza e la forza che al tempo stesso essa sa dimostrare, nonché la sonorità tipica. Ma in numerosi scritti egli ha modo anche di elogiarne le inclinazioni, lo stile e l'apertura più accentuata alle confidenze, soprattutto se paragonata alla lingua inglese; infatti, secondo lui, al muro che l'inglese pone spesso dinanzi a sé, volto a limitare il colloquio amichevole, e alla reticenza della razza anglosassone nell'esprimere i propri sentimenti, si contrappone l'apertura e il rilassamento del francese:

[an Englishman] is extremely guarded in everything he says, he does not expose himself by unwise confidences. This attitude is common to the whole race, and certainly quite justifiable. We might call it a spirit of courteous defense. At any rate, it seems to have pervaded the language itself, and that, I suppose, is why a confidence is more difficult to make in English than in French, to say nothing of a confession. An Englishman is always afraid of hearing more than he should, of being told a secret which he does not wish to share. Why? Because it might force him into a kind of reciprocity of confidence, for which he has a particular loathing, and should he refuse to requite confidence with confidence, an embarrassing situation might follow: that, too, he wishes to avoid. Hence a reserve which is nothing more than the desire to defend his freedom and privacy. [...] English is a very direct and positive language, and unless a man uses it with all the necessary skill, he may find himself saying far more than he intended.¹⁸

Da questa citazione in cui l'autore muove una critica alla razza anglosassone e, conseguentemente, alla lingua inglese, emerge comunque tra le righe il suo affetto, nonché un istinto di protezione che non riesce a trattenere. In ogni caso, avendo sottolineato gli elementi di divergenza tra le sue due lingue e culture, non stupisce il fatto che egli affermi più volte di non sentirsi la stessa persona scrivendo in inglese o in francese. Secondo lui, infatti, cambiando lingua non si dicono le stesse cose, semplicemente perché

non si pensano le stesse cose. Che cos'è, quindi, per Julien Green una lingua? Fino a che punto da essa possono scaturire interpretazioni diverse della realtà? Ecco come risponde egli stesso a queste domande:

A language is not only a means of designating objects or describing emotions; it is in itself a process of thought. When the Latin mind was confronted with a certain aspect of the universe, it created certain words to express it. This same aspect of the universe apprehended by the Anglo-Saxon race received a different name. The phenomenon described was essentially the same whatever name it happened to be called, but the difference in the names argued a difference in the mentalities of the two races.

The French language interprets the universe in one way, the English language in another; it is the same universe seen from different angles.¹⁹

Julian e Julien: un continuo rincorrersi

Se è vero che dentro il cuore di Julien Green coabitano due lingue e due culture, è altrettanto vero che egli ha abitato alternatamente in due realtà molto lontane tra loro per storia, cultura e tradizioni: il vecchio e il nuovo mondo. E sin da quando Green può finalmente mettere a confronto ideale e realtà, in occasione dell'inizio della sua carriera universitaria, i periodi trascorsi in America condizioneranno ancora di più il suo sentirsi straniero in terra francese, accentuando la propria appartenenza geografica incerta.

Eppure, non si può prescindere da un dato di fatto: Green non ha mai voluto rinunciare alla propria cittadinanza americana, poiché sentiva nel profondo del proprio cuore che la sua patria era quella, e non la Francia. Ciò significa, quindi, che negli anni trascorsi a Parigi egli si sente in un certo senso straniero, anche se prova la stessa sensazione al momento del suo arrivo in America; va sottolineato, inoltre, che Green ha scelto liberamente di vivere in Francia e non in America. Ciò che emerge è quindi una sostanziale instabilità, un'incostanza che non preclude, però, il forte amore per la città di Parigi. Infatti, nonostante nei suoi testi autobiografici e nel *Journal* egli si identifichi sempre con il popolo americano o con la razza anglosassone, Green non risparmia elogi e parole dense di stima per la sua città natale. Tuttavia, non sono meno convincenti né meno sentiti i commenti greeniani riguardo l'America, che definisce un paese multiplo e all'avanguardia, popolato da giovani di una bellezza affascinante, dal cuore semplice e dalla forte passionalità.

Dove situare, in definitiva, Julien Green? In entrambi i continenti e in

nessuno di essi al tempo stesso. “Je ne voudrais m’enraciner nulle part si m’enraciner signifie m’emprisonner”.²⁰

Conseguentemente, nell’esistenza di Julien Green è possibile rintracciare una ricorrente nostalgia della cultura francese che caratterizza i periodi di permanenza in America, alternata al sentimento inverso che egli prova durante la sua vita parigina. È come se la sua dualità linguistica lo coinvolgesse in un continuo rincorrersi tra le sue due identità, in una sorta di circolo vizioso volto al completamento di se stesso, nel perenne sentimento di una non-appartenenza al presente.

Quanto affermato è evidente già dal primo contatto con il continente americano; l’abitazione parigina che condivideva con la sua famiglia era arredata con cimeli provenienti dal Sud degli Stati Uniti: “Mon appartement parisien a toujours été un morceau d’Amérique”.²¹

Al contrario, quando molti anni più tardi, durante la seconda guerra mondiale, si trova a vivere in America, sceglie di tappezzare i muri della sua camera con vedute della Francia; inizialmente costretto da suo padre a terminare gli studi in America, si sente disperato al pensiero di dover abbandonare la sua amata Parigi, ma quando dopo alcuni anni rimette piede in Francia, vive il processo inverso: sente la nostalgia del continente in cui aveva ritrovato le sue origini e inizia a metterlo al centro delle sue opere. Di colpo, inoltre, i suoi coetanei parigini non hanno più l’attrattiva di un tempo e anzi, Julien rimpiange la bellezza dei ragazzi americani. Non è un caso che durante gli anni giovanili trascorsi a Parigi egli si circonda molto spesso di giovani americani e riceva la visita di tanti amici conosciuti durante gli anni trascorsi all’Università della Virginia.

Inoltre, molto spesso egli sceglie di affidare ai propri personaggi il compito di narrare le vicende del paese di cui ha nostalgia, sia esso l’America o la Francia, così come ambienta le sue storie nei luoghi in cui sente il bisogno di ritornare, per rivivere la loro atmosfera. Ciò accade, ad esempio, con *Christine*, che scrive nel 1924 in francese, sebbene le vicende siano ambientate in America:

Ce récit qui m’occupait s’intitulait *Christine*. Il me permettait de retourner en Amérique où je situais l’action de mon “histoire” par un irrésistible mouvement de nostalgie, de même qu’à l’Université de Virginie, je choisissais Paris comme lieu d’agitation de mes premiers personnages à problèmes insolubles.²²

Molti anni dopo, con l’inizio della seconda guerra mondiale, si occupa della *Voix de l’Amérique*, la radio dalla quale parla in francese per l’Europa. Durante il soggiorno americano, inoltre, egli inizia *Memories of happy days*, la sua prima autobiografia, che sente il bisogno di scrivere per sentirsi di nuovo a casa, tra i ricordi e i propri cari. È quindi forse per lo stesso mo-

tivo che, quando a New York l'editore Kurt Wolff gli chiede una collaborazione con la sua casa editrice, Green accetta e sceglie di tradurre Péguy, ancora sconosciuto ai suoi compatrioti: per lui, ciò rappresenta infatti, ancora una volta, una sorta di missione per far conoscere meglio la Francia.

Infine, a testimonianza di quanto affermato, è interessante leggere quanto Green stesso dice in *Mon Amérique*, a proposito del giorno in cui inizia la stesura di *The Apprentice Psychiatrist*, che ricorda caratterizzato da una forte nostalgia di Parigi.

Ce jour-là, je désirais retrouver Paris, par un caprice de nostalgique, le même qui, plus tard, devait me faire écrire trois romans dont je situerais l'action en Amérique pour le plaisir de retourner là-bas. Cette instabilité perpétuelle m'aura tourmenté sans que j'aie jamais pu en démêler la raison.²³

In conclusione, questo suo persistente stato di irrequietezza può essere riassunto con una sua frase semplice ma d'effetto: "I was in a constant state of perplexity, wishing I were where I could not be".²⁴

Essere autotraduttori

Tradurre significa comprendere, interpretare, rispettare un testo e trasferirne la bellezza nella lingua di arrivo. Pertanto, quando ci si autotraduce, apparentemente gran parte dell'opera è già fatta: si è inseriti nei pensieri di chi ha scritto l'originale, se ne conoscono gli angoli più remoti, ogni connotazione e ogni riferimento più oscuro; e soprattutto, nessun committente o autore insoddisfatto può reclamare delle libertà che ci si è presi in traduzione. Tuttavia, paradossalmente, occorre un grande sforzo per tradurre se stessi, come hanno testimoniato alcuni noti autotraduttori.

È legittimo chiedersi che cosa spinga alcuni scrittori bilingui a riscrivere ciò che hanno già comunicato in precedenza, trovandosi a esprimere di nuovo gli stessi concetti, a ripetere aneddoti identici a quelli che hanno già avuto modo di esternare. Potrebbe trattarsi di una rinascita del sé, nella speranza di riappropriarsi della propria esistenza secondo una diversa prospettiva. Per rispondere a tale quesito occorre comunque per prima cosa ricercare le motivazioni che sono alla base di tale scelta; analizzando la vita e le dichiarazioni di alcuni tra i più famosi autotraduttori moderni è possibile asserire che molti di essi sono stati spinti da motivazioni concrete, quali l'esilio forzato dal loro paese verso un'altra realtà linguistica, o addirittura da motivazioni economiche. Altri autori, invece, con l'avvicinarsi della fine della propria carriera hanno sentito un bisogno quasi fisico di tradurre

tutte le proprie opere rimaste pubblicate in una sola delle loro lingue, in una ricerca di completezza, in una volontà di chiudere il cerchio della loro vita, da sempre duplice.

Questo, tuttavia, non è accaduto per Julien Green, il quale ha deciso di pubblicare soltanto pochi testi in entrambe le lingue e, soprattutto, di autotradurle pochissimi, peraltro escludendo da questa pratica, come si è detto, tutti i suoi romanzi.

Inoltre Green, ma anche Beckett e Nabokov, per citare soltanto alcuni tra i numerosi scrittori bilingui, si sono lasciati andare a una critica feroce nei confronti dell'operato dei traduttori, rei di aver strapazzato, o al contrario appiattito alcuni dei loro testi.

Per tornare al caso di Julien Green, egli stesso racconta un aneddoto in cui è possibile rintracciare le motivazioni che lo spinsero a realizzare il suo primo tentativo di autotraduzione, nonché le impressioni che ne scaturirono. Nel luglio 1940 l'autore, durante uno dei suoi soggiorni negli Stati Uniti, sente la necessità di scrivere un racconto dedicato alla Francia e alla sua infanzia vissuta a Parigi; considerato il tema scelto, decide di scrivere in francese. Ben presto, tuttavia, Green stesso si trova a confrontarsi con una serie di difficoltà oggettive, che lo portano a interrogarsi su chi in terra americana avrebbe letto un racconto scritto in francese e su quali editori francesi presenti negli Stati Uniti sarebbero stati disposti a pubblicarlo. Inoltre, egli pensa, un libro che racconta la sua Francia deve essere indirizzato necessariamente al popolo americano. Spinto da queste motivazioni, Julien decide di intraprendere l'opera di autotraduzione della ventina di pagine scritte fino a quel momento in francese, le quali, invece, avrebbero un giorno dato vita all'autobiografia *Memories of happy days*. Sebbene l'obiettivo di Green fosse appunto un'autotraduzione, scrivendo in inglese egli si trova dinanzi a qualcosa di totalmente inaspettato:

What struck me most, however, was how little these English sentences resembled the French sentences I had written on the same subject. Now, what I expected to read was a sort of unconscious translation from the French, or at least a very close equivalent, whereas what I saw might have been written by another hand than mine. [...] The subject was the same. The choice of details quite different. I did not say the same things in both languages, because, when writing in English, I had the feeling that in some obscure way I was not quite the same person. I realize that this must sound a little strange and I shall not try to draw any conclusions.²⁵

Da questa dichiarazione trapela lo stupore che l'autore prova nel confrontare le due versioni scritte e nello scoprire di non essere la stessa persona nelle due lingue. In secondo luogo, ne emerge la speranza di poter passare attraverso

l'autotraduzione in maniera quasi indolore, come se considerasse il passaggio da una lingua all'altra alla stregua di un processo doloroso che vorrebbe avvenisse quasi inconsciamente. Ma la sua idea iniziale non troverà conferma.

Questo passaggio dimostra come la pratica dell'autotraduzione non sia sempre piacevole per un autore; secondo la testimonianza di numerosi autotraduttori, infatti, essa risulta essere una pratica amara e scomoda.

Innanzitutto, va ricordato che tradurre se stessi è molto complicato: sebbene non faccia alcuno sforzo di comprensione e interpretazione del testo originale, chi si trova ad autotradursi lavora in realtà fianco a fianco con il più puntiglioso dei committenti: se stesso. Il più delle volte, lo scrittore bilingue non vuole cedere alla facile tentazione di sostituire o di trascrivere sistematicamente ogni termine da una lingua all'altra: il processo di autotraduzione non è quindi affatto automatico. Inoltre, talvolta cambiando lingua per scrivere, pur sforzandosi di adoperare al meglio la lingua di arrivo, l'autotraduttore si trova in preda a dubbi, più o meno fondati, che lo portano a chiedersi se egli sia uno scrittore altrettanto abile in questa seconda lingua e se riuscirà davvero, o soltanto parzialmente, nella trasposizione dell'opera: tutto ciò si rivela molto frustrante. Non è forse un caso quindi che, sebbene molti autori bilingui abbiano tradotto una o più tra le proprie opere, soltanto pochi ne hanno fatto un'attività continuativa.

In particolare, nella letteratura del '900 emergono due autotraduttori la cui attività ha molti punti di contatto con il nostro autore: Vladimir Nabokov e Samuel Beckett rappresentano infatti perfetti termini di paragone per Green. In primo luogo, essi sono tre grandi autotraduttori che appartengono alla stessa generazione; hanno vissuto lo stesso periodo storico denso di avvenimenti che lasciano il segno, come le due guerre mondiali. In più, oltre alla fama di grandi scrittori di cui godono, almeno per certi versi i tre condividono le stesse lingue. Ciò risulta essere importante anche per quanto concerne le relative influenze letterarie: ad esempio, essi hanno in comune la stessa attitudine al tragicomico, elemento che tradisce un'influenza anglosassone.

Immediatamente, però, emerge dal confronto un elemento di diversità: Julien Green è, tra i tre, lo scrittore la cui opera bilingue è la meno estesa; tuttavia, molti dei suoi testi autotradotti si focalizzano sul problema del bilinguismo di scrittura e sulla concezione di traduttore, guadagnando così terreno in tal senso, mentre né Nabokov né Beckett hanno affrontato la questione in maniera altrettanto penetrante.

Se si osserva inoltre la biografia dei tre autotraduttori, emergono alcuni interessanti elementi comuni, come ad esempio il nomadismo e la passione per i viaggi, che consentono di delineare un profilo tipico dell'autotraduttore

moderno. In particolare, i maggiori tratti comuni si riscontrano tra Green e Nabokov: entrambi figli prediletti di una famiglia che soffrirà troppo presto della mancanza della figura genitoriale a essi più vicina, entrambi cresciuti in un ambiente multilingue dove talvolta non si distingue la prima dalla seconda lingua. Più tardi, inoltre, nella loro carriera di scrittori, costretti a ricorrere a uno pseudonimo, riversano nelle loro opere le varie influenze delle letterature europee studiate, fino al momento in cui si ritrovano a dover scrivere in inglese, la lingua della loro infanzia, la prima che hanno appreso, senza tuttavia saper bene come fare. In comune, inoltre, hanno l'amore per l'America: Green non rinuncerà mai alla propria cittadinanza americana, acquisita per nascita, mentre Nabokov riuscirà finalmente ad acquisirla nel 1945.

Infine, particolare secondario ma certo non meno importante, entrambi hanno visto inserire le proprie opere nella prestigiosa collana della *Pléiade*, che ne ha sancito il valore artistico. Tuttavia, le loro sono due esistenze simili, ma non uguali: diversamente da Nabokov, Julien Green ha potuto scegliere di volta in volta la lingua in cui scrivere a seconda delle vicissitudini che si è trovato ad affrontare, non avendo dovuto subire il trauma dell'emigrazione e l'abbandono forzato della propria lingua madre. Diversamente da Nabokov, e anche da Beckett, inoltre, egli non è mai stato condizionato da problemi economici nelle sue scelte letterarie.

Samuel Beckett, invece, si distingue dagli altri due per aver scelto di scrivere e di autotradursi in una lingua straniera, o almeno in una lingua studiata e appresa in un secondo momento, che non era la propria madrelingua: egli rappresenta perciò un altro modo di essere autotraduttore. Ciò, tuttavia, non gli impedisce di raggiungere uno standard di scrittura altissimo anche in francese, tanto da poter vantare un grande prestigio in entrambe le letterature di riferimento, proprio al pari di Vladimir Nabokov.

Per quanto concerne la pratica specifica dell'autotraduzione, ognuno dei tre segue per certi versi una strada differente: se Green cerca di tradurre i propri testi originali, Beckett vuole trasformarli accostandosi alla riscrittura. Se Nabokov sceglie addirittura di mantenere alcuni russismi nelle proprie autotraduzioni verso l'inglese, Julien Green si adopera ostinatamente per sopprimere la sia pur minima traccia di interferenza nelle proprie opere autotradotte. Samuel Beckett, dal canto suo, lascia anche lui alcuni anglicismi nei testi che traduce in francese. Ciò che i tre hanno in comune, tuttavia, è la propensione alle aggiunte e ai tagli.

Per quanto concerne il momento della realizzazione dell'autotraduzione, invece, a differenza di Green, Beckett non lavora soltanto a partire dalla versione finale dell'originale: spesso inizia la traduzione ancor prima di

aver completato il testo nella prima lingua. Si tratta, quindi, di una sorta di creazione bilingue parallela. Anche Nabokov si trova talvolta a lavorare simultaneamente su versioni bilingui di una stessa opera.

Va inoltre ricordato che, in momenti diversi della loro vita, tutti e tre si sono trovati a tradurre opere altrui: Green condivide con Nabokov la preferenza per la traduzione letterale delle stesse, mentre per i propri testi entrambi ritengono che quest'ultima non avrebbe potuto funzionare; per Nabokov, infatti, qualsiasi forma di parafrasi era considerata un tradimento e un camuffamento dell'originale. Va ricordato che sebbene Green abbia tradotto Péguy, saranno soprattutto Samuel Beckett e Vladimir Nabokov a dedicare alla traduzione in senso stretto gran parte delle loro esistenze.²⁶

In conclusione, sebbene sia possibile rintracciare alcuni significativi punti di contatto tra le esistenze, gli atteggiamenti e le preferenze di tali autotraduttori moderni, dall'approfondimento delle loro esperienze emergono anche numerosi punti di divergenza tra essi, i quali confermano la sostanziale impossibilità di delineare un profilo standard di autotraduttore e, conseguentemente, di testo autotradotto.

Il traduttore e l'autotraduttore visti da Julien Green

Cerchiamo ora di raccogliere le varie dichiarazioni fatte dall'autore in merito alla traduzione e alla creazione letteraria, nel tentativo di delinearne una concezione di traduttore e autotraduttore che possa essere utile anche alla comprensione e all'analisi dei suoi stessi testi.

È noto che Julien Green non ha una buona opinione dell'operato dei traduttori: li accusa di trasformare le lingue in strumenti stonati e fastidiosi. Per di più, spesso si dice irritato dalla lettura di traduzioni che nascondono un pensiero estraneo alla lingua in cui sono scritte: ciò è conseguenza del fatto che molti traduttori, secondo Green, non pensano nella lingua di arrivo, prerequisito irrinunciabile per poter essere definiti dei buoni traduttori. Ciascun popolo ha una propria visione dell'universo che deve essere presa in considerazione quando si traduce, poiché essa traspare dalla lingua.

Ciò significa che se un traduttore non è bravo a calarsi nei panni della lingua e della cultura di arrivo rischia di scrivere in quello che Green, riferendosi al fenomeno delle interferenze linguistiche, definisce un caso di "English dressed up as French",²⁷ ovvero una strana lingua che in realtà non è né inglese né francese. La concezione di traduzione di Green è sicuramente stata influenzata dallo studio delle varie versioni della Bibbia: ancora adolescente, infatti, egli studia il tedesco per leggerne la versione di Martin Lutero realizzata

nel XVI secolo; successivamente, decide addirittura di imparare l'ebraico a un livello che gli permetta di fare a meno di un traduttore nell'aver accesso a un'altra versione del testo sacro. Come per molti altri nomi noti legati ai *Translation Studies*, lo studio e la comparazione delle diverse versioni della Bibbia sono stati per Julien Green senz'altro un ottimo terreno di indagine sulla traduzione e sui problemi che da essa si originano. Sebbene, infatti, egli stesso abbia ammesso che la propria conoscenza dell'ebraico non fosse sufficiente per cogliere appieno lo spirito di quella versione della Bibbia, paragonarla alle altre che conosceva perfettamente lo ha aiutato a focalizzare le difficoltà traduttive incontrate dai suoi predecessori. Inoltre, in tal modo Green ha affinato la propria attitudine alla critica, che è in genere molto utile in traduzione.

Julien Green ha più volte affrontato il tema della traduzione nei suoi scritti, giungendo anche a darne una definizione che esprime perfettamente la delicatezza della pratica. Secondo lui:

La traduction doit s'approcher le plus près possible du bateau sans le couler, afin de permettre le transbordement des marchandises ou des passagers sans les flanquer à la mer.²⁸

Tuttavia il nostro autore suggerisce anche alcuni spunti più pratici per ottenere una buona traduzione: ad esempio, essa consisterebbe in una riscrittura dell'originale che sia capace di captarne l'animo e di rendere la copia credibile quanto un originale in lingua di arrivo. In particolare, il traduttore dovrebbe essere in grado di scrivere l'opera nella lingua di arrivo come avrebbe fatto l'autore stesso se avesse avuto la possibilità di esprimersi in quella stessa lingua.²⁹ È proprio questo, rivela Green, che lui si sarebbe aspettato dalle traduzioni delle proprie opere verso altre lingue, cosa che tuttavia non sempre è avvenuta; si tratta, infatti, di un compito gravoso, che richiede anche molta umiltà da parte del traduttore.

Giovanni Lucera, nell'introduzione a *Le langage et son double*, afferma che Green giudicava la traduzione di Shakespeare realizzata dall'amico Gide come una traduzione irreprensibilmente corretta, ma morta. Secondo lui, il segreto di una grande traduzione non risiede nel tradurre il senso delle parole, ma in un compito che Green stesso definisce impossibile: cercare di scoprire ciò che Shakespeare avrebbe detto se fosse stato francese.³⁰

È invece un Julien Green intimidito, quello che si accosta all'autotraduzione. Intimidito dalla lingua inglese, che considera come una persona che certamente conosce bene, ma che, dice lui stesso, lo spaventa, almeno inizialmente, quando scrive. È l'incertezza che lo coglie quando si appresta a fare un tentativo di autotraduzione di *Memories of happy days*, che, lo sap-

priamo, si trasformerà nella scrittura di un altro testo.

Parlando di sé in quanto autotraduttore e scrittore di lingua inglese, Green asserisce di aver cercato di superare questa iniziale incertezza utilizzando le parole più semplici che poteva, quelle riconducibili alla sfera del linguaggio quotidiano che utilizzava in famiglia, insegnatogli dalla madre: Green è continuamente alla ricerca di un vocabolario sobrio che, secondo lui, è il mezzo più efficace per veicolare anche i messaggi più sottili e complessi.

La sua difficoltà, tuttavia, risiede nel cercare di rendersi conto di quali potessero essere gli effetti che le proprie parole inglesi producevano sull'*audience*. Si tratta, quindi, non certo di una scarsa conoscenza dell'inglese, bensì della stessa indecisione che prova uno scrittore alle prime armi, la stessa indecisione che aveva provato all'inizio della propria carriera di scrittore in francese.

Ciò conferma ancora una volta che, scrivendo in due lingue diverse, non si è mai la stessa persona. La sua difficoltà nell'autotradursi sta quindi nel fatto che all'interno di Julien Green esistono due esseri distinti, ciascuno dei quali deve compiere uno sforzo enorme per tradursi, come se, per certi versi, fosse in ballo un autore sconosciuto. Certamente, come si è detto, un autotraduttore conosce già quanto ha scritto nell'originale e non ha bisogno di passare attraverso fasi di interpretazione, ma talvolta la duplice appartenenza linguistica può diventare una frontiera, un ostacolo difficile da oltrepassare al momento dell'autotraduzione. Green stesso sembra innalzare un vero e proprio muro tra le sue due lingue, come testimonia la frase seguente: "Pas de communication entre ceux deux langues. C'est ce qui fait que j'ai tant de mal à traduire même les phrases les plus simples".³¹

Inoltre, Green stesso dice che dentro di sé per ogni argomento c'è sia un modo anglosassone di trattarlo che uno francese: si tratta di una differenza sostanziale, ma talvolta difficile da cogliere anche per lui. La scelta delle parole, quindi, diventa un vero e proprio rompicapo per chi, pur restando nei propri panni, deve mentalmente oltrepassare una frontiera. Lo scopo è quello di riuscire a cogliere il ritmo interiore della lingua in cui traduce, senza tradire al tempo stesso lo spirito della lingua e cultura di partenza. Uno sforzo immane, che si scontra talvolta anche con difficoltà oggettive, quali, ad esempio, l'inesistenza di veri e propri equivalenti da una lingua all'altra: si pensi, in tal senso, alla riflessione contenuta in *My first book in English* riguardo alla difficoltà di tradurre in inglese 'saints et saintes'.³² L'autotraduttore rimane così intrappolato nell'idea che vorrebbe esprimere, senza tuttavia avere a disposizione i mezzi adeguati in lingua di arrivo. Per tutte queste motivazioni, l'autotraduzione non diventa per Julien Green un'occupazione regolare. L'autore stesso si è più volte espresso in tal senso, ribadendo che se

si fosse definitivamente calato nei panni di traduttore di se stesso, avrebbe comunque continuato in primo luogo a essere uno scrittore. Avrebbe pertanto tentato di riscrivere di volta in volta l'originale, progettato modifiche e ripensamenti, allontanandosi sempre più dalla definizione stessa di traduttore. Il peso degli anni trascorsi e dell'esperienza sarebbe diventato schiacciante e la volontà di stravolgere le proprie opere irrefrenabile. È proprio per questo, quindi, che in un moto di protezione nei confronti dei suoi romanzi, Julien Green deciderà di non tradurne nessuno, e affiderà a Eric Jourdan l'importante traduzione di *The Apprentice Psychiatrist*:

Traduire moi-même en français ce récit m'eût soumis à la tentation de le concevoir de nouveau et tout autrement. Peut-être l'aurais-je amélioré, peut-être aussi l'aurais-je trahi. J'ai préféré laisser cette transposition délicate à un jeune poète.³³

Siamo di fronte a un Green che si fa da parte per tutelare le proprie opere da un ingiusto desiderio di riscrittura; anche i racconti, oltretutto i romanzi, non verranno tradotti da Green: come si è visto, *Christine* rappresenta l'unica eccezione in tal senso. Ma esisteva realmente la necessità di tutelare le proprie opere?

PARTE II

Julien Green, un autore che non scrive nella propria lingua madre

Green rappresenta un caso singolare: è un autore che non scrive generalmente nella propria lingua madre; dall'analisi del nostro *corpus* emerge infatti un'innegabile differenza tra i momenti in cui egli scrive in inglese e in francese. Lui stesso, peraltro, insisteva sul fatto che non si potesse essere la stessa persona parlando due lingue diverse, contrariamente a quanto asserito dagli esperti di bilinguismo. Ogni parola, secondo lui, subisce un trattamento diverso a seconda della lingua, proprio come con ogni persona occorre comportarsi e interagire in maniera diversa. L'autore ribadisce di non pensare allo stesso modo, di non vedere le stesse immagini nelle due lingue e, conseguentemente, di non essere lo stesso scrittore.³⁴

Ciò emerge soprattutto dal punto di vista linguistico, poiché si nota che il registro utilizzato da Green è leggermente più informale in inglese. Egli stesso, parlando del tentativo di autotraduzione di *Memories of happy days* in francese, confessa la propria sensazione di esprimersi in maniera più moderata nella sua lingua madre: rileggendo i testi scritti in inglese ha la

sensazione di essersi espresso in maniera ben più blanda rispetto a quanto non sia abituato a fare in francese:

A tout coup, je suis arrêté par des difficultés sans *nombre*. Elles se réduisent pourtant à ceci: ma vraie personnalité ne peut guère s'exprimer qu'en français; l'autre est une personnalité d'emprunt et comme imposée par la langue anglaise (et pourtant sincère, c'est là le bizarre de la chose). Cette personnalité d'emprunt, je ne puis la faire passer en français que fort malaisément: elle ne *semble* pas tout à fait vraie. 'Je suis moins naïf que ça', suis-je sans cesse tenté de me dire en relisant mon livre en anglais.³⁵

La nostra analisi, infatti, conferma che scrivendo gli originali in inglese l'autore utilizza un registro linguistico più colloquiale, più informale, probabilmente retaggio del contesto in cui la lingua è stata appresa e per molti anni utilizzata a livello esclusivo. Ma ciò sembra avvenire soltanto nei testi che egli scrive 'di getto' in inglese; peraltro, la lingua madre di Green viene utilizzata a un livello meno formale, in uno stile semplice, ma non per questo scorretto o semplicistico.

Alcuni esempi faciliteranno la comprensione di quanto appena affermato: dall'analisi delle scelte linguistiche messe in atto in *My first book in English/Mon premier livre en anglais*, ad esempio, emerge che Green sembra privilegiare un lessico più ricercato in francese; egli traduce 'meaning' con 'acception',³⁶ sostituisce il verbo 'trasmuer' al più banale 'to transform',³⁷ Sebbene non si tratti di un linguaggio informale, l'inglese utilizzato da Green sembra a tratti collocarsi a un livello leggermente inferiore per grado di formalità rispetto al francese; l'autore sembra preferire un lessico più familiare, che tenda a semplificare il discorso, sebbene sia comunque corretto. Ulteriori esempi in tal senso sono rappresentati dall'utilizzo del verbo 'to copy' rispetto al traduttore francese 'démarquer'³⁸ e lo stesso vale per il verbo 'to limit' tradotto con il più rigoroso 'se borner'.³⁹

Inoltre, si noti come in lingua inglese Green si serva frequentemente di cosiddetti 'verbi *passé-partout*' quali ad esempio 'to make' o 'to say', nonché dell'avverbio 'very' ai quali, invece, sostituisce in francese verbi e avverbi con sfumature più precise e ricercate. Di seguito alcuni esempi in merito: "He made a vague gesture" viene tradotto con "Il esquissa un geste vague",⁴⁰ e "I said it firmly" con "Je me défendis avec fermeté".⁴¹ E ancora, "It made me feel dizzy, and very ancient" in francese viene reso con "Je me sentis tout à coup effroyablement âgé".⁴² Tale leggero innalzamento di registro linguistico in francese si manifesta anche nella scelta di strutture grammaticali più ricercate nei suoi racconti, come ad esempio "I wrote them in French because I was born in Paris" tradotto con "J'avais écrit tous mes

livres en français pour la bonne raison que...”.⁴³

Come si è accennato in precedenza, l’impiego di un registro linguistico leggermente più basso può anche derivare dal fatto che la lingua in oggetto venga utilizzata prevalentemente nell’oralità, come è il caso dell’inglese di Julien Green, imparato e per molti anni utilizzato esclusivamente con i familiari tra le mura domestiche. Questo, è evidente, non necessariamente coincide con una conoscenza minore della lingua, bensì con un’esperienza diversa della stessa

Anche dallo studio comparato delle due versioni di *An experiment in English/Une expérience en anglais* emerge una sostanziale differenza di registro linguistico: talvolta, la scelta delle parole inglesi rivela una mancanza di ricercatezza, a favore di uno stile sobrio e senza eccessi. Nel francese, al contrario, è possibile rintracciare una maggiore eleganza, una formalità che si esprime anche attraverso l’uso del *passé simple*, al quale invece corrispondono in inglese tempi verbali tipici della lingua parlata. In linea con quanto appena affermato, inoltre, si nota la scelta di locuzioni che tradiscono una differenza di registro tra le due lingue; va sottolineato, tuttavia, che anche nel caso del francese, non si tratta di una lingua aulica, né pesante.

Di seguito si riportano alcuni esempi in merito a quanto fin qui affermato: “Very hard crumbs of bread” diventa “Miettes de pain presque fossilisées”,⁴⁴ mentre “The French word” viene trasformato in “La signification française du terme”.⁴⁵ E ancora, vi sono frasi del tipo “My answer was: ‘Tell me first if we think in words’ with the unexpressed assumption that we didn’t” reso con un ben più elegante “‘Dites-moi d’abord si nous pensons avec des mots’, sous-entendu que nous ne le pouvions pas”.⁴⁶

Oltre a ciò, anche in questo racconto si ritrovano i sopraccitati ‘verbi *passé-partout*’ ‘to say’ e ‘to make’, prontamente sostituiti da termini francesi meno generici. “Meaningless sounds which grown-ups made to pretend they were carrying on a conversation” diventa, ad esempio, “Sons bizarres inventés par les grandes personnes pour faire semblant de tenir une conversation”.⁴⁷ O anche: “By the time the bus was in sight, I said...” reso con “Le bus arrivait et j’eus le temps de lui souffler...”.⁴⁸

Riassumendo, dall’analisi di entrambi i testi scritti in inglese emerge lo stesso tipo di registro linguistico e ciò è probabilmente dovuto al fatto che il periodo di scrittura è il medesimo. Tuttavia, è interessante notare che entrambi i testi, tradotti in francese a quarant’anni di distanza l’uno dall’altro, vedono il medesimo innalzamento di registro linguistico nel processo. Ciò testimonia che ogni qual volta Green decide di oltrepassare il muro che egli stesso ammette di aver eretto tra le sue due lingue, lo fa in maniera univoca, senza ritorno: quando inizia a scrivere in francese, lo stile ricercato, la

scelta dei tempi verbali e dei termini precisi è indispensabile per esprimersi in questa lingua.

Curiosamente, invece, dall'analisi dei due testi scritti in francese e poi tradotti in inglese, emerge che il registro utilizzato è sostanzialmente lo stesso nelle due lingue. Non c'è più spazio per elementi informali, né per i 'verbi *passé-partout*' riscontrati nei testi scritti originariamente in inglese. Ciò si nota anche nel testo degli anni Venti, *Christine*, scritto vent'anni prima che Green faccia dell'inglese il sopracitato uso informale. Si può quindi affermare che non siamo dinanzi a un soggetto che acquisisce o perfeziona la sua competenza linguistica nel tempo, o perlomeno non più di quanto comunemente avviene a chiunque impieghi per anni delle lingue diverse. Green non utilizza all'inizio della sua carriera un inglese informale legato a una conoscenza 'domestica' dello stesso, salvo poi acquisire una competenza più ampia e la padronanza di registri linguistici più elevati: al contrario, emerge dall'analisi che egli utilizza un inglese più informale quando scrive di getto in questa lingua, mentre traducendo dalla stessa sembra essere come influenzato dal registro linguistico utilizzato in francese e sceglie di discostarsene soltanto raramente, indipendentemente dal periodo di scrittura.

È quindi ragionevole sostenere che la voce dell'autore cambi nel processo di traduzione, che egli utilizzi talvolta una tonalità un po' diversa.

È possibile caratterizzare ulteriormente l'inglese di Julien Green? Volendo esprimere una considerazione in merito, lo si potrebbe senz'altro definire un inglese americano che viene dal passato, come testimoniano la scelta di alcuni termini o espressioni un po' arcaiche e l'ortografia, nonché alcune accezioni dei termini che egli utilizza; si pensi, in tal senso, alla frase tratta da *Christine*: "Vers le soir, ma mère me fit appeler pour me dire que je coucherais non au premier étage, comme je l'avais fait jusqu'alors, mais au deuxième", che diventa "Towards evening mother sent for me and told me that I was to sleep, not on the second floor as I had, up to that time, but on the third".⁴⁹ Si ricordi come il 'second floor' corrisponda al secondo piano in inglese britannico, ma al primo piano in inglese americano.

Infine, come si è accennato, occorre sottolineare che talvolta nell'inglese greeniano si riscontrano espressioni o termini un po' arcaici: ne costituisce un esempio 'well-bred'⁵⁰ in *My first book in English/Mon premier livre en anglais*. Il termine, successivamente omissso in traduzione, ha origini cinquecentesche e avrebbe peraltro avuto un corrispondente più moderno, che forse secondo Green non avrebbe reso allo stesso modo l'idea. Anche l'espressione 'to give up the ghost'⁵¹ tradisce una certa interferenza nell'inglese greeniano, un'interferenza che sembra provenire dal passato.

Viene inoltre spontaneo chiedersi se esistano delle interferenze linguistiche

negli scritti greeniani; in generale, l'interferenza va evitata ed è considerata un effetto negativo dell'apprendimento di più lingue, ma nel caso dell'autotraduzione si sa che essa può ricadere nella sfera della licenza poetica; le interferenze, quindi, possono essere combattute o integrate.

Julien Green ha più volte ribadito la sua volontà di eliminare qualsiasi fenomeno di interferenza linguistica dai propri testi, impegnandosi con accanimento in tal senso.⁵² Dall'analisi del *corpus* di riferimento emerge, infatti, questa sua tendenza. Molti lettori inglesi, francesi o bilingui dei testi greeniani⁵³ hanno confermato che uno dei tratti peculiari della scrittura di Julien Green consiste proprio nella sua capacità di scrivere senza intercontaminazioni né accenti regionali particolari. L'autore sembra mettere in atto una vera e propria epurazione dei suoi scritti, che mira a ottenere, ancora una volta, una scrittura fluida e lineare in entrambe le lingue.

Tuttavia, si sono talvolta menzionati alcuni rari casi di contaminazione linguistica dei suoi scritti inglesi: Kathleen Shields, ad esempio, nel suo articolo intitolato *Julien Green traducteur de lui-même*,⁵⁴ sostiene che talvolta è proprio l'inglese, lingua madre di Green, a sembrare una lingua acquisita su cui intervengono alcune lievi interferenze. Shields afferma, inoltre, che un lettore anglofono nota negli scritti di Green alcuni elementi stilistici non riconducibili alle norme dell'inglese letterario. È in particolare la sintassi inglese, avvalendosi talvolta di una subordinazione eccessiva rispetto a quanto è abituale, a destare sospetti.

In linea con quanto appena affermato va detto che sebbene nel *corpus* preso in esame non si evidenzino fenomeni di interferenza, alcuni periodi inglesi sono ben più lunghi dei corrispondenti francesi. Talvolta, inoltre, si nota un uso particolare delle virgole che conferisce un ritmo insolito ai testi inglesi, sebbene essi rimangano assolutamente corretti.

Risulta interessante soffermarsi sull'analisi di alcuni esempi:

I approached the English language as you might approach a person you know quite well and who, nevertheless, intimidates you, a little.⁵⁵

In the distance can be seen a long, glittering, gray line – the sea.⁵⁶

Tuttavia, fatta eccezione per gli esempi sopracitati, il più delle volte Green realizza testi di una purezza senza eguali, confermando la sua volontà di mantenere una certa distanza tra le due lingue, dato che aveva dell'interferenza un giudizio negativo.

Viene da chiedersi se invece il francese sia da considerarsi puro al cento per cento: non è proprio così; basti pensare all'uso insolito che Green fa delle ripetizioni, calcando un po' troppo la mano in tal senso, ignorando

molte delle regole stilistiche francesi che egli stesso definisce degli ostacoli.

Another principle which I cherished was not to repeat any word on the same page. This may seem a little strange to the English. Indeed it seems strange to me now. When I went back to English to express myself, many of these French notions vanished out of my mind. Words being like persons in French and in English had to be treated in a different way in each language.⁵⁷

È interessante notare come Green, alla luce della propria duplice formazione, abbia scelto di seguire una strada originale per quanto concerne le ripetizioni, che lo porta tuttavia a essere molto più prossimo alla concezione anglosassone delle stesse. Paradossalmente, infatti, almeno dall'analisi delle ripetizioni contenute in *My first book in English/Mon premier livre en anglais* emerge che Green ne utilizza molte di più scrivendo in francese, rispetto all'originale inglese.⁵⁸

Green nei panni del traduttore convenzionale: il caso di Christine

Analizzando le due versioni di *Christine* ci si accorge immediatamente di quanto esse siano davvero vicine tra loro: una parafrasi totalmente assente lascia il posto ad ampi periodi di pura traduzione letterale:

Looking through the keyhole, I saw her fall upon the paper and turn it over and over in every direction, with an air of great curiosity, but without appearing to understand what I had written on it. All at once she dropped it, and went into a part of the room where my glance could not follow her. In my distraction, I called to her as loudly as I could and, without realizing any longer what I was saying, promised to give her a present if she would consent to open the door.

Par le trou de la serrure, je vis Christine se précipiter sur le billet qu'elle tourna et retourna dans tous les sens avec un air de grande curiosité, mais sans paraître comprendre ce que j'avais écrit. Soudain, elle le laissa tomber et se dirigea vers une partie de la chambre où mon regard ne pouvait la suivre. Dans mon affolement je l'appelai de toutes mes forces et, ne sachant presque plus ce que je disais, je lui promis un cadeau si elle consentait à m'ouvrir.⁵⁹

Nel complesso, *Christine* esprime proprio la ricerca, da parte di Julien Green, di una forma di traduzione letterale. Le zone di sovrapposizione tra le due versioni sono di certo in maggioranza rispetto alle divergenze, che restano spesso soltanto superficiali. Ma questa rappresenta senz'altro un'eccezione nell'operato del nostro autotraduttore: l'analisi dei quattro testi

che compongono il *corpus*, infatti, fa indubbiamente concludere che esiste una forte diversità tra l'autotraduzione di *Christine* e degli altri testi. Non è un caso, quindi, che Green si sia rifiutato di tradurre altre sue novelle e romanzi dopo questa esperienza: i panni del vero traduttore devono essergli andati stretti. È evidente, infatti, che con *Christine* egli si comporti proprio così, da traduttore convenzionale: un registro linguistico pressoché identico, brevi e rare aggiunte, nonché omissioni quasi inesistenti fanno delle due versioni di *Christine* due testi quasi identici tra loro. La scelta di traduttori equivalenti non lascia spazio a fenomeni di iper- e ipotraduzione, né alla parafrasi o alla riscrittura. Soltanto rari elementi, quindi, potrebbero far vacillare nel lettore più attento la convinzione di trovarsi dinanzi a una vera e propria traduzione. Come un vero traduttore, quindi, Green non osa prendersi troppe libertà. Probabilmente ciò è il risultato della decisione arbitraria di calarsi nei panni di traduttore esterno per rispettare la propria opera, che forse non riteneva avesse bisogno di rielaborazioni.

Tuttavia, da questo comportamento può essere emerso che il ruolo di autotraduttore risultasse troppo censurato, troppo ricondotto a una pura trasposizione meccanica di parole. E, presumibilmente, uno scrittore non si piega a essere vittima di una censura, soprattutto qualora essa incida sulla libertà di intervenire su una propria opera. Quale miglior espressione di libertà, invece, della possibilità di tradurre e modificare un testo autobiografico?

Ciò nonostante, rimane pur sempre il dubbio che l'atteggiamento di Green nei confronti di *Christine* possa esser stato anche condizionato dall'inesperienza dei suoi vent'anni. La scarsa sicurezza di un traduttore alle prime armi potrebbe infatti giustificare la predilezione per una traduzione letterale, per le scelte meno azzardate e l'abolizione di qualsiasi slancio verso soluzioni traduttive innovative.

Riassumendo, si potrebbe quindi ipotizzare che in questo caso abbia agito una commistione delle due variabili: il rispetto per la propria opera e la poca esperienza degli anni Venti.

Infine, occorre emettere una considerazione: la traduzione di questo testo conferma la capacità di Julien Green di tradurre, volendo, anche in maniera convenzionale. Una volta appurato ciò, si può affermare che con gli altri testi del *corpus* l'autore si sia spinto un gradino oltre autotraducendosi: non siamo dinanzi a un autore che vede nel suo modo di autotradursi una via senza alternative.

Ciò conferma altresì che non esistono soltanto differenze tra traduzione e autotraduzione: non solo le due pratiche, talvolta agli antipodi, possono in alcune occasioni avere molti punti in comune, ma anche il singolo auto-

traduttore può modificare il suo stile nel corso degli anni e produrre talvolta testi complementari o originali.

Dalla riscrittura alla traduzione letterale: le peculiarità dell'autotraduzione greeniana

Lo studio del nostro *corpus* rivela che le scelte traduttive di Julien Green sono riconducibili a due strategie sostanzialmente opposte: la riscrittura, o parafrasi, e la traduzione letterale. Entrambe, probabilmente, costituiscono due estremi da cui bisognerebbe tenersi alla larga nel tradurre. La riscrittura, o parafrasi, infatti, sebbene possa essere talvolta funzionale, offre al lettore un'opera diversa rispetto all'originale. La traduzione letterale, al contrario, potrebbe rivelarsi riduttiva e non adeguata alla lingua e cultura di arrivo. Forte della propria libertà, dal canto suo l'autotraduttore può invece optare per una commistione dei due estremi.

Ma in che cosa consiste la 'riscrittura' greeniana? In *My first book in English/Mon premier livre en anglais* si riscontrano frequenti casi di parafrasi o di riscrittura, che si distinguono in due tipologie: da un lato, le riformulazioni di concetto volte a semplificare quanto espresso nell'originale; dall'altro, quelle che pur mantenendo le stesse unità informative, subiscono un aggiustamento formale da parte dell'autore. Iniziando dalla prima categoria si noti come:

Foreign words belonged to the realm of fancy. They could be written and pronounced this way, or, conceivably, written and pronounced this other way, and it didn't really matter whereas a French word could only be exactly what it was, as it was.

sia reso con un più lineare :

Le mot étranger appartenait au domaine de la fantaisie, quelque chose qui aurait pu être fait de telle manière ou de telle autre, et cela n'aurait pas eu beaucoup d'importance, alors qu'un mot français ne pouvait être que ce qu'il était.⁶⁰

Oppure, si osservi la frase "An English word does not limit itself to the designation of such and such an object, or such and such a natural phenomenon", che viene semplificata tramite l'omissione della doppia espressione idiomatica: "Un mot anglais ne se borne pas à désigner tel objet ou tel phénomène naturel".⁶¹

Oppure, come si è anticipato, vi sono casi di semplici mutamenti formali,

che sono forse il risultato di un diverso gusto estetico dell'autore. Si confrontino le seguenti versioni:

One day I was confronted with the word *sainte*. A simple word, easy enough to translate, you might think. Doesn't a saint mean *une sainte*? Oh, yes. But suppose, as was the case, you had to translate: *saints et saintes*.

Un jour [...] un mot des plus simples m'arrêta, et m'arrête encore, c'est le mot *sainte*. Le substantif *sainte*. Une *sainte*. Comment traduire cela? C'est très simple, n'est-ce pas? A *Saint*. Bravo. Mais pour traduire, comme c'était le cas, les mots suivants: *saints et saintes*?⁶²

Questo esempio, peraltro, merita una riflessione. Siamo dinanzi, infatti, alla prova tangibile del cambio di personalità che avviene in Julien Green nel passaggio da una lingua all'altra. La sfumatura è molto sottile, ma emblematica: 'Doesn't a saint mean *une sainte*?' e 'Une *sainte*. Comment traduire cela?' esprimono due universi e due schemi mentali differenti. L'autore si pone due quesiti leggermente diversi: in inglese si chiede se 'saint' significhi effettivamente anche 'sainte' o se questo termine non sia troppo generico per poter rendere giustizia anche al soggetto femminile. Passando al francese, invece, Green si pone un altro tipo di domanda: come tradurre in inglese 'sainte', ovvero come rendere quel concetto che è presente nella mentalità francese e di cui probabilmente egli sente la mancanza quando si trova a esprimersi in lingua inglese. Si tratta, quindi, di una riflessione molto interessante e acuta, la quale sottolinea ancora una volta il mutamento che l'autore subisce nel passaggio da una lingua all'altra, si potrebbe addirittura dire da un universo linguistico-culturale all'altro.

Tornando agli esempi di modifiche formali messe in atto dall'autore, si può far riferimento a quando Green, parlando della definizione che Voltaire dà della lingua francese, dice: "I don't know that anybody would dare call English such names, but I remember that when I wrote the first sentence in my book, I felt extremely uncertain" reso con "Je ne sais ce qu'il aurait dit de la langue anglaise, mais je sais bien qu'elle n'était pas sans m'inspirer un très vague sentiment d'inquiétude".⁶³ Questo genere di interventi che l'autore opera sul testo a livello formale potrebbero essere definiti come un processo di 'riscrittura'; si tratta, in effetti, di una riformulazione che si spinge in qualche modo oltre la parafrasi, mostrando chiaramente l'intervento della mano dell'autore.

Vi sono poi alcuni rari casi di traduzione letterale all'interno del racconto, che generano di fatto una commistione con la parafrasi e la riscrittura, sebbene queste ultime abbiano di gran lunga la meglio. Va precisato, tuttavia, che gli esempi di traduzione letterale sono ridotti a brevi frasi, che mai rag-

giungono la lunghezza di un periodo.

La stessa mescolanza di parafrasi, riscrittura e casi di traduzione letterale si ritrova in *An experiment in English/Une expérience en anglais*; ad essi, però, va ad aggiungersi un altro tipo di riscrittura, ovvero quella che tradisce un'aggiunta di informazioni. Qui, ad esempio, Green sta parlando della propria difficoltà di imparare l'inglese da bambino: "This was all the stranger since my sisters learned English with comparative ease; but French was my language, decidedly" trasformato in "C'était d'autant plus singulier que mes sœurs avaient appris l'anglais assez facilement, mais j'étais décidément le petit Français".⁶⁴ Sebbene il finale 'j'étais décidément le petit Français' esprima la preferenza del bambino per il francese, come avveniva nell'originale, essa riprende un dettaglio autobiografico importante, ovvero che la mamma di Green soleva chiamarlo in tal modo. Inoltre, emerge anche un lieve sentimento di percepita esclusione, un desiderio di maggiore appartenenza.

Studiando il percorso di Green autotraduttore attraverso il *corpus*, si arriva ad affermare, fatta eccezione per *Christine*, che il testo che vede l'evoluzione maggiormente degna di nota, dovuta al passare del tempo, sia proprio *An experiment in English/Une expérience en anglais*, tradotto da un Green ormai ultraottantenne. Si tratta dell'unica autotraduzione che vede un intervallo di tempo molto importante tra la stesura del testo di partenza e di arrivo: il peso di quarant'anni, però, non si manifesta nelle singole scelte traduttive, che per la maggior parte si allineano a quelle di *My first book in English/Mon premier livre en anglais*, bensì nella peculiarità di questo testo che consiste nel lasciar liberamente percepire al lettore che la traduzione è stata realizzata in un periodo successivo. Spesso l'autore, infatti, tradisce una maturità diversa e la consapevolezza di eventi storico-culturali che hanno avuto luogo nell'arco temporale che separa la stesura delle due versioni; si veda l'esempio seguente:

One of the most curious consequences of the present state of affairs in Europe is the problem which now faces a great many men and women who have been driven from their homes by the invader and have sought refuge in this country.

Une des plus curieuses conséquences de la situation actuelle en Europe fut qu'un grand nombre d'hommes et de femmes chassés de chez eux par l'envahisseur, trouvèrent asile aux Etats-Unis.⁶⁵

Le due versioni, molto simili tra loro, presentano tempi verbali diversi, al contrario di quanto accade poco dopo: l'autore, infatti, sceglie di ritornare al presente in entrambi i testi.

Successivamente, "Some years ago" diventa "En ces années-là"⁶⁶ e "So

they came to this country, where freedom is still to be found” viene tradotto con “Dans notre pays, ici aux Etats–Unis, ils retrouvèrent la liberté”;⁶⁷ si tratta di scelte che di fatto raccontano al lettore francese ciò che negli anni intercorsi tra originale e traduzione è avvenuto nella storia, e questa volta l’autore sceglie di impiegare tempi verbali analoghi. E ancora: “In recent months” diventa “Le passé récent”⁶⁸ e così via, tradendo quindi a più riprese l’accresciuta maturità dell’autore.

Eppure Green sembra non essere sempre coerente con questa scelta: si noti, al riguardo, ciò che scrive sulla propria amicizia con un letterato francese: “We have been friends for fifteen or sixteen years” tradotto con “Nous sommes amis depuis quinze ou seize ans”;⁶⁹ in questo caso, quindi, l’autore non sta scrivendo in francese con la consapevolezza di trovarsi negli anni Ottanta, bensì sempre negli anni Quaranta.

Da questi esempi emerge come spesso egli veda ormai i fatti narrati sotto una luce diversa, dovuta anche al fatto che molte situazioni nel frattempo sono venute meno. Egli sembra porsi su un piano diverso e prendere in qualche modo le distanze dall’originale; ciò trova peraltro conferma nel fatto che la traduzione francese risulta essere notevolmente arricchita di immagini: certo, ogni lingua evoca immagini diverse, ma un simile aumento delle stesse in traduzione non può limitarsi a questo. Se ne riportano di seguito due esempi: “We had [...] a great many questions to ask” viene reso con “Les questions nous brûlaient les lèvres”.⁷⁰ Oppure “A long process had been going on in my mind [...] and had culminated in the moment which I described” che diventa “Une longue germination s’était faite dans mon cerveau [...] et avait donné ses fleurs au moment que j’ai décrit”.⁷¹

Probabilmente, osservando il testo da un’ottica così distante, l’autore si sente meno legato ai concetti da esprimere e più incline a modificarne la forma, a perfezionarlo, ad abbellirlo.

Riassumendo, dall’analisi di questo testo emerge che presumibilmente l’autore ha sentito un bisogno di sincerità nei confronti del lettore e si è rifiutato di calarsi nei panni dello scrittore inconsapevole del futuro che era negli anni Quaranta. Una scelta legittima, la sua, sebbene anche questa insolita nell’ambito della traduzione come la si intende comunemente. Senza’altro sarebbe stata ancora più efficace qualora Green l’avesse portata avanti coerentemente, ma ciò non è avvenuto.

L’incoerenza, infatti, è un tratto caratteristico di Julien Green autotraduttore che affiora dall’analisi. Non si tratta di un giudizio negativo, bensì della constatazione di un’ulteriore forma di libertà dell’autotraduttore, che in questo caso si manifesta tramite la frequente scelta di non portare avanti univocamente alcune sue decisioni pratiche. Questa incoerenza, del tutto legittima, secondo

un certo punto di vista può anche conferire valore aggiunto al suo operato.

Conseguentemente, è proprio la libertà l'elemento chiave che affiora dall'analisi: la libertà di tradurre se stessi, di discostarsi dall'operato del traduttore convenzionale. L'autotraduttore, inoltre, è l'unico traduttore a non essere legato né soltanto all'universo linguistico e culturale del testo di partenza né a quello del testo di arrivo, e che può, quindi, scegliere il giusto compromesso tra essi.

Entrando più nello specifico, va detto che talvolta Green opera dei cambiamenti misteriosi nel testo di arrivo: si tratta di modifiche che lasciano interdetto il lettore, in quanto apparentemente inspiegabili. È questo ciò che accade, ad esempio, quando egli decide di cambiare l'ordine degli elementi di una lista: "Whenever an aspect of the sky, or of the earth, or of the sea strikes a note of pleasant sadness in us" ad esempio, diventa: "Et chaque fois qu'un aspect du ciel, ou de l'eau, ou de la terre nous surprend",⁷² oppure quando "I say that to this day the designation of objects and beings has lost nothing of its old fascination to me" viene reso con "Ce problème de l'appellation des êtres et des choses a gardé pour moi tout son intérêt".⁷³

Oppure, di tanto in tanto l'autore decide di omettere il nome di un personaggio noto, lasciandone solo il cognome, senza che ciò tradisca delle motivazioni culturali. Non si tratta, infatti, di una scelta su cui Green rimane coerente, poiché, anche all'interno dello stesso testo, si comporta in maniera differente in merito. Un'altra particolarità, inoltre, risiede nel cambio di tempo verbale da una versione all'altra, che non sarebbe permesso a un traduttore convenzionale.

Oltre a ciò, si riscontra la curiosa abitudine di modificare le quantità presenti nell'originale. Eccone alcuni esempi: "He may find himself saying far more than he intended" diventa "On se trouve en avoir dit un peu plus qu'on ne voulait",⁷⁴ dove 'far more' e 'un peu plus' non sono affatto la stessa cosa. O anche "In order to write a novel with a reasonable chance of surviving at least one generation of readers" che l'autore traduce con "Pour écrire un roman qui ait quelque chance de durer, c'est-à-dire que deux ou trois générations – pas beaucoup plus...".⁷⁵ Questa abitudine potrebbe essere il risultato di un ripensamento, di una riflessione in merito a quanto l'autore ha scritto anni prima che si nutre di una nuova prospettiva, nonché di una maggiore maturità.

Ciò ha in qualche modo a che vedere anche con la tendenza di Green a trasformare spesso il plurale in singolare traducendo in francese e viceversa.

Infine, *My first book in English/Mon premier livre en français* offre anche un altro inatteso spunto di riflessione, ovvero l'emblematico caso del cappello che nel passaggio da inglese a francese cambia colore, diventando

da blu a nero: “Don’t you think it would sound more plausible if you said that that hat, which was blue, was green?”. La traduzione riporta: “Tu ne crois pas que cela semblerait plus vrai si tu disais que ce chapeau, qui était noir, était vert?”.⁷⁶

Un ulteriore fenomeno insolito che emerge dall’analisi è la volontà di Green di cambiare la grafica delle date da una lingua all’altra: “The fall of 1939” diventa “L’automne 39” in traduzione.⁷⁷

Queste particolari tendenze fin qui elencate si riscontrano sia nei testi scritti originariamente in inglese che in *Paris/On Paris*; si noti, ad esempio, come gli elementi del seguente elenco vengano arbitrariamente modificati: “Manet, Degas, Renoir, Toulouse–Lautrec, Monet” diventano “Manet and Renoir and Monet and Toulouse–Lautrec and Utrillo”.⁷⁸

E ancora, vi sono altri cambiamenti curiosi che vale la pena citare: Green sostituisce “Une lettre tres émouvante me parvint, il y a un an, de Paris” con “A very moving letter came out of France twelve months ago”.⁷⁹ E ancora, quando dice in francese: “Je n’aurais pas supposé une seconde que Paris pût être envahi” e in inglese “I never thought for one minute that Paris could be taken”⁸⁰ non vi è un’apparente motivazione per cui ‘une seconde’ debba trasformarsi in ‘one minute’.

Infine, vi sono casi in cui l’autore giunge addirittura a sostituire l’oggetto del discorso: ovvero, quello che in francese era un apprezzamento dell’aria di Parigi, diventa una lode per la luce della città, e i due periodi si concludono in modo totalmente diverso:

Ils nous font voir [...] une ville où le ciel brille avec une grâce miraculeuse, une qualité particulière de l’air au-dessus de Paris que les mains de ses peintres savent faire palpiter dans quelques centimètres carrés de toile.

The Paris they show us is [...] a city on which the light of heaven shines with a particular grace. One might even say that it was the exquisite quality of the light in the skies above Paris which brought into being so many magnificent painters.⁸¹

Quindi, se nel testo originale sono i pittori che fanno vivere Parigi nelle loro tele, in inglese si è di fronte a un cambio di prospettiva: è la luce del cielo di Parigi, stavolta, che dà vita ai pittori stessi.

Anche modificando la sintassi delle frasi, Julien Green dà libero sfogo alla sua libertà: cambiare il ritmo delle stesse, anticipando o ritardando informazioni, è una concessione che spesso non viene fatta a un traduttore convenzionale. In *My first book in English/Mon premier livre en anglais*, ad esempio, Green tende spesso a modificare le strutture grammaticali traducendosi in francese, sebbene sia difficile individuare una strategia costante.

Se, ad esempio, elimina spesso le avversative presenti nel testo inglese, talvolta decide di integrarle nel testo di arrivo. Oppure, accanto alla sua tendenza ad aggiungere il discorso diretto in francese, lingua che senz'altro lo tollera maggiormente, vi sono esempi in cui entrambe le versioni si comportano in maniera identica da questo punto di vista.

Molto spesso, inoltre, Green inverte la struttura della frase, probabilmente per esercizio letterario, in particolare modificando l'ordine dei sintagmi all'interno di essa. A tal fine, prenderemo in esame alcune delle frequenti occorrenze che si ritrovano in *Christine*; sebbene lo spostamento dei sintagmi all'interno della frase non leda in alcun modo la chiarezza o il significato della stessa, vi sono casi in cui si produce una perdita. Pensiamo, ad esempio, ai casi di anticipazione di informazioni che provocano una perdita di *suspense* in traduzione: “J'étais trop innocent pour découvrir un rapport entre cette femme qui me semblait à présent monstrueuse, et Christine” e “I was too innocent to discover a relationship between Christine and this woman who, at the time, seemed monstrous to me”.⁸² È evidente come in inglese venga anticipata l'esplicitazione della persona in oggetto, ovvero Christine. Un altro caso di alterazione del “ritmo” originale attraverso lo spostamento dei sintagmi è il seguente: “Je glissai sous la porte un carré de papier sur lequel j'avais griffonné en grosses lettres: ‘Christine, ouvre-moi, je t'aime’”. Si noti come in inglese venga creato un sostanziale ritardo: “I scrawled in big letters on a piece of paper: ‘Christine, open the door for me. I love you’. And I slipped it under the door”.⁸³

La sua libertà di autotraduttore si manifesta anche attraverso il particolare uso delle espressioni idiomatiche: indipendentemente dal fatto che ne esistano o meno di corrispondenti nell'altra lingua, l'autore decide arbitrariamente se riutilizzarle, rimuoverle o stravolgerle, magari cambiando anche il significato espresso. In *My first book in English/Mon premier livre en anglais*, ad esempio, inserisce quasi il doppio delle espressioni idiomatiche presenti nel testo di partenza, di fatto sottolineando ancora una volta la differenza esistente tra traduzione e autotraduzione.

Sempre in materia di aggiunte, si delinea una scelta ben precisa dell'autore: egli decide di esprimere in traduzione il medesimo concetto, avvalendosi però di un'espressione idiomatica. Si può affermare, quindi, che in questo caso avvenga il contrario di quanto si verifica normalmente in traduzione, dove molto spesso le espressioni idiomatiche del testo di partenza vengono eliminate o ridotte nel testo di arrivo. Ecco alcuni esempi di aggiunte: “He will be at a disadvantage” reso con “On aura barre sur lui”⁸⁴ che significano esattamente la stessa cosa, oppure “So far, I have said nothing of one of my main difficulties”, che in francese diventa “Cependant, je n'ai pas soufflé mot de ma principale

difficulté”⁸⁵, di cui peraltro sarebbe esistito il corrispondente inglese. O anche: “Such a theory must seem extremely sensible” tradotto con “Une telle théorie semble marquée au coin du bon sens”⁸⁶ che hanno lo stesso significato. Le motivazioni che si nascondono dietro queste scelte traduttive sembrano del tutto arbitrarie o non sono deducibili alla sola lettura.

Talvolta, invece, Green sceglie di eliminare l’espressione idiomatica a favore di una perifrasi; è interessante mettere in luce soprattutto i casi in cui l’autore avrebbe potuto utilizzare in traduzione l’espressione idiomatica equivalente, poiché esistente in lingua di partenza quanto in lingua di arrivo.⁸⁷ Si noti “Thus do poets give up the ghost” che Green rende con “Et c’est ainsi que meurent les poètes”;⁸⁸ in francese, tuttavia, esiste un’espressione corrispondente a ‘to give up the ghost’, ovvero ‘rendre l’âme à’, ma l’autotraduttore sceglie di non usarla. Lo stesso avviene, ad esempio, con “I thought and thought, I racked my brain” che l’autore sostituisce con “Je cherchai, je cherchai longtemps”.⁸⁹ Anche in questo caso, l’espressione ‘to rack one’s brains’ avrebbe trovato diretto corrispondente francese in ‘se creuser la tête ou la cervelle’, ma Green non la utilizza.

Vi sono, infine, rari casi di espressioni idiomatiche inglesi che Green traduce con le corrispondenti francesi, di cui citiamo un solo esempio: “I summoned my courage” reso con “J’ai pris mon courage à deux mains”.⁹⁰ Si tratta di casi molto rari, forse perché, come ha sempre sostenuto Green, un bravo traduttore deve essere in grado di individuare e scartare ciò che un parlante della lingua di arrivo non direbbe mai in quella determinata occasione.

È inoltre molto interessante soffermarsi sulle espressioni idiomatiche che subiscono un mutamento nel passaggio da una lingua all’altra; ad esempio, quando si trova a motivare la propria preferenza per un linguaggio semplice, Green dice: “It was therefore quite unnecessary to put on airs, as the saying goes” che traduce con “Nul besoin, donc, de faire des embarras”.⁹¹ ‘To put on airs’ e ‘faire des embarras’ sono due espressioni idiomatiche diverse, la prima significa ‘darsi delle arie’ e avrebbe avuto un corrispondente francese in ‘se donner des airs’. L’espressione francese scelta da Green, invece, significa ‘fare dei complimenti’. Il concetto espresso, quindi, non è proprio lo stesso. Oppure traduce “We would look each other straight in the eye”⁹² con “Nous nous regardions face à face”^{93,94} laddove avrebbe potuto utilizzare l’espressione francese corrispondente ‘regarder qn droit dans les yeux’, ma ancora una volta Green sceglie di spiazzare il lettore.

La libertà dell’autore si esprime altresì attraverso numerosi tagli e aggiunte; in particolare, egli omette e inserisce giudizi e considerazioni personali espressi sotto varie forme (aggettivi, avverbi, incisi) in tutti i testi del *corpus*, ad eccezione, appunto, di *Christine*. Complessivamente, quindi,

non si riscontrano atti di censura né, al contrario, di eccessiva esternazione delle proprie opinioni in traduzione.

A tal proposito, va ribadito che la maggior parte dei tagli operati sui testi inglesi aveva certamente lo scopo di ripulire il testo dalle esitazioni e dalle ridondanze tipiche della lingua inglese, ma non miravano a rimuovere le proprie digressioni, se non nel caso delle macroomissioni.⁹⁵ Certamente, però, il taglio delle esitazioni è ancora più potente in *An experiment in English*, forse perché ancora una volta il tempo intercorso incide sul livello di sicurezza dell'autore.

Nel complesso, quindi, le omissioni e le aggiunte hanno il ruolo di strutturare più chiaramente o diversamente il testo di arrivo a seconda della lingua, talvolta eliminando alcuni passaggi, talvolta aggiungendo elementi che possano rendere il testo più leggibile per il lettore della lingua di arrivo, di cui Green dimostra di essere sempre molto cosciente.

In ogni caso, se in *Christine* Green si limita a omettere o aggiungere parole, negli altri testi, si è visto, taglia e inserisce frasi o addirittura periodi: ciò dimostra che per l'autore le versioni originali delle proprie opere non sono inviolabili, bensì che si prestano a frequenti rielaborazioni di vario genere. Esse, però, raramente lasciano intravedere una vera e propria strategia, perché come si è detto, l'autore cade spesso nell'incoerenza delle sue scelte o tende a equilibrarle come avviene anche con l'aggiunta e l'ommissione degli effetti sonori, con l'utilizzo di iponimi piuttosto che di iperonimi, o con i fenomeni di ipo- e ipertraduzione, sebbene il loro utilizzo confermi ancora una volta la libertà di cui l'autore si avvale.

Volendo trovare una spiegazione a tutto questo, si sarebbe portati a pensare che tali scelte insolite siano frutto di un diverso gusto estetico dell'autore il quale, dopo alcuni anni, tende a rivedere e a manipolare l'aspetto formale delle proprie opere, di fatto rendendo il testo di arrivo un'altra versione, un altro originale. Ipotizzando, invece, un'altra motivazione si potrebbe azzardare che Green fosse solito procedere alla traduzione dei suoi testi senza rileggerli in maniera approfondita, ovvero lavorando sulla base dei propri ricordi. Ciò significherebbe che, a partire dall'idea di quanto ha scritto anni prima, Green riscrive gli stessi concetti nella lingua di arrivo, calandosi nei panni di un parlante della stessa, e potrebbe essere accaduto che questo processo di riscrittura abbia prodotto una traduzione talvolta diversa dall'originale per aspetti poco salienti o comunque superficiali quali quelli sopracitati.

Tuttavia, quest'ipotesi potrebbe essere considerata troppo azzardata, poiché implicherebbe che l'autore non abbia mai sentito il bisogno di mettere a confronto le due versioni delle sue opere e di notarne le differenze. Oppure, ancora una volta, si potrebbe sostenere che pur notando le discre-

panze tra le due versioni, egli si sia preso la libertà di mantenerle.

Come si è detto, la libertà dell'autotraduttore si manifesta anche nel suo discostarsi dalle norme di traduzione convenzionale con facilità e disinvoltura: già dall'osservazione superficiale della lunghezza dei testi del *corpus* si era notato che, essendo lontani dalle norme standard di traduzione tra inglese e francese in merito, l'autotraduttore aveva lasciato ampio spazio alle proprie scelte, e che, conseguentemente, non si era avvalso di una traduzione letterale.⁹⁶

Concludendo, si può affermare che l'effetto prodotto dalle autotraduzioni di Green analizzate sia identico a quello degli originali, come è scopo di una traduzione? Se nel caso di *Christine*, per i motivi sopracitati, si sarebbe portati a rispondere positivamente, ciò non vale per gli altri tre testi. Talvolta le traduzioni francesi sembrano esser state perfezionate, arricchite di un linguaggio figurato molto curato come nel caso di *An experiment in English*, e sebbene ciò sia anche legato alla differenza tra inglese e francese, non può essere sottovalutato. Tuttavia, esiste anche una potenzializzazione dell'originale che non è necessariamente un miglioramento: anche questa, però, cambia la percezione dell'autotraduzione rispetto all'originale. Si è visto che spesso alcuni passaggi sono stati riformulati, altri sono stati rimossi e altri ancora esplicitati nel processo di traduzione: la percezione ne risulta necessariamente mutata. Tutto converge nell'affermare che l'autotraduzione sia certamente una forma di traduzione, ma che da essa si discosta per approdare ai margini della riscrittura.

Riassumendo, Julien Green può essere definito un autotraduttore libero e consapevole. Un uomo che ha fatto delle sue incoerenze e del suo rimettere in gioco i propri testi tramite l'autotraduzione la fortuna degli stessi. Se avesse considerato i suoi testi inviolabili, come probabilmente ha fatto con i romanzi, non li avrebbe autotradotti, nel tentativo di proteggerli da interventi troppo importanti, e noi non avremmo potuto indagarne l'evoluzione, l'elaborazione, né avremmo potuto aver accesso a tutta una serie di informazioni aggiuntive che da essi emergono. Si può quindi concludere che i testi del *corpus* greeniano vanno considerati complementari tra loro: soltanto dalla somma della conoscenza di entrambi si può infatti affermare di conoscere davvero complessivamente il Green scrittore, l'autotraduttore e l'uomo che dietro a essi si nasconde.

Note

¹ La prima raccolta è provvista anche di un titolo inglese: “*The language and its shadow*”. Ad eccezione della novella *Christine*, essa contiene testi autobiografici, estratti del *Journal*, nonché una serie di brevi saggi critici e di testi tratti da conferenze tenute da Green negli Stati Uniti. Sono testi di capitale importanza per chi si accosta a Julien Green, in quanto contengono alcune sue riflessioni sulla condizione del bilingue e sul concetto di lingua madre, nonché riferimenti a problemi traduttivi.

² La seconda raccolta contiene testi tratti da conferenze, lezioni, discorsi e articoli di giornale, riconducibili per la maggior parte agli anni Quaranta. Nel volume, tuttavia, sono contenute anche la novella *The apprentice psychiatrist*, tradotta da Eric Jourdan, nonché alcune traduzioni di poeti britannici ad opera di Green. Si tratta, quindi, di una raccolta molto differente dalla precedente, sebbene anch’essa, allineando i testi bilingui, sia molto interessante dal punto di vista dell’autotraduzione.

³ cfr. R. TITONE, *La personalità bilingue. Caratteristiche psicodinamiche*, Milano, Bompiani, 1995; cfr. L. SALMON, M. MARIANI, *Bilinguismo e traduzione: dalla neurolinguistica alla didattica delle lingue*, Milano, Franco Angeli, 2008; cfr. S.G. KELLMAN, *Switching languages: translingual writers reflect on their craft*, Lincoln, Nebraska Press, 2003; cfr. F. GROSJEAN, *Life with two languages. An introduction to bilingualism*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

⁴ J. GREEN, «An experiment in English/Une expérience en anglais», in *Le langage et son double*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 168.

⁵ ID., *Cœuvres complètes III*, Paris, Gallimard “Bibliothèque de la Pléiade”, 1972, p. 1479.

⁶ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», in *Le langage et son double*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 212.

⁷ ID., *Partir avant le jour*, Paris, Plon, 1972, p. 9.

⁸ ID., *Jeunesse*, Paris, Plon, 1974, p. 35.

⁹ All’università il giovane Green è vittima di un malinteso relativo all’utilizzo della parola *versatile*. Lo si legge nelle sue stesse parole: “I remember that one of the first papers I was asked to write at the university was about Dr. Johnson. The question was as follows: “Do you consider that Dr. Johnson was a versatile man? If so, prove it.” Now “versatile” in French means fickle, and little else. The English word, according to the best authorities, may accept of this meaning, but more generally signifies many-sided, having many aptitudes. Not being in the least aware of this and having the French word in mind, I wrote what I considered an eloquent vindication of Johnson’s moral character. [...] The paper was read by a young instructor, who returned it to me with a large question mark in blue pencil and the following appreciation: “Might have been a better paper, had you treated the subject.” So I flew to the Rotunda, looked up “versatile” in the large edition of Webster, and, in the words of Ethelinda Sapsea’s epitaph in *Edwin Drood*, “with a blush retired.” (ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, p. 170).

¹⁰ ID., *Cœuvres complètes I*, Paris, Gallimard “Bibliothèque de la Pléiade”, 1972, pp. 1019-1020.

¹¹ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, p. 156.

¹² Dovendo raggiungere Chelsea per un appuntamento, Gide doveva scendere alla fermata di Carlyle Square.

¹³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴ cfr. ID., *Memories of happy days*, London, J.M. Dent & Sons Ltd. and The Book Society, 1944.

¹⁵ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, p. 168.

¹⁶ ID., *Les années faciles (1926-1934)*, Paris, Plon, 1938.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 226.

¹⁹ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, p. 154.

²⁰ ID., *Les années faciles (1926-1934)*, *op. cit.*

²¹ ID., *Mon Amérique*. Paris, Fayard, 2008, p. 9.

²² ID., *Jeunesse*, *op. cit.*, p. 282.

²³ ID., *Mon Amérique*, *op. cit.*, p. 37.

²⁴ ID., *Memories of happy days*, *op. cit.*, p. 148.

²⁵ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 220.

²⁶ cfr. M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001; cfr. L. COLLINGE, *Beckett traduit Beckett. De Malone meurt à Malone Dies, l'imaginaire en traduction*, Genève, Droz, 2000; cfr. A. CAROSSO, *Invito alla lettura di Vladimir Nabokov*, Milano, Mursia, 1999; cfr. P. BERTINETTI, *Invito alla lettura di Beckett*, Milano, Mursia, 1984.

²⁷ J. GREEN, «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 212.

²⁸ ID., *L'homme et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 10.

²⁹ Si noti quanto afferma Giovanni Lucera, nell'introduzione di *Le langage et son double*: «Green giudicava la traduzione di Shakespeare realizzata dall'amico Gide come una traduzione irreprensibilmente corretta, ma morta. Secondo lui, il segreto di una grande traduzione non risiede nel tradurre il senso delle parole, ma in un compito che Green stesso definisce impossibile: cercare di scoprire ciò che Shakespeare avrebbe detto se fosse stato francese. Ecco le parole dell'autore: 'La traduction était irréprochablement correcte, elle ne trichait jamais, elle n'avait qu'un défaut: elle était morte. Peut-être le secret d'une grande traduction serait-il, non pas de traduire le sens des mots, mais de découvrir ce que le poète anglais eût écrit s'il se fût exprimé en français.'»

³⁰ cfr. J. GREEN, *Le langage et son double*, *op. cit.*, p. 20.

³¹ ID., *Le Miroir intérieur: 1950-1954*, Paris, Le Livre de Poche, 1976.

³² cfr. paragrafo «Dalla riscrittura alla traduzione letterale: le peculiarità dell'autotraduzione greeniana»; cfr. ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 215

³³ ID., *L'homme et son ombre*, *op. cit.*, p. 265.

³⁴ Cfr. ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, p. 174.

³⁵ ID., *Ceuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 807.

³⁶ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, pp. 212-213.

³⁷ *Ibid.*, pp. 232-233.

³⁸ *Ibid.*, pp. 230-231.

³⁹ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 236-237.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ J. GREEN, «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, pp. 206-207.

⁴⁴ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, pp. 162-163.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 154-155.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁴⁹ ID., «Christine», in *Le langage et son double*, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁵⁰ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 224.

⁵¹ *Ibid.*, p. 210.

⁵² Siamo di fronte a una sorta di contraddizione in Julien Green: da un lato, egli sostiene che si dovrebbe riscrivere nelle due lingue in maniera originale, mentre dall'altro egli riflette invece una concezione «normante» della pratica autotraduttiva. Si può quindi affermare che Julien Green esiti tra il rispetto delle norme e la ricercata libertà dalle stesse.

⁵³ Tra essi citiamo Michèle Raclot, Michael O'Dwyer, Marie-Françoise Canérot.

⁵⁴ C.SIELDS, «Julien Green traducteur de lui-même», in *Julien Green, Diariste et Essayiste*, a c. di M.O'DWYER, Berne, Peter Lang, 2007.

⁵⁵ J.GREEN, «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 218.

⁵⁶ ID., «Christine», *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, p. 174.

⁵⁸ cfr. ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, pp. 224-225.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 206-207.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁶² *Ibid.*, pp. 214-215.

⁶³ *Ibid.*, pp. 218-219.

⁶⁴ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, pp. 164-165.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 148-149.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 150-151.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, pp. 164-165.

⁷² ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, pp. 210-211.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 225-228.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 230-231.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁷⁷ ID., «An experiment in English/Une expérience en anglais», *op. cit.*, pp. 150-151.

⁷⁸ ID., «Christine», *op. cit.*, pp. 184-185.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 186-187.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁸² *Ibid.*, pp. 60-61.

⁸³ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁸⁴ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, pp. 224-225.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 228-229.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Talora prevale attenzione, da parte di Julien Green, ai valori formali, talora lo interessano gli effetti di senso. È probabilmente in funzione di ciò che egli predilige la perifrasi piuttosto che l'espressione idiomatica. Volendo fornire un rilievo quantitativo, si potrebbe affermare quanto segue: dall'analisi di *My first book in English/Mon premier livre en anglais* emerge che il numero di espressioni idiomatiche aggiunte nel passaggio alla lingua francese è pressoché il doppio rispetto alle espressioni omesse. Si potrebbe ipotizzare che, trovandosi a tradurre il testo un paio d'anni dopo la stesura, Green focalizzi la propria attenzione non più sulle idee che intende esprimere, bensì su un'elaborazione delle stesse, forse preda della naturale tentazione di abbellire e perfezionare quanto scritto precedentemente tramite l'uso di espressioni idiomatiche. Dall'analisi di *An experiment in English/Une expérience en anglais* emergono alcuni casi di traduzione di espressioni idiomatiche inglesi con le corrispondenti francesi, nonché tagli e aggiunte, senza che nessuna di queste tendenze prevalga sull'altra. Dall'analisi di *Paris/On Paris*, invece, non è emerso l'utilizzo di alcuna espressione idiomatica. Infine, anche nella novella *Christine* si rileva uno scarso uso di espressioni idiomatiche, almeno rispetto ai racconti precedentemente analizzati. In questo testo si nota una tendenza a eliminare le espres-

sioni idiomatiche dell'originale a favore di perifrasi che siano comunque in grado di rendere lo stesso concetto.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 210–211

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 214–215

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 218–219

⁹¹ *Idem.*

⁹² To look sb straight in the eyes = guardare qcu. dritto negli occhi.

⁹³ Se regarder face à face = guardarsi faccia a faccia.

⁹⁴ ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, pp. 236–237.

⁹⁵ Si riporta un esempio di macroomissione riscontrata in *My first book in English/Mon premier livre en anglais*: traducendosi, Green elimina un'importante riflessione sulla traduzione. "In speaking of translations, I seem to have gone from the path I was following a while ago, but the problem that confronted me when I wrote my first book in English had many points in common with the translator's. The difference between a good and a bad translator is that the bad translator thinks in the language from which he is translating, whereas the good translator thinks in the language of his translation. My ambition was to be the good translator of a book I had not written, if I may say, a book which I might have written in French, and hadn't, a book which I wanted to think in English. It is not for me to say whether I have failed or succeeded in my attempt, if I have caught that interior rhythm of English which is so different from the general gait of French. But I do know that, when I read the proofs of my book, some months later, I was very much surprised: I understood perfectly the state of mind of a hen who rises from her brood and see a duckling walk away from under her wing." (ID., «My first book in English/Mon premier livre en anglais», *op. cit.*, p. 222).

⁹⁶ È curioso notare come tra i testi di Julien Green presi in esame, i due scritti in francese e tradotti successivamente in inglese mantengano esattamente la stessa lunghezza. Al contrario, *My first book in English* vede nella traduzione francese un allungamento di poco inferiore al 10%. Infine, una variazione ben più modesta, pari soltanto al 5% di allungamento rispetto all'originale, si riscontra in *An experiment in English*. Si è quindi, in linea generale, lontani dalla regola generale che vuole che raramente le due versioni di un testo bilingue abbiano la stessa lunghezza, e ancor più che traducendo dall'inglese al francese vi sia un allungamento di almeno il 10% rispetto all'originale. Ciò è ancor più vero se si considera che i due testi scritti originariamente in inglese contengono delle macroaggiunte, ovvero delle lunghe riflessioni che l'autore inserisce ex novo.

Ciò sta probabilmente a significare che le scelte arbitrarie dell'autotraduttore hanno pesato in maniera notevole rispetto alle norme standard di traduzione tra inglese e francese. Cfr. M.BALLARD, *La traduction de l'anglais au français*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 83.

Matteo Scarabotti

Irène Némirovsky : À la recherche du bonheur perdu
Una lettura delle novelle della scrittrice francese

Fino a qualche anno fa il nome di Irène Némirovsky era sconosciuto ai più: probabilmente, incontrando per la prima volta quel cognome così particolare, che tradisce origini est-europee, pochi avrebbero pensato si trattasse di una scrittrice francese, che per di più fece registrare un notevole successo editoriale negli anni Trenta del Novecento. Pochi sapevano anche del destino che, ancora giovane, la strappò da questa esistenza terrena, vittima di un secolo crudele che ha prodotto abomini come le leggi razziali, le deportazioni, i campi di concentramento.

Nata a Kiev nel 1903, di origini ebraiche, Irène Némirovsky¹ fin dall'infanzia maturò una profonda identità culturale francese, grazie alla sua istitutrice ed alla consuetudine in voga nelle famiglie ricche della Russia del primo Novecento di parlare il francese. Il suo sogno di vivere in Francia si realizzò nel 1919, quando la sua famiglia, in seguito alla Rivoluzione del 1917, fu costretta a fuggire dalla Russia e si trasferì a Parigi. Qui Irène studiò alla Sorbona e iniziò a praticare la scrittura, che è stata per lei la vocazione di una vita: apprezzatissima romanziera, scrisse anche molte novelle che la resero celebre, e proprio di quest'ultime ci occuperemo nella nostra analisi. Pur convertitasi al cattolicesimo, la Némirovsky non riuscì a sfuggire alle leggi razziali e venne deportata nel campo di concentramento di Auschwitz nell'agosto del 1942, dove morì pochi mesi più tardi. Malgrado il successo ottenuto in vita, la sua opera venne pian piano dimenticata nel dopoguerra, periodo concentrato sui valori della resistenza, dominato dall'*engagement* ed intento, con il *Nouveau Roman*, a mettere in discussione i valori e le fondamenta del romanzo classico cui Irène si rifaceva. La riscoperta risale solo all'ultimo decennio, grazie all'infaticabile opera delle figlie Denise ed Élisabeth ed al ritrovamento, in una valigia della scrittrice, di alcuni manoscritti contenenti un grande romanzo rimasto incompiuto, *Suite française*². Pubblicato nel 2004, il libro ha ottenuto un successo strepitoso in tutto il mondo, conquistando, tra l'altro, il *Prix Renaudot* assegnato per la prima volta nella sua storia ad un'opera postuma. E da *Suite française* è giunto un

forte impulso alla ripubblicazione degli altri romanzi, che rivelano il suo grande talento letterario ed il suo amore precoce e folgorante per la Francia, mentre più lenta è stata la riscoperta delle novelle: la scrittrice ne pubblicò moltissime in diverse riviste letterarie del tempo e ad oggi sono poche le novelle ancora inedite, mentre quattro sono apparse singolarmente e ben quaranta sono state pubblicate in tre diverse raccolte. Malgrado ciò e benché Irène Némirovsky fosse molto conosciuta come novellista, forse ancor più che come romanziera, è quasi inesistente una critica complessiva su questa parte della sua produzione. La nostra vuole essere un'analisi di carattere generale, basata sulla lettura delle novelle ripubblicate e sull'individuazione di tematiche comuni e ricorrenti, legate non di rado alla sua esperienza di vita.

Irène Némirovsky novellista

La produzione novellistica di Irène Némirovsky è davvero importante ed annovera oltre cinquanta novelle pubblicate in numerose riviste³. Ciò che emerge dalla loro lettura è uno stile sempre impeccabile e l'attenzione per delle tematiche ricorrenti, che si ritrovano in molti suoi romanzi: anzi, si può tranquillamente affermare che alcune novelle abbiano svolto il ruolo di lavoro preparatorio per la stesura di alcuni suoi capolavori. Dal punto di vista formale, ciò che emerge immediatamente è il fatto che la scrittrice utilizza un taglio molto più ottocentesco che novecentesco: a una novella del XX secolo che propone un'estetica frammentaria e discontinua, lontana dalle classiche costrizioni formali del genere e che si rifiuta di essere fissata in un modello convenzionale, Irène preferisce il modello più "rassicurante" del XIX secolo, dove la novella si definisce in maniera più chiara per la sua brevità che suppone una lettura continua, per la presenza di un unico filo narrativo e per la sua costruzione in vista di un finale d'impatto. Proprio come nella novella ottocentesca, il cui massimo esponente è certamente Guy de Maupassant, lo straordinario passa sempre attraverso la realtà, e i principi estetici descritti da Baudelaire sono gli stessi cui aderisce la Némirovsky: «L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière»⁴. La novella è costruita a partire da un canovaccio semplice e rigoroso, attorno al quale girano tutti gli elementi: un argomento ristretto, una narrazione stilizzata, condensata, una scrittura rapida e a tratti drammatica, e l'*art de la chute*, il finale a sorpresa, la conclusione che è punto centrale della scrittura su cui tutta la narrazione è concentrata. Le uniche

novelle che si discostano da questi criteri e contengono maggiori elementi innovativi sono *L'Enfant génial* e *Le Bal*, che uscirono inizialmente come romanzi (rispettivamente nel 1927 e nel 1930) per la loro insolita lunghezza, e *Film parlé*, *La Comédie bourgeoise*, *Ida* e *Les fumées du vin* che furono pubblicate invece da Gallimard, nella collezione «Renaissance de la nouvelle», nel 1934, in una raccolta intitolata *Films parlés*⁵: essa è caratterizzata da una spiccata modernità formale, dovuta ad un taglio decisamente cinematografico attraverso cui la scrittrice privilegia lo sguardo oggettivo del narratore e riduce al minimo ogni analisi o commento sul comportamento dei personaggi, inventando quello che Olivier Philipponnat definisce *stylo-caméra*⁶, straordinario esempio di innovazione formale.

Saranno molte le riviste che pubblicheranno novelle di Irène fino al 1943, anche se tracciarne un percorso cronologico non è affatto semplice, perché la loro uscita spesso non corrisponde al momento della loro stesura, ma si piega alle esigenze delle riviste; senza dimenticare poi che la scrittrice conservava in un cassetto delle “nouvelles alimentaires”, scritte essenzialmente per la sopravvivenza economica della sua famiglia, che venivano inviate alle riviste nei momenti di necessità. Tuttavia, fare riferimento al loro rapporto con i romanzi può rivelarsi utile per risalire alla data della loro composizione. In generale, si può affermare che gran parte delle novelle di Irène Némirovsky tratta di personaggi disorientati, senza meta, come la prostituta o la ballerina straniera alla ricerca di un modo per sfuggire all'obbligo di guadagnarsi da vivere, la donna prigioniera di un matrimonio infelice, l'istitutrice in pensione incapace di riadattarsi alla vita parigina da esule, gli emigrati russi ridotti alla miseria e in attesa di un'eredità nella Parigi degli anni Trenta. Insomma, tanti personaggi che, pur trovando spesso una via di riscatto, testimoniano la crisi di un'epoca e l'impossibilità di integrarsi nella società se non attraverso dei sotterfugi, conferendo ai testi della scrittrice una vivacità ed un'umanità uniche.

Ma se la tecnica, eccezion fatta per la parentesi di *Films parlés*, resterà sempre essenzialmente classica ed ottocentesca, sono i temi a costituire l'elemento più innovativo delle sue opere. Sono quarantaquattro le novelle di Irène Némirovsky a cui ci è stato possibile accedere: delle cinquantadue annoverate nella scrupolosa biografia di Philipponnat e Lienhardt⁷, otto sono tuttora inedite. Dalla lettura risulta subito evidente l'emergere di alcuni temi ripetutamente riproposti, che costituiscono il “nocciolo duro” della riflessione némirovskiana trasposta in questo genere breve ma incisivo: l'ipocrisia della società borghese, l'insoddisfazione matrimoniale, il rapporto conflittuale fra madre e figlia, l'identità russa ed ebrea, la tensione verso la felicità. Il tutto viene presentato attraverso una scrittura molto

femminile, che permette al lettore di cogliere sfumature, punti di vista e sentimenti resi mirabilmente dalla penna elegante e delicata di Irène Némirovsky.

La componente ebraica e la conversione al cattolicesimo

Analizzando le novelle, è possibile notarne un'evoluzione nel tempo: ciò è dovuto al fatto che gli elementi autobiografici svolgono un ruolo importante nei suoi testi e pertanto anche l'influenza della quotidianità è percepibile. Molte volte vediamo affacciarsi sulla scena momenti significativi della vita di Irène, come la guerra civile in Finlandia, la presenza di personaggi emblematici come quello della governante o della madre che non ama la propria figlia; sullo sfondo, poi, iniziano a comparire i fantasmi della guerra, con il nome di Hitler menzionato per la prima volta in *Fraternité* (novella uscita il 5 febbraio 1937) ed il conflitto mondiale che entra prepotentemente nelle vicende de *La nuit en wagon*, pubblicata il 5 ottobre 1939. Ovviamente non poteva mancare un'importante componente ebraica, anche se a dire il vero, eccettuato qualche sporadico accenno, troviamo riferimenti precisi alla realtà degli ebrei soltanto in tre testi: *L'Enfant génial*, *Le Bal*, ovvero le prime due vere novelle, e *Fraternité*. All'inizio della sua carriera Irène, di origine ebrea, aveva descritto il mondo dei finanzieri ebrei con crudele realismo, utilizzando dei *clichés* molto vicini all'antisemitismo: basti pensare al romanzo che le dette il suo primo successo, *David Golder*⁸. Anche ne *Le Bal* Alfred Kampf, padre di Antoinette, è descritto secondo gli stereotipi ed i luoghi comuni sugli ebrei, visti come persone tipicamente inquiete: «Son père, un sec petit Juif aux yeux de feu, se rasait, se lavait et s'habillait avec cette rapidité folle de tous ses gestes, qui l'avait fait surnommer "Feuer" par ses camarades, les Juifs allemands, à la Bourse»⁹. Quasi tutti gli ebrei descritti dalla Némirovsky sono banchieri o commercianti, che si rivelano anche disonesti e insensibili negli affari. E se ciò, all'epoca, ebbe come conseguenza il sorgere delle accuse di antisemitismo nei suoi confronti, anche oggi qualche critico ripropone questa teoria: è recente la polemica innescata da Ruth Franklin con un articolo uscito su *The New Republic* dal titolo "Scandale Français"¹⁰. L'occasione per gridare allo scandalo è stata offerta dall'apertura di una mostra dedicata alla complessa figura della Némirovsky presso il Museum of Jewish Heritage di New York: un evento che ha fatto registrare un grande successo di pubblico, ma che ancora non ha trovato un luogo disposto ad accoglierla in Francia, dato che il Musée d'Art et d'Histoire

du Judaïsme di Parigi si è detto non disponibile¹¹. La Franklin non ha usato mezzi termini nel sostenere l'antisemitismo della scrittrice:

Némirovsky was the very definition of a self-hating Jew. Does that sound too strong? Well, here is a Jewish writer who owed her success in France *entre deux guerres* in no small measure to her ability to pander to the forces of reaction, to the fascist right. Némirovsky's stories of corrupt Jews – some of them even have hooked noses, no less! – appeared in right-wing periodicals and won her the friendship of her editors, many of whom held positions of power in extreme-right political circles. When the racial laws in 1940 and 1941 cut off her ability to publish, she turned to those connections to seek special favors for herself, and even went so far as to write a personal plea to Marshal Pétain. And after her arrest her husband, Michel Epstein, pleaded with the German ambassador for her release, arguing that “it seems... unjust and illogical to me that the Germans would imprison a woman who, though originally Jewish, has no sympathy, and all her books show this... for Judaism”. About her books he was correct. But what seems even more unjust and illogical is that such a person should now be lionized as a significant writer of the Holocaust.¹²

Ma a tali accuse si può ribattere punto per punto: l'ambiente sordido e disonesto degli uomini d'affari ebrei è solo uno degli scenari dei suoi romanzi e delle sue novelle, e la scrittrice usa uno sguardo altrettanto critico anche verso la borghesia francese che, anzi, potremmo definire il suo vero bersaglio; nondimeno, la Némirovsky non si è inventata nulla, ma ha tratto spunto da ciò che aveva visto e toccato di persona fin da piccola; sul fatto che pubblicasse i suoi scritti su riviste di destra, basta ricordare qui che Irène si affidava alle amicizie coltivate con gli editori di quelle riviste ma restò sempre apolitica; infine, che i suoi rapporti con l'estrema destra non fossero così stretti lo dimostra proprio il fatto che ciò non fu assolutamente sufficiente a impedirle la deportazione ad Auschwitz, e la lettera del marito al Maresciallo Pétain a cui fa riferimento Ruth Franklin nell'articolo citato non può essere letta se non come un estremo tentativo di salvare la moglie con ogni mezzo a sua disposizione. Accuse davvero ingenerose, insomma, anche perché considerano solo un aspetto dell'opera némirovskiana. Ad esse fanno da contraltare le analisi più obiettive di altri critici, come ad esempio Carlo Roma che ne coglie la coraggiosa onestà intellettuale:

Nel corso della sua breve attività la Némirovsky ha definito il suo mondo con schiettezza e lucidità. Non ha temuto di andare controcorrente, forte delle sue convinzioni e della sua appartenenza. Un'identità culturale che non ha rinnegato benché abbia avuto il coraggio di stigmatizzare con forza attirandosi, almeno in parte, il disinteresse dei suoi simili. Un disinteresse che, forse, si è manifestato come la reazione più facile ed immediata alla libertà e all'onestà intellettuale di cui si è avvalsa Irène Némirovsky.¹³

Al tempo stesso, alcuni studiosi come Dominique Fernandez fanno emergere anche la compassione della scrittrice per un popolo in continua lotta per la sopravvivenza:

Toute l'œuvre de Némirovsky est traversée d'une intense compassion pour la malédiction de ce peuple forcé de se montrer dur, orgueilleux, serré par fois jusqu'à l'avarice, par simple instinct de survie, pour échapper à l'anéantissement. Némirovsky n'était pas antisémite : elle cherchait les clés du caractère juif, qu'elle connaissait bien, en elle et autour d'elle. Par judaïté, elle n'entendait pas une particularité de sang ou de race, mais une solidarité faite de larmes versées en commun au cours des siècles, par de générations de persécutés.¹⁴

In ogni caso, nelle novelle sono pochi i riferimenti al mondo ebraico. Ne *L'Enfant génial*, il protagonista, Ismaël Baruch, è di famiglia ebrea: in particolare, emerge l'attaccamento ai soldi da parte del padre, oltre alle caratteristiche fisiche come il naso pronunciato. Ma non vi sono riferimenti più espliciti, e ciò non avviene neanche ne *Le Bal*, dove la famiglia non si caratterizza certamente per la sua fede religiosa ma piuttosto per la sua volontà di entrare nell'alta società francese senza apparire, però, come dei "nouveaux riches", termine con cui si indicavano coloro che, arricchitisi di recente, non erano in grado di comportarsi a livello sociale in maniera degna dello *status* economico raggiunto. Tra le novelle, la più significativa dal punto di vista dell'analisi dello spirito ebreo è senz'altro *Fraternité*, in cui il protagonista, Christian Rabinovitch, che si crede perfettamente integrato nella società francese (e il nome stesso ci fa pensare che la sua religione non sia quella ebraica ma quella cristiana), incontra casualmente alla stazione un uomo ebreo vestito miseramente, immigrato dell'Europa centrale: si scopre così che i due hanno lo stesso cognome, e che i tratti di Christian rivelano la sua appartenenza ad una famiglia di origini ebreo. Ciò sconvolge il protagonista, che «éprouvait un sentiment pénible. Qu'y avait-il de commun entre ce pauvre Juif et lui ?»¹⁵. L'impressione del loro incontro è dolorosa, tanto che Christian afferma:

Je suis plus éloigné de ce Juif que d'un marchand de lunettes oriental. Trois, quatre générations ont passé. Je suis un autre homme. Non seulement moralement, mais physiquement. Mon nez, ma bouche, cela n'est rien. L'âme seule emporte !¹⁶

Eppure, dall'iniziale rifiuto, il protagonista comincia, anche se inconsapevolmente, a prendere coscienza che le sue origini non possono essere cancellate, in quanto sono parte di noi stessi:

Il ne le savait pas, mais, d'un mouvement lent et étrange, enfoncé dans sa rêverie, il se balançait doucement sur sa banquette, d'avant en arrière, au rythme

du wagon ; son corps retrouvait ainsi, dans les moments de fatigue ou de malaise, le dandinement qui avait bercé avant lui des générations de rabbis courbés sur le Livre saint, de changeurs sur les piles de pièces d'or, de tailleurs sur leurs établis.¹⁷

Fraternité, dunque, non può affatto essere considerata una novella antiseimita: non ci sono stereotipi di nessun tipo, eccetto il piccolo richiamo all'aspetto fisico. Da un lato, probabilmente, le polemiche sorte per il ritratto impietoso della comunità ebraica che emerge dal romanzo *David Golder* hanno suggerito a Irène di non toccare nelle sue novelle una tematica già di per sé molto delicata; dall'altro, possiamo affermare che *Fraternité* segna una nuova presa di coscienza della scrittrice, che si rende conto della situazione sempre più difficile in cui si trovavano gli ebrei in Europa e al tempo stesso sente come parte integrante della sua identità la sua origine ebrea, quell'«éternel fond juif»¹⁸, come lo definisce Jonathan Weiss, che «n'est pas l'appel de la race, c'est un passé commun, une histoire partagée et surtout des siècles d'oppression»¹⁹.

Di lì a poco tempo, nel 1939, la Némirovsky si convertirà al cattolicesimo: una conversione sulla quale si formulano oggi le opinioni più diverse. L'autrice la vive come un fatto privato e non ne fa quasi mai menzione nei suoi scritti: qualcuno sostiene che sia stato un gesto dettato semplicemente dalle preoccupazioni per una situazione europea che andava precipitando, mentre altri la ritengono una conversione sincera. A favore di questa seconda ipotesi c'è il fatto che nei suoi scritti è spesso presente un richiamo a quei valori di sacrificio e abnegazione che fanno parte di una certa sensibilità cristiana: la sua conversione potrebbe essere l'adesione sincera ad una religione che costituiva una risposta al materialismo, alla vana ricerca della ricchezza, al vuoto morale della società. È anche vero che in molte sue novelle, dal 1938, iniziano ad essere molto più frequenti i rimandi ad alcuni importanti aspetti della fede cristiana, come la preghiera, il rosario, la partecipazione alla Santa Messa e ad altre liturgie, come anche vari riferimenti evangelici («Qui perd sa vie la sauvera, dit l'Évangile»²⁰), e probabilmente non è un caso che il nome Christian/Christiane ricorra in ben tre diverse storie, *Les rivages heureux*, *Fraternité*, *Le Départ pour la fête*. Il testo che forse più si ricollega a questo nuovo sentire religioso è *M. Rose*, uscito nel 1940: qui il protagonista, un uomo ricco, opportunista e materialista che «regardait le monde à travers ses intérêts»²¹, si trova a dover fuggire davanti all'esercito tedesco, restando senza un rifugio e senza cibo. Nella sua fuga è accompagnato da un ragazzo, Marc, il cui comportamento gioioso e generoso gli offre una grande lezione morale, un esempio di solidarietà immensa: Marc arriva perfino a proteggere M. Rose con il suo corpo durante un bombardamento, rimanendo ferito. È qui che arriva la redenzione del

protagonista: davanti a questo gesto non può restare indifferente, e così quando si presenta la possibilità di salire in una vettura per salvarsi, si rifiuta di farlo perché non c'è abbastanza posto anche per il suo compagno ferito. Decide perciò di restare accanto a Marc, per mezzo del quale ha ricevuto la grazia della solidarietà umana, la sola capace di dare un senso alla propria vita: «Livide et tremblant, il retombe auprès de Marc, comprenant à peine que la vie venait de lui être donnée»²².

In ogni caso, in tutte le sue novelle, pur se non esplicitamente, Irène mostra con chiarezza il bene e il male, senza ambiguità e senza atteggiamenti moralistici: sta al lettore comprendere e giudicare i comportamenti, l'autrice non interviene mai in modo diretto o esplicito. Secondo Weiss, sono fondamentali in questo senso gli esempi di sacrificio e redenzione che si riscontrano nei suoi scritti:

Il y a dans ces exemples de sacrifice et de rédemption une certaine cohérence ; si Irène n'est pas un auteur chrétien dans la tradition d'un Bernanos, elle partage avec lui une volonté de montrer l'invisible derrière le visible.²³

L'identità franco-russa e il sentimento dell'esilio

Altra tematica ricorrente e molto sentita da Irène Némirovsky è quella dell'identità. Il titolo di un saggio della critica Angela Kershaw – “Une Russe française, une Française russe?”²⁴ – esprime benissimo la difficoltà di individuare con precisione l'identità di Irène Némirovsky, che pur amando la Francia ed avendo desiderato fin da giovanissima di vivere in questa *terre d'accueil*, è in realtà una straniera ovunque. È il destino di chi, come lei, cresce con una duplice cultura, senza però aderire totalmente ad una delle due: è vero che la sua educazione è stata caratterizzata da una marcata impronta francese, grazie alla sua istituttrice che le ha trasmesso l'amore per la lingua e per la letteratura, ma Irène è pur sempre vissuta in Russia fino all'età di quindici anni, e questo non può non averla influenzata in qualche modo. Ciò si riflette anche nella sua opera: spesso, nelle novelle di Irène Némirovsky, si incontrano stranieri, non di rado di origini russe, alle prese con un difficile inserimento nella realtà francese. Tra i tanti esempi, emblematica è l'affermazione che la scrittrice riferisce a Ida Sconin, ballerina che è in Francia da moltissimo tempo ma che viene comunque considerata straniera: «Elle n'est pas aimée. Elle n'est pas d'ici»²⁵. Così accade che Ismaël, ne *L'Enfant génial*, sia diviso fra due mondi, senza appartenere realmente a nessuno dei due. O che in *Espoirs* Vassili e Sophie, coppia russa in Francia da lungo tempo, continuino ad essere considerati stranieri e a vi-

vere di stenti. In *Aïno*, novella fortemente autobiografica, ambientata in Finlandia nel periodo della guerra civile (così come *Magie* e *Les fumées du vin*), si esplicita tutta la difficoltà di trovarsi in un paese straniero:

Nous ne comprenions pas le langage des paysans. Nous vivions parmi eux sans parler, et ils paraissaient ne pas nous regarder, ne pas même nous voir. Leurs traits, leur démarche silencieuse, leur air de fierté et d'indifférence, tout nous semblait étrange. J'aimais la Finlande, mais, dans mon souvenir, elle demeure le pays le plus mystérieux du monde. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être à cause de ce peuple qui nous tolérait à peine et dont nous connaissions les colères.²⁶

Irène Némirovsky vive in prima persona il problema dell'identità e da questo punto di vista mostra una sensibilità particolare, lei che si è sempre sentita francese ma che in Francia è stata molto spesso considerata russa. Nella sua opera emergono le questioni dell'appartenenza culturale, della cittadinanza, dell'esilio, e molto significativo è il monologo con cui Vassili, in *Espoirs*, pensa alla felicità che proverebbe se fosse francese:

Ah, heureux Français ! soupirait-il, si calmes, si heureux ! [...] Est-ce qu'ils comprennent leur bonheur ?... Ils n'ont jamais changé d'habitudes, de société, de pays. Ils ont des relations, une fortune, une famille... En se mariant, ils ont choisi leur maison, leurs meubles... Dieu !... Tout ce que cela suppose de confiance dans l'avenir, de sécurité, de solide richesse...²⁷

Tuttavia, secondo Angela Kershaw, questi temi sono affrontati non tanto per la loro natura autobiografica, quanto per una sorta di progetto editoriale. La studiosa sostiene infatti che affrontare le tematiche interculturali fosse per la Némirovsky un modo per fare maggiormente presa sul pubblico: «Elle aura sans doute compris que son identité "cosmopolite", pour reprendre le vocabulaire de l'époque, lui était avantageuse comme thème romanesque»²⁸. Insomma, l'opera della Némirovsky sarebbe frutto di una precisa pianificazione e non semplice espressione di una scrittura vissuta come passione e rivolta prima di tutto a se stessa:

C'est en se fabriquant une carrière littéraire comme romancière *française* qu'elle peut atteindre son fantasme d'une assimilation totale à la vie et à la culture françaises et acquérir un capital social tant culturel qu'économique.²⁹

Proprio in questa ottica si inserirebbe anche, secondo la Kershaw, la scelta stessa di Irène di scrivere le sue opere evitando il modernismo tipico dell'*entre-deux-guerres*: la decisione di affidarsi ad un più rassicurante realismo sarebbe stata dettata dalla volontà di essere accettata e sentirsi integrata nella

società francese. Così Irène, nella sua posizione di emigrante russa ed ebrea linguisticamente e culturalmente assimilata nella borghesia parigina, avrebbe potuto dimostrare la capacità di inserirsi nel contesto socio-politico a lei contemporaneo. Uno stile francese, dunque, ed una rappresentazione della Russia conforme alle attese dei lettori francesi sarebbero i due elementi che creano un ponte tra questi due mondi culturali presenti nella scrittrice: ma ciò non le è stato sufficiente per potersi sentire francese a tutti gli effetti. Tutta la vita di Irène è segnata da una scissione, una separazione, un'appartenenza per esclusione, un'eterna marginalità: figlia unica poco amata, bambina solitaria, osserva con occhio impietoso la madre egocentrica e il padre distratto rifugiandosi nei libri e nell'affetto per la governante francese. Anche la sua seconda figlia, Élisabeth Gille, parla di questa dicotomia che di fatto resta un conflitto interiore insoluto e che ella ricollega alle vicende di Ismaël ne *L'Enfant génial*:

Russe et française, juive et catholique [...], Irène Némirovsky était, elle aussi, déchirée entre plusieurs mondes. [...] Russe, elle a tenu, pendant la majeure partie de sa carrière littéraire, à devenir jusqu'au bout un écrivain français, privant son talent d'un de ses ingrédients essentiels : sa musique slave. Juive, elle a refusé ses origines, allant parfois jusqu'à intégrer certains clichés antisémites qui affleurent dans la première version de *Un Enfant prodige*. Française, elle a aimé ces paysages doux, si différents des décors violents de son enfance ; elle a fait siennes des mœurs policées qui lui semblaient être des garants contre la barbarie. Or l'assimilation, loin de la sauver, l'a détruite.³⁰

In definitiva, la sola terra nella quale Irène possa muoversi da cittadina a pieno titolo è quella della scrittura, dove si fondono armoniosamente le sue radici affettive e culturali. E questa stessa scrittura si presta ad un'interpretazione legata alla sua identità, così come sottolineò nel 1940 il critico Georges Higgins ne *Les Nouvelles Littéraires*:

Pour la célèbre romancière [...], est français la mesure, la clarté, la logique, en somme, toutes les qualités que devait posséder le discours latin fort à la mode dans nos lycées il y a encore cinquante ans. Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet. Par exemple, qu'il y a une intuition, une sensibilité françaises.³¹

E nello stesso articolo la scrittrice, rispondendo ad una domanda dell'intervistatore, spiega il suo rapporto con una cultura, un'identità, una lingua così amata:

Je m'efforce de couler dans une forme française, c'est-à-dire claire et ordonnée et aussi simple que possible, un fond qui est naturellement un peu slave (ou oriental, si vous préférez). Je dis un peu parce que je désire, j'espère, je crois être

un écrivain plus français que russe. J'ai parlé le français avant de parler le russe. J'ai passé la moitié de mon enfance dans ce pays, et toute ma jeunesse, et ma vie de femme jusqu'ici. Je n'ai jamais écrit en russe que des rédactions scolaires. Je pense, et je rêve même, en français. Tout cela m'est tellement amalgamé à ce qui demeure en moi de ma race et de mon pays, qu'avec la meilleure volonté du monde, il m'est impossible de distinguer où finit l'un, où commence l'autre.³²

Lo scambio culturale franco-russo, così presente nell'opera di Irène, diviene dunque un elemento che rafforza il mito del prestigio culturale francese. Probabilmente Irène non amava troppo che si distinguesse sempre fra queste due "anime" della sua scrittura: lei si sentiva francese a pieno titolo, la Francia era la sua patria adottiva da sempre; eppure, una piena integrazione non arrivò mai. Non a caso, Jonathan Weiss afferma: «Sa célébrité est donc celle d'un auteur à l'aise dans deux univers – l'un russe, l'autre français –, mais cette réputation trahit un malaise continu par rapport à ses origines»³³. La sua identità francese era così forte che Irène non pensò mai di chiedere la cittadinanza fino a quando la situazione per gli stranieri iniziò a farsi difficile: ma le ripetute quanto vane richieste di cittadinanza francese, a partire dal 1935, testimoniano proprio questo suo stato di apolide da cui non sarebbe più uscita. Di sicuro l'illusione di una nuova "terra promessa" svanì abbastanza presto, amarezza dopo amarezza, anche se è difficile trovare un punto decisivo di distacco. La vita francese di Irène poggia dunque su un equilibrio fragile ed equivoco, perché resterà sempre un'esiliata in Francia: la massima conferma arriva con la sua deportazione nei campi di concentramento. Ma potremmo parlare quasi di isolamento, perché l'esilio è anche nei confronti degli emigrati russi, con i quali non ebbe mai legami, dell'ortodossia ebraica, a lei estranea prima perché educata secondo un modello laico e borghese e poi perché convertita, e anche del mondo intellettuale francese. La Francia è il suo porto ideale, ma lo è più da una prospettiva letteraria che dal punto di vista umano:

C'est en français qu'elle pensa et qu'elle écrit ses premières œuvres. Le trésor de nos anciens auteurs lui a tenu compagnie depuis son jeune âge. La France l'attendait au bout du long voyage qu'elle accomplit à la sortie de la Russie bolchéviste.³⁴

Al riguardo, lucidissima ed esemplare è l'analisi che Lina Zecchi fa della situazione di perenne estraneità ed isolamento di Irène:

La Némirovsky è imprigionata in una sorta di eterno limbo, in strutture diasporiche che nel breve corso della sua vita si ripetono con allucinante regolarità, facendola allontanare sempre di più dal primo nucleo di appartenenza (la casa di Kiev, la grande dimora di San Pietroburgo, la terra e la cultura russa, il

mondo da lei precocemente contestato dell'agiata borghesia ebraica incarnata dal padre), per essere trascinata in una serie di erranze e di identità provvisorie (nella precipitosa fuga dalla minaccia di una persecuzione bolscevica, durante il forzato soggiorno in Finlandia e Svezia del 1919, i Némirovsky vivono nascosti, travestiti da contadini), fino ad approdare in Francia, a Parigi, *terre d'accueil* vagheggiata come definitiva.³⁵

La Francia invece non si rivelò una vera *terre d'accueil*, riservando alla scrittrice un'enorme delusione per la mancata protezione al momento della promulgazione delle leggi razziali e dandole la consapevolezza finale di essere «[u]n écrivain de nulle part [...], [u]ne déracinée»³⁶. È così che si consumò il suo tragico destino e si celebrò il suo riconoscimento di vera francese solo dopo la sua morte:

Le drame qui fut à l'origine de sa vie a humanisé ses créatures. Mais voilà qu'une vie dramatiquement commencée s'achève en tragédie. Née à l'Est, Irène est allée périr à l'Est. Arrachée pour vivre à sa terre natale, elle a été arrachée pour mourir à sa terre d'élection. Entre ces deux pages s'inscrit une existence trop courte, mais brillante : une jeune Russe est venue déposer sur le livre d'or de notre langue des pages qui l'enrichissent. Pour les vingt années qu'elle aura passé chez nous, nous pleurons en elle un écrivain français.³⁷

Come ha scritto Olivier Philipponnat, «un exil a ouvert la vie française d'Irène Némirovsky, un exil la referme»³⁸. «Réfugiée russe apatride, Irène meurt – sostiene Jonathan Weiss – sans avoir jamais pu appeler sien ce pays que, depuis son enfance, elle aime et admire»³⁹. Ma una vera patria in realtà Irène l'ha sempre avuta, ed è rappresentata, scrive Dominique Desanti, dalla lingua francese:

Irène, ravagée par la haine d'une mère incapable d'amour, a mis au monde une fille dont la raison de vivre fut d'aider, d'être aimée, entourée d'amis, de donner. Et toutes deux n'ont reconnu pour pays, pour terroir, que la langue. C'est une patrie dont on ne peut « dénaturiser » personne.⁴⁰

La famiglia in frantumi e la critica alla società borghese

Se c'è un tema che ricorre con insistenza in moltissime novelle, è quello della crisi della famiglia. Salvo poche eccezioni, infatti, Irène Némirovsky ci descrive una realtà fatta di fallimento dell'amore coniugale, di conflitti tra madre e figlia, di dolore, tradimenti, indifferenza, disperazione, dove l'illusione dell'amore giovanile si trasforma in una prigionia. Accade così che nella

società borghese francese i tradimenti siano all'ordine del giorno, l'ipocrisia regni sovrana e ci sia davvero poco spazio per ogni gesto di affetto e di comprensione. L'incomunicabilità si manifesta in due diversi schemi: il rapporto moglie-marito o donna-uomo, ed il rapporto madre-figlia. Amarezze e incomprensioni fanno sì che raramente questi mondi possano incontrarsi in maniera pacifica ed armoniosa: in genere ne scaturiscono solo conflitti. Basti pensare a *Le Bal*, dove possiamo ritrovare tanti tratti autobiografici nel conflitto tra la giovane Antoinette ed una madre frivola e desiderosa di far colpo sulla società borghese. E alla crudeltà della figlia si affianca la crudeltà dell'autrice, messa in luce, non senza un certo compiacimento, attraverso una satira che si esprime anche con gli sguardi ironici dei domestici, dopo il fallimento del ballo che avrebbe dovuto segnare il debutto della famiglia Kampf nel *tout-Paris*. Accanto a questa realtà, però, sorgono alcuni elementi di speranza, di possibile redenzione. Restiamo ne *Le Bal*: qui Antoinette, dopo aver gettato nella Senna gli inviti per la festa organizzata dai genitori e a cui lei non poteva partecipare, si rende conto della fragilità della madre, e la novella si conclude con un riaffiorare della speranza e dell'affetto tra le due:

Elle avança doucement la main, la posa sur les cheveux de sa mère, les caressa avec des doigts légers, un peu tremblants.

– Ma pauvre maman, va...⁴¹

E sua madre, dopo un iniziale gesto di stizza, inizia a rendersi conto che la vera gioia non si trova tra quella gente perbenista e ipocrita, bensì negli affetti familiari:

Ah, ma pauvre fille, ma pauvre Antoinette ; tu es bien heureuse, toi ; tu ne sais pas encore comme le monde est injuste, méchant, sournois... Ces gens qui me faisaient des sourires, qui m'invitaient, ils riaient de moi derrière mon dos, ils me méprisaient, parce que je n'étais pas de leur monde. [...] Ah ! tiens, je n'ai que toi !... acheva-t-elle tout à coup, je n'ai que toi, ma pauvre petite fille...⁴²

È proprio questo il passaggio decisivo nella novella: alla fine del racconto, Antoinette riprende le sue fantasticherie solitarie di adolescente, ma sono sogni purificati dal risentimento e fortemente orientati al futuro. In un'altra novella, *L'Honnête Homme*, c'è un richiamo a questo stesso finale, ma stavolta, singolarmente relativo al rapporto padre-figlio, di rado indagato in altri testi. «Pauvre père»⁴³, infatti, è la frase che troviamo in bocca ad un figlio che per anni è stato ingiustamente accusato di furto dal padre: non c'è mai astio, ma, al contrario, il giovane perdona e addirittura comprende il padre, accecato dai suoi stessi onesti valori.

Tornando al ricorrente conflitto tra madri e figlie (oggetto di molte altre novelle come *Dimanche* e *Film parlé*), in varie occasioni Denise Epstein, figlia maggiore della scrittrice, ha affermato di non aver difficoltà a individuare in questo rapporto difficile un elemento a forte valenza autobiografica, visto che la madre di Irène si disinteressò completamente della figlia fin da quando era piccola, affaccendandosi in occupazioni ben più frivole di un rapporto di maternità. Ed emergono così sentimenti di invidia delle madri per le figlie, dovuti anche alla nostalgia della bellezza perduta e all'assenza di quei sentimenti forti che si provano in giovinezza, come possiamo leggere dalle parole di Agnès nel pensare alla figlia:

Elle songeait: « J'étais aveugle ! Mais cette petite est amoureuse ! Ah, elle est trop libre, je suis trop faible, c'est cela qui m'inquiète ». Mais, dans son cœur, elle reconnaissait cette amertume, cette souffrance ; elle la saluait comme une vieille amie. « Je suis jalouse, ma parole ! »⁴⁴

È una situazione vissuta realmente dalla scrittrice, per cui è possibile affermare che nelle novelle in cui compare questa caratteristica ricorrente siamo di fronte ad una sorta di personale “vendetta” filiale, una «literary revenge with brutal portraits of neglectful, narcissistic mothers in several novels and stories»⁴⁵, che talvolta però ha fortunatamente un risvolto positivo.

Anche Laure Adler sottolinea come in realtà, in tutti i testi dove è presente il conflitto tra madre e figlia, quest'ultima non si ribelli mai in maniera definitiva contro una madre crudele ed indegna, non adeguata nel suo comportamento di madre né nel suo ruolo di moglie né in seno alla società:

Ce serait plutôt de la compassion qu'éprouvera la fille pour cette mère dont elle sait à la fois stigmatiser les défauts [...] et inspirer au lecteur le sentiment de la pitié pour une femme qui voit dans l'existence même de sa fille le signe de son vieillissement et la naissance d'une rivale.⁴⁶

Senza dubbio, il rapporto conflittuale che ebbe con sua madre segnò tutta la sua vita e la sua opera: «L'œuvre d'Irène Némirovsky, même au comble de l'artifice, est impuissante à taire ou déguiser la soif d'amour que sa mère n'a pas étanchée»⁴⁷. A questo punto, però, va introdotto un altro aspetto. Come emerge da *Le Bal* e da molte altre novelle, anche se la famiglia si ritrova frammentata in tanti conflitti, c'è sempre l'innata tendenza a cercare di recuperare i rapporti. Del resto, ciò fa parte di una logica stringente delle novelle némirovskiane, vale a dire la ricerca della felicità: la famiglia, in modo particolare, rappresenta nella speranza di tutti i più giovani

il luogo della felicità per eccellenza, dove poter costruire una vita con la persona che si ama, anche se poi purtroppo le aspettative restano spesso deluse. Ciò avviene perché i rapporti cambiano velocemente, l'amore scompare, la giovinezza svanisce:

Némirovsky, romancière du couple [...] et de la famille, établit un constat désabusé de la « comédie bourgeoise » (ainsi est intitulé une nouvelle de *Films parlés*). Les rapports entre les époux sont troublés par l'adultère, par l'éducation des enfants, par l'ambition sociale et le goût de la dépense. Les enfants entretiennent des relations conflictuelles avec leurs parents, surtout la fille avec sa mère. De manière générale, la communication s'avère impossible.⁴⁸

Di fronte ad un tale scenario, non possiamo non parlare di fallimento della famiglia, di un nucleo sociale che dovrebbe garantire protezione, crescita serena, accoglienza, buona educazione, e che invece diviene luogo di conflitto ed infelicità. Ma subentra qui il ruolo della donna, l'unica che lotta davvero per ritrovare la felicità perduta, che con forza cerca di rimettere insieme i frammenti di un rapporto difficile. Diverse sono le tipologie di personaggio femminile che l'autrice ci presenta: alcune accettano l'isolamento, altre si rifugiano nella maternità, altre ancora accettano una vita di coppia che, pur non potendo più contare sull'amore, ha come collante la stabilità e la tranquillità della vita borghese. In generale, però, nelle novelle némirovskiane la donna è sicuramente un personaggio molto più positivo e propositivo rispetto alla figura maschile. L'uomo, infatti, se nei romanzi appare più di frequente come una figura di alta levatura morale, nelle novelle è ritratto in maniera estremamente negativa: debole, propenso al tradimento, riluttante nel prendersi le proprie responsabilità, meschino, vigliacco, infantile. Tanti sarebbero gli esempi, ma ne citiamo solo alcuni: il professor Krohn, uomo burbero e insensibile, che ne *Les fumées du vin* si rivolge alla moglie dicendole: «Les femmes manquent d'intelligence, mais cela passe l'entendement. Toutes les mêmes, cheveu long et esprit court»⁴⁹; Alain, che in *Liens du sang* «alla se jeter sur le canapé. Son long corps prit brusquement un aspect faible et enfantin»⁵⁰; Francis, che in *Jour d'été* guarda la moglie con totale disinteresse: «Tout cela a pu me charmer, et en charmera d'autres, c'est possible, mais maintenant, cela ne me procure que de l'ennui. Bel horizon immuable, tu m'ennuies»⁵¹; Guillaume, che tradisce ripetutamente la moglie, mentre lei ricorda «comme il pleurait dans ses bras chaque fois qu'une aventure amoureuse prenait fin, et le court gémissement qui s'échappait de ses lèvres, tandis qu'il entrouvrait la bouche comme s'il voulait humer ses larmes. Pauvre Guillaume...»⁵²; Rodolphe, che «comme tous les faibles, pour échapper à une scène, à des larmes de

femme, [...] devient brutal»⁵³; il vanitoso Driant, che, nella divertente *L'inconnue*, vuole mostrarsi di animo nobile ma finisce per restare imbrigliato in un matrimonio indesiderato perché «[i]l craignit un scandale [...], [i]l craignit surtout d'être ridicule»⁵⁴. Mrs Maynell, in *Épilogue*, per questi uomini privi di carattere conia la calzante definizione di «homme-fille»⁵⁵, mentre la Señora Solès in *Destinées* esprime il concetto in modo semplice e chiaro: «Les hommes sont si bêtes!»⁵⁶.

È evidente che il rapporto di coppia naufraga quasi sempre per colpa dell'uomo: pensiamo allo stesso Francis, che, in *Jour d'été*, soffocato dal matrimonio, vuole partire in vacanza da solo e dice alla moglie: «Tu ne comprends pas que je voudrais une fois en dix ans travailler seul, respirer seul, ne pas être embarrassé d'une femme que tout ennuie, fatigue, irrite ?»⁵⁷. L'uomo, intollerante verso la propria consorte, tradisce molto spesso, provocando l'ovvio risentimento della moglie, come in *Liens du sang* con Alain e Alix:

Son visage et celui d'Alain, lorsqu'ils se tournaient l'un vers l'autre, semblaient toujours s'affronter, se défier avec une mystérieuse colère. Même lorsqu'elle lui demandait de lui passer le sel, c'était sur un ton de revendication passionnée.⁵⁸

Le donne delle novelle némirovskiane, che siano madri, figlie o spose, sono magnifiche e spaventose. Coraggiose o deboli che siano, si dibattono in situazioni complicate, dove l'ironia della scrittrice svolge un ruolo importante per rendere il tono meno drammatico: sono talvolta rassegnate al proprio destino, talvolta deluse o annoiate, talvolta invecchiate, talvolta invadenti “madri-orche” (come ne *L'Ogresse*), talvolta soggiogate dall'uomo. In *Film parlé*, novella che dà il titolo all'omonima raccolta, una giovane innamorata decide di dare fiducia al proprio marito: fiducia mal riposta, però, perché, come riporta una recensione americana del 1936, «in spite of all her efforts to make her husband energetic and successful, he remains the good for nothing he always had been»⁵⁹. Ma le donne sanno anche ribellarsi: ne *La Femme de Don Juan*, la protagonista del ricordo della governante è una donna ricca e sgraziata, sposata con un bel'uomo solo per i suoi soldi, e sopporta in silenzio i tradimenti del consorte; ma davanti alla burla e alla derisione del marito, mette mano alla pistola e lo uccide. Alcune novelle, come *La Confiance*, *Le Sortilège*, *L'Ogresse*, «montrent une femme, reléguée dans l'ombre par l'âge, la laideur ou la pauvreté et qui se révèle plus forte que l'héroïne de façade»⁶⁰. In altre vediamo la manifestazione di un carattere forte ed orgoglioso, come ne *La voleuse*, dove la piccola Marcelle ruba una piccola somma di denaro per ripicca nei confronti della nonna e poi, con grande dignità, confessa ed

accetta la punizione: «De temps en temps, des larmes voilaient son regard; elle ne leur permettait pas de couler sur ses joues. Elle serrait violemment les lèvres et les pleurs semblaient rentrer en elle, comme aspirés par un feu intérieur»⁶¹.

Le donne sono molto più determinate, e sono sempre loro a fare il primo passo verso il marito non appena intravedono anche la più piccola possibilità di ricostruire il rapporto: la famiglia, infatti, oltre a costituire un'identità di facciata da salvaguardare nel mondo borghese, è davvero un luogo di grande felicità e di realizzazione di sé, quando è tenuta insieme da affetti sinceri, come possiamo riscontrare in alcuni esempi positivi. In *Liens du sang*, un rapporto freddo tra tre fratelli si trasforma e diviene intimo proprio mentre si ritrovano al capezzale della madre malata. Vassili e Sophie, in *Espoirs*, si amano teneramente da molto tempo: «Ces deux Russes, Vassili et Sophie Savine étaient mariées depuis treize ans ; malgré cela, en présence de sa femme, le cœur de Vassili palpait encore d'orgueil et de plaisir et de cette douce angoisse que donne l'amour»⁶². Vero amore è anche quello dei protagonisti di *Un beau mariage*, che hanno trovato l'uno nell'altro la propria anima gemella, mentre Anne, in *Film parlé*, al termine della storia ha «un air de repos et de bonheur»⁶³ perché dopo le difficoltà iniziali è riuscita ad aiutare il marito nel pagamento dei debiti e a portare stabilità nella propria famiglia. E così avviene in diversi romanzi, come *Les Feux de l'automme*⁶⁴, dove la donna aspetta sempre il marito e salvaguarda la propria famiglia, o *Les Biens de ce monde*⁶⁵, che presenta la vittoria dell'amore coniugale su una società ipocrita e concentrata sulla materialità. La stessa accentuazione si ripresenta, del resto, nell'ultimo romanzo della scrittrice, *Suite française*, attraverso la coppia dei Michaud. Ed una splendida descrizione della gioia che riserva un vero matrimonio la troviamo nella novella *Un beau mariage*:

Une union conjugale heureuse fait penser, la plupart du temps, à un attelage de bœufs peinant en paix dans le même sillon, et cela a, certes, son prix. Mais on est en droit d'attendre quelque chose de plus du mariage : il devrait avoir gardé de l'amour ce qu'il y a de meilleur – la compréhension mutuelle, la fidélité, la tendresse, et être débarrassé de l'égoïsme et de la cruauté amoureuse. En un mot, la mariage, après quelques années, devrait être l'amour décanté comme un vin excellent. Mais que cela est rare, mon Dieu, que cela est rare !⁶⁶

È questo l'ideale cui tutti i personaggi, almeno inizialmente, vogliono tendere; ma ciò si rivela solo un'utopia se il matrimonio è fondato su interessi economici, attrazioni passeggere, fidanzamenti combinati. La famiglia va in frantumi perché se ne è perso il vero spirito e se ne è frantesa

la funzione, divenuta, presso la società borghese, meramente di facciata. Qui si innesta dunque una critica indiretta ma evidente che la Némirovsky rivolge a quella borghesia parigina che conosceva molto bene.

Non a caso, se andiamo ad analizzare meglio le uniche due situazioni, fra tutte le novelle, in cui il matrimonio è veramente felice, noteremo immediatamente un minimo comun denominatore: nessuna delle due coppie appartiene alla società borghese. Vassili e Sophie, in *Espoirs*, sono due umili immigrati russi che hanno lavori precari (Vassili lo perderà proprio alla fine del racconto) e si arrabbattono quotidianamente per riuscire a guadagnarsi di che vivere. Monsieur Beaumont e Clarisse, in *Un beau mariage*, si incontrano dopo varie vicissitudini, e se lui è proprietario di una piccola fabbrica (i cui affari non vanno affatto a gonfie vele), Clarisse è una domestica. Insomma, le coppie più felici hanno questa caratteristica: non sono mai ricche. E forse è proprio questa la critica più grande, anche se implicita, verso la società borghese del tempo, che la Némirovsky descrive come una realtà corrotta ed infelice. I borghesi falliscono nella loro ricerca della felicità perché inseguono il denaro ed hanno uno scarso senso della moralità: la vera felicità sta presso i più poveri e gli onesti, non vive nella Parigi scintillante di inizio secolo bensì nella provincia e nella campagna, dove più intatti sono rimasti i valori del sacrificio, del duro lavoro, della fedeltà, della solidarietà, dell'attaccamento alle proprie radici. «Cette fidélité à la terre – spiega Jonathan Weiss –, accompagnée d'une fidélité conjugale, constituera un modèle qu'Irène opposera dans son œuvre à celui des hommes d'affaires internationaux qu'elle voyait autour d'elle»⁶⁷.

Come sottolinea Bernard Fauconnier, a rendere più acuto e penetrante lo sguardo critico dell'autrice sono alcuni elementi stilistici di cui si serve per mostrare la crudele realtà:

Sa prose sensible et brillante, ses hardiesses narratives, son intelligence aiguë des êtres, des sentiments, des ressorts du monde qu'elle fréquente, celui d'une assez peu reluisante « haute société » dans laquelle elle voit surtout de la racaille distinguée.⁶⁸

Tuttavia, accanto ad una descrizione davvero poco lusinghiera dell'ambiente alto-borghese parigino, quello che la scrittrice conosceva meglio, va registrata l'assenza di qualunque intento moralistico: Irène Némirovsky utilizza soltanto un crudo realismo, talvolta mitigato dall'ironia. Di certo i valori sopravvivono soprattutto in provincia e non presso le famiglie ricche e borghesi che conducono un'esistenza improntata totalmente su atteggiamenti di facciata, ipocriti, privi di sentimenti. Alla rigidità delle abitazioni

borghesi, in cui tutto deve essere impeccabile ma dove domina il grigiore o al massimo lo splendore degli oggetti, si oppongono altri modelli, come l'allegria e caldissima atmosfera dell'abitazione che incontriamo ne *Le sortilège*, dove nella semplicità di una vita senza troppe regole formali regna la felicità. Invece, il cinismo dei rapporti umani, fondati sulla manipolazione, l'opportunismo, l'egoismo, riemergono puntualmente ogni qualvolta ci ritroviamo proiettati in una realtà borghese, e la causa principale di questa deriva viene individuata nel denaro: la ricerca dei guadagni facili, il desiderio di accumulare beni, l'ambizione della ricchezza rendono le persone senza scrupoli, disposte a qualunque cosa pur di "arrivare". Come sottolinea Tess Lewis, questa è una caratteristica che ritroviamo fin dalle prime opere della scrittrice:

Caught between her desire to escape the crass materialism of her parents' Jewish circles and her desire to belong to a France she had idealized since childhood, she turned to fiction in search of an identity she could embrace and a moral order that transcended monetary values.⁶⁹

Paul Renard individua la portata di questa tematica all'interno dell'opera complessiva della Némirovsky:

Rarement, dans un univers romanesque, l'argent occupe une place aussi importante que chez Némirovsky. Dès sa première œuvre, il transparaît dans le patronyme de Golder. Dieu Mammon, l'argent impose une carapace d'insensibilité à qui le vénère et corrompt tous les rapports humains. [...] [M]ais l'argent provoque le malheur.⁷⁰

La stessa conclusione è tratta anche da Jonathan Weiss, il quale, riferendosi all'opera della scrittrice, sostiene che «le rôle de ces personnages romanesques est moins de connaître un changement [...] que de témoigner la possibilité d'exister autrement que dans la poursuite de l'argent, de la jeunesse»⁷¹. Affidarsi al denaro e al successo si rivela un'illusione, come testimonia l'esistenza del procuratore Deprez ne *Le Commencement et la Fin*: «Dès l'enfance il avait été un homme connaissant les hommes, réfléchi et mûr, il avait sacrifié sa vie, sa santé, la possibilité de l'amour à un rêve de jouissance et de gloire qui était resté un rêve»⁷². Lo stesso vale per i coniugi Georges ne *L'incendie*, descritti come una coppia avida e priva di sentimenti: «Les Georges n'avaient pas d'enfants. Leur unique souci était l'aménagement de leur fortune. Amasser des biens était leur seul rêve»⁷³. Emergono perciò una morale ed un'estetica che gradualmente prendono il posto della tirannia dell'*argent* così ricorrente in numerosi testi.

La ricerca della felicità

Ma se non è il denaro il traguardo della ricerca umana, quali possono essere i veri punti di riferimento nell'universo némirovskiano? Andando alla ricerca di un tratto comune a tutti i personaggi di Irène Némirovsky, che siano oppressori od oppressi, ricchi borghesi o prostitute, bambini o anziani, possiamo individuarne uno che emerge in maniera decisa: la ricerca della felicità. Quelli che incontriamo nelle novelle sono personaggi molto spesso infelici, che però non si arrendono mai alla dura realtà: sono caratterizzati da uno spirito battagliero, da un'insaziabile sete di speranza, e cercano, anche se non di rado con mezzi ingiusti, un *bonheur* che aleggia costantemente nei vari testi come l'approdo quasi utopistico ma sempre agognato del loro vagare umano. Nelle sue novelle, in particolare le ultime, Irène Némirovsky evoca la tragica realtà sociale e storica della sua epoca, analizzando le reazioni dei suoi personaggi di fronte ai dolori della vita. Gli eventi storici rivoluzionari però sono solo sfiorati, servono spesso da sfondo, perché ad essere investigate sono la vita quotidiana e soprattutto la sfera affettiva dei personaggi. Nel corso della sua attività la scrittrice ha definito il suo mondo con schiettezza, senza temere di andare controcorrente, forte delle proprie convinzioni e della sua appartenenza: un'identità culturale che non ha mai rinnegato, pur stigmatizzandola con coraggio in diverse occasioni, dimostrando la libertà e l'onestà intellettuale di cui si è sempre avvalsa. Ad uno sguardo superficiale, si potrebbe quasi dire che a dominare, nelle novelle e in generale in tutta la sua opera, siano il dolore, l'infelicità, la delusione; ma ad un'analisi più attenta non si può non restare colpiti dalla descrizione limpida dell'uomo e della donna di ogni tempo, alla perenne ricerca della felicità al di là del proprio destino. Pochi sono gli elementi che infondono sicurezza, tenerezza, calore, perché il "destino" è un comodo pretesto per affrontare l'assenza tenace della generosità e la potenza dell'egoismo: due elementi che, in molte occasioni, vengono tuttavia messi da parte per far spazio a valori più positivi che, pur a fatica, emergono gradualmente. La narrazione è rapida e cruda, ma la scrittrice è in grado di tratteggiare un destino con una semplicità ed un'efficacia capaci di spaziare dalla tenerezza di due innamorati all'insolenza di un approfittatore.

Philipponnat individua nel destino un punto comune alle novelle della raccolta *Les Vierges*, definito un «livre dont le seul parti est celui du destin individuel»⁷⁴; fra le novelle della raccolta emblematiche sono *Écho*, dove il percorso di una vita intera può decidersi in un piccolo, insignificante gesto, come quello che il protagonista aveva compiuto da piccolo prendendo una

farfalla tra le mani, e *Le spectateur*, nella quale il protagonista, Hugo, se ne stava andando da un'Europa in guerra pensando di assistere al conflitto da spettatore esterno negli Stati Uniti, ma non aveva fatto i conti con un destino che gli avrebbe fatto incontrare la morte proprio sulla nave che lo stava conducendo in America.

E la guerra svolge un ruolo importante nell'ultima parte della produzione di Irène Némirovsky, perché, eccezion fatta per alcuni testi che potremmo individuare come “nouvelles alimentaires” (caratterizzate da argomenti più frivoli, pensate maggiormente per un pubblico femminile e pubblicate in genere su *Marie-Claire*), l'evento bellico entra con decisione in gran parte delle novelle, come sfondo o come protagonista (è il caso di *La peur*, la più breve di tutte), e sorprendentemente non porta con sé soltanto conseguenze negative. La sensazione di paura, di insicurezza, infatti, rende le persone più vulnerabili e più bisognose di coltivare veri e profondi rapporti umani: uno splendido esempio ci viene da *La nuit en wagon*, ambientata all'interno di un treno all'inizio della guerra:

En temps de paix, quel silence dans un wagon de chemin de fer ! Quelle volonté bien arrêtée d'ignorer le voisin ! [...] Mais, cette nuit-là, tout était différent. Ces gens qui ne s'étaient jamais rencontrés, qui se sépareraient demain, ces Français, pudiques et railleurs, parlaient d'eux-mêmes [...] comme si, enfin, l'homme avait cessé de se méfier de son semblable et désirait être compris de lui et le comprendre.⁷⁵

La guerra ha un ruolo importante anche tra familiari: nel dolore e nella difficoltà si cerca rifugio presso i propri cari, si perdona, ci si riconcilia, come la coppia di *Comme de grands enfants*, che, in vista di una partenza in guerra di lui, riscopre l'affetto sopito ed il desiderio di chiedere perdono all'altro: in chiusura del racconto, i due simbolicamente «entrelacèrent leurs doigts»⁷⁶. In merito agli eventi bellici Irène ha sempre avuto un giudizio negativo: basti pensare a *L'inconnu*, dove si esprime apertamente il concetto di “guerra fratricida”, non solo in senso figurato ma anche in senso letterale, se è vero che Claude e François si ritrovano a combattere contro un loro fratello mai conosciuto e scoperto in circostanze misteriose. L'atteggiamento interiore della scrittrice di fronte alla guerra è stato sempre segnato da un certo timore: inizialmente ha oscillato a lungo tra una difficile speranza e la percezione dell'imminente catastrofe, ma con il passare del tempo a prevalere è stata la lucida consapevolezza che l'esito della guerra non poteva che essere tragico. Le sue ultime novelle sono immagine di un tempo angoscioso per la scrittrice, ma malgrado le tante difficoltà e la paura per il futuro, Irène vuole restare in piedi ed affrontare la realtà con coraggio.

Il tentativo di dare un senso alla propria esistenza si fa sempre più marcato, proprio per la consapevolezza che la vita durante la guerra è in costante pericolo: ognuno può trovare la strada più congeniale per raggiungere la piena realizzazione ed una vera felicità, ma dovrà essere una strada ben salda, non basata su desideri frivoli o sentimenti passeggeri. Anche la memoria, in questo contesto, può svolgere un ruolo importante, divenendo un mezzo per tornare a rivivere momenti felici trascorsi nel passato e che ritornano vividi nella propria mente. Ne *La confidence*, ad esempio, la protagonista, Mlle Lajunie, ricordando le persone incontrate da giovane durante un suo soggiorno in Russia, desidera tornare in quel luogo che si lega al momento più felice della sua vita:

Ah! pour elle, ils étaient entourés d'un halo de poésie, d'émotion, ils étaient chargés de tristesse et de subtile amertume, mais ils étaient également imprégnés de bonheur, ils évoquaient le bonheur; ils rappelaient le seul bonheur qu'elle eût connu.⁷⁷

Comprendiamo bene il valore del ricordo leggendo l'intenzione che aveva Mlle Lajunie, una malinconica istitutrice, di raccontare alla sua allieva quell'evento per lei così caro: «C'était surtout cela qu'elle voulait : perpétuer un moment encore (un instant : la durée d'une génération) le souvenir périssable»⁷⁸. E molto significativa ne *L'Honnête Homme* è anche la riflessione su M. Mitaine, che, avvicinandosi al termine dei suoi giorni, trova conforto nei ricordi: «Les hommes se souviennent du passé par instants, par bouffe de mélancolie vite effacées et qui laissent la place à l'activité et aux soucis de chaque jour. Mais à l'âge de M. Mitaine, le passé même est la vie»⁷⁹. Del resto, la stessa autrice fa largo uso dei propri ricordi nella costruzione delle sue opere, come risulta evidente dalla costante presenza di elementi autobiografici, non soltanto dell'infanzia:

L'ombre de la mémoire poursuit Irène comme le spectre poursuit Hamlet. Elle est alors tenaillée par la nostalgie ; hélas, tout ce qui restait de son enfance russe, de son adolescence finlandaise, est devenu littérature. Dans « Les Revenants », ce sont les paysages d'Issy-l'Évêque qui lui tiennent lieu, par défaut, de souvenirs chéris.⁸⁰

In una disperata ricerca della felicità capita frequentemente che i personaggi delle novelle némirovskiane trovino nella solitudine quell'ancora di salvezza che non hanno invece trovato nelle persone che più dovrebbero essere vicine, come la propria famiglia: lo vediamo, ad esempio, in *Dimanche*,

dove Agnès, tradita dal marito e disprezzata dalla figlia maggiore, si sente veramente serena ed in pace solo quando tutti sono usciti e lei rimane sola:

La maison était silencieuse, endormie. Dehors, l'arôme du café filtre flottait dans l'air. La chambre était remplie d'une ombre jaune, chaude et douce. [...] Elle soupira ; un étrange, un mélancolique bonheur, une paix délicieuse l'envahissaient. Le silence, les chambres vides, la certitude que, jusqu'au soir, personne ne la troublerait, que ni un pas ni une voix étrangère ne pénétreraient dans cette maison, ce refuge...⁸¹

La solitudine assume pertanto un valore nuovo, e possiamo percepirla come istinto di sopravvivenza, piacere proibito, metodo di comprensione del mondo. Laure Adler sottolinea che «Irène Némirovsky est l'écrivain de la solitude entêtée. Une solitude qui sonne aujourd'hui comme un appel et une élévation de soi-même»⁸². C'è dunque anche una frammentazione dell'individuo, oltre che della famiglia, e questo comporta una grande difficoltà a rapportarsi agli altri: non è un caso che tra i personaggi delle novelle regnino molto frequentemente l'incomunicabilità e l'ambiguità. La verità è soffocata da inganni, tradimenti, ipocrisie, e a farne le spese sono tanto gli ingannatori quanto gli ingannati, in una «ambiguïté des situations, ambiguïté des personnages, ambiguïté de l'être»⁸³. Gli uomini e le donne delle storie némirovskiane non sono mai del tutto loro stessi, costretti dalle convenzioni sociali, dalle situazioni familiari difficili, dall'ipocrisia borghese ad essere altro da sé, perennemente alla ricerca di una riunificazione della propria identità. Bravissima la scrittrice a trasmetterci «les déchirures de l'âme et les démultiplications de soi»⁸⁴, in un'opera che per la Némirovsky diviene quasi terapeutica: «Dans ce labyrinthe infini, l'écriture peut tenter d'opérer un chemin vers l'élucidation de soi-même et calmer quelques tourments»⁸⁵.

Questa ricerca della felicità accomuna tutti i personaggi, che ne siano consapevoli o meno, e lo testimonia la quantità impressionante di riferimenti ai termini “bonheur” e “heureux”. Solo per citarne alcuni: in *Fraternité* Christian, pensando al figlio che vuole sposarsi, pensa: «Il ne sera pas heureux, je le sens, il ne sera pas heureux»⁸⁶; in *Un déjeuner en septembre* leggiamo: «Le bonheur ressemble à des vacances au bord de la mer par un été pluvieux, où seule la dernière journée a été belle, et cela suffit pour qu'on les regrette»⁸⁷; Mme Rémy ne *L'ami et la femme* afferma: «Une femme ne demande qu'à être heureuse»⁸⁸; la maternità viene mostrata come una fonte di grande felicità ne *Les revenants*: «Je pensais que la maternité heureuse pouvait faire oublier l'amour. C'est d'ailleurs la vérité»⁸⁹. Emblematiche alcune righe de *Les rivages heureux* riferite a Ginette, donna di vita, che

dopo aver perso l'uomo che amava cerca ogni sera l'incontro che potrebbe cambiarle l'esistenza:

Des larmes de découragement étaient montées à ses yeux. Ils étaient si distants, si indifférents, ces hommes dont elle attendait non seulement de l'argent et le souper de cette nuit, mais chacun d'eux étant l'inconnu, chacun recelant en lui des possibilités de bonheur, la sécurité, la fortune, une sincère affection.⁹⁰

Si percepisce pienamente il bisogno di trovare un senso alla propria vita, in una ricerca difficile e molte volte vana: «Némirovsky ne se contente pas d'une simple reproduction de la société et de l'histoire ; à travers le réalisme, elle cherche à dégager des malheurs et des absurdités un sens de l'existence»⁹¹. L'infanzia e la giovinezza, in questa ricerca, sono gli unici veri momenti di felicità e di grandi speranze: la voglia di vivere e la fiducia per il futuro sono prerogative dell'età infantile ed adolescenziale, e non torneranno più in età adulta. «Cette femme avait eu la jeunesse la plus heureuse, la plus fêtée que l'on pût rêver; quelques années éclatantes, et puis, rien»⁹², si legge in ...*Et je l'aime encore*; e nella stessa novella, significativa è la frase di Olga che, parlando della figlia, si mostra stupita della sua felicità malgrado le difficoltà: «Oui, elle était heureuse, malgré la guerre qui lui prenait son fiancé, malgré sa pauvreté, si heureuse que j'en fus toute retournée, et en même temps...»⁹³. In *Dimanche* Nadine è consapevole che «il est merveilleux d'avoir vingt ans»⁹⁴, e si chiede: «Est-ce que toutes les jeunes filles savent le voir comme moi, goûter cette félicité, cette ardeur, cette vigueur, cette chaleur du sang ?»⁹⁵. E ancora, ne *Le Départ pour la fête*, possiamo notare la differenza di atteggiamento tra Rosine e suo padre: «Ce soir, elle irait à la fête. Elle rit tout bas. Elle avait quinze ans»⁹⁶, scrive la Némirovsky riferendosi alla ragazza, mentre per suo padre parla della «attente vaine du bonheur au commencement de la vie»⁹⁷, della caduta delle illusioni infantili e di quella sensazione che si prova, a quarant'anni, «de perdre pied, de s'enfoncer dans l'eau profonde»⁹⁸. Anche Christian, in *Fraternité*, pur essendo un uomo di successo e benvoluto da tutti, si mostra diffidente verso gli uomini: «Il n'était heureux que chez lui, seul ou avec ses enfants, à l'abri d'un toit, à l'abri des êtres humains. Il n'aimait pas les hommes. Il n'aimait pas le monde»⁹⁹. La ricchezza non gli garantisce certamente la felicità: «[I]l était riche, bien assis dans la vie, heureux. Heureux ? Mais comment être heureux sans la tranquillité absolue ? Et qui pouvait être tranquille aujourd'hui ? Le monde était si instable»¹⁰⁰. I genitori si preoccupano in modo particolare della felicità dei propri figli, come possiamo vedere sempre con Christian: «Et ses enfants ? Ah ! ses enfants... “Ils seront plus heureux que moi, se dit-il avec une profonde, ardente espérance ; ils

seront heureux !”»¹⁰¹. Del resto, sostiene Anne in *Film parlé* rimproverando alla madre Éliane di averla abbandonata da piccola, «[o]n n’a pas le droit d’avoir des enfants pour faire leur malheur»¹⁰².

L’infanzia è l’età dei sogni e delle grandi speranze anche in *Un Enfant génial*: Ismaël «n’est plus l’enfant prodige; il ne parvient pas à devenir un homme de génie»¹⁰³, e questo per colpa degli adulti, che l’hanno fatto crescere troppo in fretta facendogli perdere la spontaneità, la spensieratezza, la gentilezza che contraddistinguevano il suo animo infantile. L’infanzia, uno dei temi prediletti nella letteratura del primo Novecento, viene qui a costituire un momento centrale, perché rappresenta l’età in cui le speranze sono forti e la gioia di vivere è grande. Non domina un’immagine di innocenza; al contrario, l’età dell’infanzia e dell’adolescenza si presenta come il momento in cui maggiore è l’aspirazione ad essere se stessi, a realizzare la propria vita, ad esprimere appieno l’energia vitale tipica di questo periodo dell’esistenza. La stessa Antoinette ne *Le Bal* sottolinea tale realtà: «C’est moi qui veux vivre, moi, moi, je suis jeune, moi... Ils me volent, ils volent ma part de bonheur sur la terre»¹⁰⁴.

La felicità, però, non significa stare al riparo dai dolori e dalle difficoltà della vita: significa invece affrontarli, vivere senza rimpianti. Alberte, ne *Les Vierges*, ascoltando i racconti della sorella Camille, che dovrebbero essere negativi, essendo riferiti al suo matrimonio finito, e che invece sono infarciti di «bons souvenirs ancrés dans sa mémoire, qui l’empêchent de maudire sa détresse»¹⁰⁵, scopre di non aver vissuto veramente e se ne rammarica. L’esperienza di Camille, anche se il suo matrimonio si è concluso male, è importante: le altre “vierges”, che hanno rinunciato a sposarsi, comprendono che malgrado le difficoltà solo l’amore è in grado di dare un senso alla vita. È per questo che, alla fine, Alberte dice: «Tu n’aurais jamais dû nous raconter tout ça, ma pauvre sœur»¹⁰⁶. Inoltre, i tanti finali aperti nelle varie novelle, insieme a «énergie morale, lucidité dans l’analyse, force de l’écriture»¹⁰⁷, permettono di immaginare scenari di riscatto e felicità anche per tanti protagonisti dei diversi racconti; così come non è difficile affermare che nelle novelle némirovskiane i momenti di maggiore serenità, gioia e pace interiore paradossalmente sono spesso legati ad eventi difficili come la guerra o la malattia di una persona cara (è il caso, ad esempio, della vicenda narrata in *Liens du sang*), che fanno comprendere il valore della vita e rendono le persone più sensibili e disponibili verso gli altri.

E la nostra scrittrice, come si è rapportata alla ricerca della felicità? A volte anche Irène Némirovsky, durante la sua vita, ha perso coraggio, ma non ha mai smesso di amare la vita, come possiamo leggere in una pagina del suo diario del 5 giugno 1937:

Inquiétude, tristesse, désir fou d'être rassurée. Oui, voilà ce que je cherche sans le trouver, ce que le paradis seul pourrait me donner : être rassurée. Je me rappelle Renan : « Du sein de Dieu où tu reposes ». Confiante et rassurée, abritée dans le sein de Dieu. Et pourtant, j'aime la vie.¹⁰⁸

La scrittura è lo spazio libero che lei si crea quotidianamente, l'occasione di evadere, di creare una realtà diversa, dove la speranza non viene soffocata in maniera definitiva, ma, anche nella tragicità di alcune storie, vive e si apre al futuro. La sua professione ed il suo amore per la famiglia sono stati per lei degli stimoli straordinari, anche nei momenti più delicati e difficili della sua esistenza, e di questo troviamo profondi echi nelle sue opere, dandoci motivo di parlare, come ha fatto Paul Renard, di un «optimisme mesuré»¹⁰⁹.

In definitiva, se a prima vista le vicende da lei narrate possono apparire, salvo qualche eccezione, di un'estrema negatività, è però vero che non c'è mai una chiusura totale, una disperazione senza via d'uscita: nel corso della propria esistenza l'uomo incontra difficoltà, ostacoli, delusioni, ma ha anche occasioni per poter raggiungere la felicità, la pace, l'armonia. Per questa ragione, dalla nostra analisi emerge come lo sguardo della scrittrice non si soffermi mai troppo a lungo sulla tragedia, ma spazi sempre in avanti, alla ricerca di uno spiraglio, di un appiglio cui aggrapparsi per tenere viva la speranza: senza cedere alla tentazione dell'*happy end* facile, l'autrice sceglie di chiudere molte delle sue storie con dei finali aperti, affidando al lettore il compito di spaziare con la mente e, perché no, di presagire sviluppi positivi di vicende lasciate in sospeso. Entrando nei testi, storia dopo storia, non abbiamo potuto fare a meno di riscontrare che, ad una serie di vicende certamente non positive, fa però da contraltare un atteggiamento di apertura alla speranza, in una perenne ed instancabile ricerca della felicità che contraddistingue tutti i protagonisti, anche i più sfortunati. È raro trovare nelle novelle della Némirovsky un personaggio rassegnato, spento, passivo: ognuno di essi è animato dal desiderio di trovare la pace interiore, l'armonia con gli altri, il benessere della propria famiglia, anche se alle buone intenzioni corrispondono poi pochi frutti, a causa dell'egoismo che regna nel cuore dell'uomo, lasciandolo sempre assetato ed insoddisfatto.

La domanda, dunque, si pone con forza: come raggiungere quella felicità così agognata quanto apparentemente irraggiungibile? Irène Némirovsky, che evita ogni giudizio morale esplicito e diretto affidandosi all'ironia e ad un crudo realismo, risponde tra le righe, mostrando come la felicità si raggiunga solo quando c'è semplicità, apertura verso gli altri, dono di sé. Non sarà mai felice, quindi, l'uomo che cerca con avidità di accumulare sempre più denaro, non sarà felice la donna frivola che insegue la giovinezza

perduta e brama il riconoscimento di un presunto prestigio sociale in una società borghese corrotta ed ipocrita. Ma la scrittrice risponde anche con la sua vita, poiché, pur nelle non poche difficoltà incontrate, ha trovato un equilibrio armonioso. Il critico Robert Bourget-Pailleron, incontrandola nel 1936, notava come «dans la claire retraite qu’habite l’auteur de *David Golder*, tout est fait pour associer le travail et la joie»¹¹⁰. La sua felicità, infatti, è arrivata nel momento in cui è riuscita a dare un senso alla propria esistenza: l’ha trovata in un lavoro, quello di scrittrice, che adorava, in una famiglia unita che le ha permesso di donare tutto il suo amore al marito ed alle due figlie; e pur nella disperazione, paradossalmente non l’ha persa nemmeno passando attraverso la più grande tragedia del secolo scorso, che ha affrontato sempre con grande dignità, se è vero che, come racconta la figlia Elisabeth Gille, «au jeune gendarme lui proposant, en 1942, de fuir pour échapper au train qui devait la conduire à Pithiviers d’abord, puis à Auschwitz, elle répondit : “Je ne m’exilerai pas deux fois”»¹¹¹.

Al termine di questa analisi, pertanto, ci sentiamo di dire che le novelle di Irène Némirovsky non sono semplici racconti, né vanno considerate soltanto per il loro indiscusso valore storico e letterario. Se ancora oggi questi scritti suscitano un interesse, un sentimento, una partecipazione in noi lettori del ventunesimo secolo, se non suonano come storie vuote ed estranee, è perché quella ricerca della felicità e del senso della vita che contraddistingue i personaggi némirovskiani accomuna tutti gli individui di tutte le epoche.

Bibliografia primaria

Novelle di Irène Némirovky

- Nonoche chez l'extra-lucide*, "Fantasio", n° 348, 1^{er} août 1921 (*Popsy*) – Inedita.
- Nonoche au Louvre* [1921] – Inedita.
- Nonoche au vert* [1921] – Inedita.
- Nonoche au ciné* [1921] (*Topsy*) – Inedita.
- La Niania* [1922?] – Inedita.
- L'Enfant génial* (poi *Un Enfant prodige*), "Les Œuvres libres" n° 70, avril 1927.
- Le Bal*, "Les Œuvres libres", n° 92, février 1929 (*Pierre Nérey*).
- Film parlé*, "Les Œuvres libres", n° 121, juillet 1931.
- La comédie bourgeoise*, "Les Œuvres libres", n° 132, juin 1932.
- Un déjeuner en septembre*, "Revue de Paris", vol. 3, 1^{er} mai 1933.
- Nativité*, "Gringoire", 8 décembre 1933.
- Ida*, "Marianne", n° 82, 16 mai 1934.
- Dimanche*, "Revue de Paris", vol. 3, 1^{er} juin 1934.
- Les fumées du vin*, "Le Figaro", 12/19 juin 1934.
- Écho*, "Noir et Blanc", n° 24, 22 juillet 1934.
- Les rivages heureux*, "Gringoire", 2 novembre 1934.
- Jour d'été*, "Revue des Deux Mondes", n° 581, 1^{er} avril 1935.
- Le Commencement et la Fin*, "Gringoire", 20 décembre 1935.
- Un amour en danger*, "Le Figaro Littéraire", 22 février 1936 – Inedita.
- Liens du sang*, "Revue des Deux Mondes", 15 mars et 1^{er} avril 1936.
- Fraternité*, "Gringoire", 5 février 1937.
- Épilogue*, "Gringoire", 28 mai 1937.
- Magie*, "L'Intransigeant", 4 août 1938.
- Nous avons été heureux*, "Marie-Claire", n° 75, 5 août 1938 – Inedita.
- Espoirs*, "Gringoire", 19 août 1938.
- La Confidence*, "Revue des Deux Mondes", 15 octobre 1938.
- La Femme de Don Juan*, "Candide", 2 novembre 1938.
- La nuit en wagon*, "Gringoire", 5 octobre 1939.
- Comme de grands enfants*, "Marie-Claire", n° 139, 27 octobre 1939.
- En raison des circonstances*, novembre 1939.
- Le spectateur*, "Gringoire", 7 décembre 1939.
- Aïno*, "Revue des Deux Mondes", tome LV, 1^{er} janvier 1940.
- Le sortilège*, "Gringoire", 1^{er} février 1940.
- ...Et je l'aime encore*, "Marie-Claire", n° 153, 2 février 1940.
- Le Départ pour la fête*, "Gringoire", 11 avril 1940.
- L'Autre Jeune Fille*, "Marie-Claire", 3 mai 1940 – Inedita.
- M. Rose*, "Candide", 28 août 1940.
- La Peur* [automne 1940] (C. Michaud).
- Les Cartes* [automne 1940] (C. Michaud, poi J. Dumot).
- Destinées*, "Gringoire", 5 décembre 1940 (*Pierre Nérey*).
- La Confidente*, "Gringoire", 20 mars 1941 (*Pierre Nérey*).
- L'inconnue* [avril 1941?] (C. Michaud, poi J. Dumot).
- La voleuse* [avril 1941?].

L'Honnête Homme, "Gringoire", 30 mai 1941 (*Pierre Nérey*).
L'inconnu, "Gringoire", 8 août 1941 («*Nouvelle écrite par une jeune femme*»).
Les revenants, "Gringoire", 5 septembre 1941 (*Pierre Nérey*).
L'Ogresse, "Gringoire", 24 octobre 1941 (*Charles Blancat*).
L'Ami et la Femme [s.d., 1942?].
L'incendie, "Gringoire", 27 février 1942 (*Pierre Nérey*).
La Grande Allée [juin 1942?].
Les Vierges, "Présent", 15 juillet 1942 (*Denise Mérande*).
Un beau mariage, "Présent", 23 février 1943 (*Denise Mérande*).

Tutte le novelle, eccetto quelle rimaste inedite, sono ora raccolte nei seguenti volumi:

Films parlés, Paris, Gallimard, Coll. «La renaissance de la nouvelle », 1934.
Un Enfant prodige, Paris, Gallimard, 1992.
Dimanche et autres nouvelles, Paris, Stock, 2000.
Destinées et autres nouvelles, Pin-Balma, Sables, 2004.
Le Bal, Paris, Hachette, 2005.
Ida suivi de La comédie bourgeoise, Paris, Denoël, 2006.
Les Vierges et autres nouvelles, Paris, Denoël, 2009.

Note

¹ Su Irène Némirovsky sono uscite finora in Francia due biografie: *Irène Némirovsky, Biographie*, di Jonathan Weiss, pubblicata dall'editrice Le Félin nel 2005, e *La vie d'Irène Némirovsky, 1903-1942*, di Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt, uscita da Grasset-Denoël nel 2007.

² I. NÉMIROVSKY, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004.

³ Per le indicazioni specifiche sulla prima pubblicazione delle novelle si rimanda alla bibliografia in allegato. Nel corso di questo lavoro, tuttavia, si farà riferimento alle ultime edizioni delle novelle stesse, essendo le versioni originali di difficile reperimento.

⁴ C. BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 595.

⁵ I. NÉMIROVSKY, *Préface a Films parlés*, Paris, Gallimard, Coll. "La renaissance de la nouvelle", 1934.

⁶ O. PHILIPPONNAT, «Dans les fils du destin», prefazione a Irène NÉMIROVSKY, *Les Vierges et autres nouvelles*, Paris, Denoël, 2009, p. 11.

⁷ O. PHILIPPONNAT, P. LIENHARDT, *La vie d'Irène Némirovsky, 1903-1942*, Paris, Grasset-Denoël, 2007.

⁸ I. NÉMIROVSKY, *David Golder*, Paris, Grasset, 1929.

⁹ ID., *Le Bal*, Paris, Hachette, 2005, p. 11.

¹⁰ R. FRANKLIN, «Scandale Français», in *The New Republic*, 9 February 2008, p. 8.

¹¹ Cfr. F. DUFAY, «L'offense faite à Irène», in *L'Express*, n° 2985 (2008), p. 124.

¹² R. FRANKLIN, *art. cit.*, p. 8.

¹³ C. ROMA, «Il mondo controcorrente di Irène Némirovsky», 2 novembre 2008, in <<http://www.loccidentale.it>>, ult. cons. 10.10.2009.

¹⁴ D. FERNANDEZ, «Une biographie et quatre rééditions : Irène Némirovsky, *Suite française*», in *Le Nouvel Observateur*, 13 septembre 2007, in <<http://www.nouvelobs.com>>, ult. cons. 10.10.2009.

¹⁵ I. NÉMIROVSKY, *Fraternité*, in *Dimanche et autres nouvelles*, Paris, Stock, 2000, p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ J. WEISS, *Irène Némirovsky, Biographie*, Paris, Le Félin, 2005, p. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

²⁰ I. NÉMIROVSKY, *Un beau mariage*, in *Destinées et autres nouvelles*, Pin-Balma, Sables, 2004, p. 278.

²¹ ID., *M. Rose*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 356.

²² *Ibid.*, p. 380.

²³ J. WEISS, *op. cit.*, p. 119.

²⁴ A. KERSHAW, «Irène Némirovsky (1903-1942) : Une Russe française, une Française russe ?», in *Écrivains franco-russes*, a c. di M. L. CLÉMENT, Amsterdam - New York, Rodopi, 2008, p. 109.

²⁵ I. NÉMIROVSKY, *Ida*, in *Films parlés*, cit., p. 10.

²⁶ ID., *Aïno*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 57.

²⁷ ID., *Espoirs*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., pp. 150-151.

²⁸ A. KERSHAW, *art. cit.*, p. 113.

²⁹ *Ibid.*, p. 115.

³⁰ É. GILLE, *Préface* a I. NÉMIROVSKY, *Un Enfant prodige*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 10-11.

³¹ G. HIGGINS, «Une enquête des *Nouvelles Littéraires* : Les Conrad français», in *Les Nouvelles Littéraires*, n° 912 (1940), p. 4.

- ³² *Idem.*
- ³³ J. WEISS, *op. cit.*, p. 94.
- ³⁴ R. BOURGET-PAILLERON, «La nouvelle équipe : Madame Irène Némirovsky», in *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1936, p. 97.
- ³⁵ L. ZECCHI, «Il doppio esilio di Irène Némirovsky», in *DEP*, n° 8 (2008), p. 3.
- ³⁶ J. WEISS, *op. cit.*, p. 8.
- ³⁷ J.-J. BERNARD, «Irène Némirovsky», in *La Nef*, n° 18 (1946), p. 14.
- ³⁸ O. PHILIPPONNAT, «Dans les fils du destin», *cit.*, p. 19.
- ³⁹ J. WEISS, *op. cit.*, p. 9.
- ⁴⁰ D. DESANTI, «Mère et fille : la haine et le rêve», in *Magazine Littéraire*, n° 386 (2000), p. 87.
- ⁴¹ I. NÉMIROVSKY, *Le Bal*, *cit.*, p. 88.
- ⁴² *Idem.*
- ⁴³ I. NÉMIROVSKY, *L'Honnête Homme*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 202.
- ⁴⁴ *Id.*, *Dimanche*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 27.
- ⁴⁵ T. LEWIS, «A Cool Head and a Hard Heart: Irène Némirovsky's Fiction», in *The Hudson Review*, vol. 59, n° 3 (2006), p. 473.
- ⁴⁶ L. ADLER, *Préface* à I. NÉMIROVSKY, *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. III.
- ⁴⁷ O. PHILIPPONNAT, *Dans les fils du destin*, *cit.*, p. 12.
- ⁴⁸ P. RENARD, «La revue littéraire : Irène Némirovsky (1903-1942), une romancière face à la tragédie», in *Roman 20/50*, n° 16 (1993), p. 170.
- ⁴⁹ I. NÉMIROVSKY, *Les fumées du vin*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 123.
- ⁵⁰ *Id.*, *Liens du sang*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 165.
- ⁵¹ *Id.*, *Jour d'été*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, p. 19.
- ⁵² *Id.*, *Dimanche*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 9.
- ⁵³ *Id.*, *Les cartes*, in *Les Vierges et autres nouvelles*, *cit.*, p. 124.
- ⁵⁴ *Id.*, *L'inconnue*, in *Les Vierges et autres nouvelles*, *cit.*, p. 138.
- ⁵⁵ *Id.*, *Épilogue*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, p. 237.
- ⁵⁶ *Id.*, *Destinées*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, p. 249.
- ⁵⁷ *Id.*, *Jour d'été*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, p. 22.
- ⁵⁸ *Id.*, *Liens du sang*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 138.
- ⁵⁹ H. HARVITT, «Irène Némirovsky: Films parlés», in *The French Review*, vol. 9, n° 3 (1936), p. 247.
- ⁶⁰ M. HECQUET, «Étude de la nouvelle : Irène Némirovsky», 1903-1942, in *Roman 20/50*, n° 33 (2002), p. 140.
- ⁶¹ I. NÉMIROVSKY, *La voleuse*, in *Les Vierges et autres nouvelles*, *cit.*, pp. 153-154.
- ⁶² *Id.*, *Espoirs*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, p. 137.
- ⁶³ *Id.*, *Film parlé*, in *Films parlés*, *cit.*, p. 148.
- ⁶⁴ *Id.*, *Les Feux de l'automne*, Paris, Albin Michel, 1957.
- ⁶⁵ *Id.*, *Les Biens de ce monde*, Paris, Albin Michel, 1947.
- ⁶⁶ *Id.*, *Un beau mariage*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, p. 266.
- ⁶⁷ J. WEISS, *op. cit.*, p. 44.
- ⁶⁸ B. FAUCONNIER, «Némirovsky ou l'énigme du désir», in *Magazine Littéraire*, n° 468 (2007), p. 83.
- ⁶⁹ T. LEWIS, *art. cit.*, pp. 472-473.
- ⁷⁰ P. RENARD, *art. cit.*, p. 172.
- ⁷¹ J. WEISS, *op. cit.*, pp. 104-105.
- ⁷² I. NÉMIROVSKY, *Le Commencement et la Fin*, in *Destinées et autres nouvelles*, *cit.*, pp. 79-80.
- ⁷³ *Id.*, *L'incendie*, in *Dimanche et autres nouvelles*, *cit.*, p. 204.
- ⁷⁴ O. PHILIPPONNAT, «Dans les fils du destin», *cit.*, p. 8.

- ⁷⁵ I. NÉMIROVSKY, *La nuit en wagon*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., p. 210.
- ⁷⁶ ID., *Comme de grands enfants*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., p. 177.
- ⁷⁷ ID., *La confiance*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., p. 54.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.
- ⁷⁹ I. NÉMIROVSKY, *L'Honnête Homme*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 191.
- ⁸⁰ O. PHILIPPONNAT, «Dans les fils du destin», cit., p.17.
- ⁸¹ I. NÉMIROVSKY, *Dimanche*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., pp. 14-15.
- ⁸² L. ADLER, *Préface a Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. I.
- ⁸³ *Ibid.*, p. II.
- ⁸⁴ *Idem.*
- ⁸⁵ *Idem.*
- ⁸⁶ I. NÉMIROVSKY, *Fraternité*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 78.
- ⁸⁷ ID., *Un déjeuner en septembre*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., p. 104.
- ⁸⁸ ID., *L'ami et la femme*, in *Les Vierges et autres nouvelles*, cit., p. 192.
- ⁸⁹ ID., *Les revenants*, in *Les Vierges et autres nouvelles*, cit., p. 161.
- ⁹⁰ ID., *Les rivages heureux*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 36.
- ⁹¹ P. RENARD, *art. cit.*, p. 172.
- ⁹² I. NÉMIROVSKY, *...Et je l'aime encore*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., p. 180.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 184.
- ⁹⁴ I. NÉMIROVSKY, *Dimanche*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 13.
- ⁹⁵ *Idem.*
- ⁹⁶ I. NÉMIROVSKY, *Le départ pour la fête*, in *Destinées et autres nouvelles*, cit., p. 187.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 195.
- ⁹⁸ *Idem.*
- ⁹⁹ I. NÉMIROVSKY, *Fraternité*, in *Dimanche et autres nouvelles*, cit., p. 75.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.
- ¹⁰¹ *Ibid.*, p. 86.
- ¹⁰² I. NÉMIROVSKY, *Film parlé*, in *Films parlés*, cit., p. 89.
- ¹⁰³ É. GILLE, *Préface a Un Enfant prodige*, cit., p. 10.
- ¹⁰⁴ I. NÉMIROVSKY, *Le Bal*, cit., p. 37.
- ¹⁰⁵ O. PHILIPPONNAT, «Dans les fils du destin», cit., p.17.
- ¹⁰⁶ I. NÉMIROVSKY, *Les Vierges*, in *Les Vierges et autres nouvelles*, cit., p. 227.
- ¹⁰⁷ D. FERNANDEZ, *art. cit.*
- ¹⁰⁸ Cit. in O. PHILIPPONNAT, P. LIENHARDT, «Les paradis perdus d'Irène Némirovsky», prefazione a I. NÉMIROVSKY, *Chaleur du sang*, Paris, Denoël, 2007, p. 11.
- ¹⁰⁹ P. RENARD, *art. cit.*, p. 174.
- ¹¹⁰ R. BOURGET-PAILLERON, «La nouvelle équipe : Madame Irène Némirovsky», in *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1936, p. 96.
- ¹¹¹ É. GILLE, *Préface a Un Enfant prodige*, cit., p. 11.

Marta Montesarchio

Dune di Donna: la donna e il deserto nei romanzi di Tahar Ben Jelloun

Il deserto e Tahar Ben Jelloun, la sabbia e le parole. Nella poesia *Atteint du désert* Ben Jelloun esplicita il proprio amore per il deserto, luogo-chiave del suo passato ma anche metafora per eccellenza ad indicare la *blessure* e la *quête identitaire* tipiche della condizione dell'artista magrebino:

L'homme qui du désert connaît le secret, ne
peut vieillir.
La mort viendra, tournera autour de la dune
puis repartira.
Le jour sera sévère, mais la nuit
ne troublera point le regard profond de ce
visage qui bâtit des demeures dans la patience.
De ses mains, il tiendra la vie en saison haute,
inaccessible au malheur.
L'homme qui du désert ne saccage point la légende
ne peut subir l'outrage.
Il sera dépositaire d'une mémoire obscure
tissée d'énigmes et de beauté.
Héritier du livre laissé par la nuit.
Les vents le maintiendront humble et fier
debout hors de toute défaite.
L'homme qui du désert sera le témoin,
maître d'un dessein délivré de la souffrance,
habitera une maison où la faim n'entre plus.
Il sera peut-être sans haine, éternel dans le courage,
enfant traversant le siècle avec un cerveau d'étoiles
dormant dans l'orgueil des ronces, sur
la ligne blanche, gardienne du ciel.
L'homme qui du désert sera le récit,
livre de la passion et du pardon,
coeur ouvert, grand comme le pays et le temps,
cet homme ira comme un cheval libre hors l'aride
et l'impénétrable.
Il mêlera les mots au sable pour ouvrir les portes
des villes souterraines et des nuits imprenables.

La liberté aura son visage, sa voix et sa folie.
 Mais le désert est un malentendu, un mauvais
 lit pour le sommeil et pour le songe, une page
 blanche pour la nostalgie.
 Les Bédouins sont dans la ville, les chameaux dans la
 légende et les nomades dans les cirques de l'âme fatiguée.¹

In tutta l'opera dell'autore marocchino, ma soprattutto in quella in prosa, è ben visibile l'importanza del deserto, luogo fondamentale nell'immaginario benjellouniano, ove tal motivo ricorre spesso svelando tutte le sue diverse sfaccettature, sia positive che negative: da un lato il deserto come luogo segreto e in continua trasformazione, come luogo dell'erranza che attraverso le sofferenze rende diversi e liberi, quindi il deserto come metafora stessa della creazione artistica, immenso foglio intonso da scrivere con il vento del proprio cammino; dall'altro il deserto svela però i propri aspetti negativi, la solitudine del deserto interiore, l'intricato labirinto di quello cittadino, lo smarrimento del protagonista durante la lunga *quête identitaire* attraverso le sabbie che compongono il suo incerto io.

Presente in questi e in molti altri aspetti, il deserto nei romanzi benjellouniani obbliga il lettore a confrontarsi con la disillusione e l'incertezza del cammino da seguire, le stesse che accompagnano lo scrittore post-coloniale, accusato dagli uni di aver tradito il proprio paese d'origine e sfruttato dagli altri per sottolineare l'egemonia della ex-madre patria. Alla ricerca nel deserto di sé e del mondo si lega allora il problema della lingua, nodo fondamentale che ogni autore originario delle ex colonie francesi è chiamato a sciogliere. Anche Ben Jelloun si è trovato di fronte a questa domanda, e ha scelto:

Je suis un écrivain pas souche [...]. Ma souche n'est pas de France et pourtant je suis comme mes autres camarades un écrivain français. Pourquoi la cave de ma mémoire où habitent deux langues ne se plaint jamais? Les mots y circulent en toute liberté [...]. Ma langue maternelle cultive l'hospitalité et entretient la cohabitation avec intelligence et humour [...]. Je fouille dans cette cave et j'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte en deux langues mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. C'est mieux qu'un simple mélange; c'est du métissage comme deux tissus, deux couleurs qui composent une étreinte d'un amour infini.²

La lingua francese usata dall'autore marocchino gli è costata molti rimproveri da parte dei suoi connazionali, i quali si sono sentiti traditi poiché continuano a considerarla come la lingua dei brutali colonizzatori. Ma Ben Jelloun non si è arreso e ha cercato sempre di far capire le proprie motiva-

zioni: innanzitutto il francese permette, in confronto alla meno conosciuta lingua araba, una maggiore diffusione per le lotte dell'autore; in secondo luogo, l'arabo resta per lo scrittore la lingua sacra, la lingua del Corano e dell'infanzia, da tenere lontana quindi da quella di tutti i giorni.

Da questi concetti, dalla *quête identitaire* sia come ricerca linguistica che come erranza concreta e interiore, parte l'analisi dell'opera in prosa di Tahar Ben Jelloun, tesa a mostrare come sia presente in ogni suo romanzo l'immaginario del deserto, sfumato nei suoi vari significati. Soprattutto, come sottolinea Jacqueline Michel, bisogna capire il parallelo tra scrittura e deserto, tra le tracce nel deserto e le parole incise su un foglio:

Cette marche solitaire, inlassable, jusqu'au bout... signifie l'acte de l'écriture [...]. On avance, on marche... un récit se forme sur le chemin *blanc*.³

Perché la scrittura, come il deserto, è un modo per avvicinarsi ai sacri misteri della vita e per cercare di andare oltre i limiti imposti alla propria conoscenza⁴.

Per capire fino in fondo l'opera benjellouniana e la sua creazione non si può d'altronde evitare di analizzare anche un altro aspetto privilegiato dall'autore: la tematica della donna e il personaggio femminile, i quali occupano via via uno spazio sempre maggiore nella prosa di Tahar Ben Jelloun.

Già nel Magreb la donna è una figura molto importante, legata spesso alla concezione della madre, capace da un lato di generare nuova vita e dall'altro di regnare su tutta la famiglia dirigendone indirettamente i desideri. Tale figura rivoluzionaria esula spesso dalla visione troppo restrittiva che la tradizione vorrebbe imporle, relegando la donna al solo ruolo di angelo del focolare, personaggio secondario silenzioso e sottomesso presente anche nella nostra società fino a pochi anni or sono. D'altronde, soltanto conoscendo *in primis* tale punto di vista diffuso nella cultura d'origine di Ben Jelloun, si potrà capire in tutte le sue sfaccettature la rappresentazione del personaggio femminile data dall'autore, il quale parte il più delle volte proprio dai ruoli tradizionali imposti alla donna per poi prenderne le distanze.

Nelle opere benjellouniane è ben rintracciabile un'evoluzione della figura femminile, la quale, divenendo sempre più conscia della propria forza e delle proprie possibilità, diventa l'emblema del viaggiatore errante nel deserto di se stesso e del mondo esterno per arrivare a conoscersi.

È inevitabile allora che Tahar Ben Jelloun, autore della differenza e dell'identità multipla, si appropri nelle sue opere anche dello spazio del femminile, luogo d'altronde così simile al suo.

Da scrittore post-coloniale quale egli è, un uomo dunque che si è scontrato con le rigide barriere del colonialismo, tale appropriazione da parte di Ben Jelloun è connotata da una profonda simpatia:

*Il partage avec la femme arabe le contexte plus large de la connaissance post-coloniale.*⁵

In un certo senso, sia l'identità dell'autore che quella della donna si sintetizzano nella preposizione "senza": senza voce, senza diritti, senza luogo, ecc. Tale condizione di privazione caratterizza, da un lato, lo spazio e il discorso femminile e suggerisce, dall'altro, che questi siano in fin dei conti inappropriabili.

Una nuova spiegazione si aggiunge allora al perché della scrittura di Ben Jelloun, così diversa nello stile, nella forma e nei contenuti: lo scrittore post-coloniale, come la donna araba, parla una lingua altra, segreta, che non ha equivalenti in nessun ulteriore linguaggio. Per far comprendere i loro messaggi le due figure, due facce della stessa medaglia, devono quindi collaborare, cercando di dare una forma stabile, nelle loro diverse esperienze, alla sabbia melliflua della loro condizione.

La situazione di vita della donna si collega dunque facilmente a quella dello scrittore post-coloniale, spesso immigrato e ridotto al silenzio nel paese "d'accoglienza". La donna e l'immigrato ben rappresentano gli emarginati della società, visti come individui indegni e inferiori, ricercati soltanto quando serve un capro espiatorio:

*Si les immigrés n'existaient pas, ces hommes politiques les auraient inventés pour pouvoir faire leur campagne électorale basée sur l'exploitation de la peur et de l'ignorance.*⁶

Come l'immigrato è il capro espiatorio ideale per la società, così la donna lo è per l'uomo:

*Imparalo adesso e bene, figlia mia. Come l'ago della bussola segna il nord, così il dito accusatore dell'uomo trova sempre una donna cui dare la colpa. Sempre.*⁷

Nelle due citazioni troviamo la stessa situazione, la denuncia delle stesse ingiustizie rivolte, nella prima, contro gli immigrati e, nella seconda, contro la donna; queste due figure divengono intercambiabili.

La lacerazione provata dallo scrittore post-coloniale è presente quindi anche nella donna, personaggio privilegiato dei romanzi benjellouniani proprio perché l'autore vi riconosce la sua stessa incapacità di plasmarsi un'identità totale e stabile, restando informe come sabbia al vento.

La donna nell'Islam deve confrontarsi con un dilemma simile a quello che si pone lo scrittore stesso, il quale cerca una lingua "altra". C'è in entrambi il dilemma tra la scelta, da una parte, di vivere nella società servendo non il proprio ma il discorso di un altro e, dall'altra, di esistere finalmente, ma fuori dal mondo, in un non-luogo dove o si tace o si rischia di essere messi a tacere. Per entrambi si pone poi un ulteriore dilemma, poiché la donna come lo scrittore post-coloniale sono rifiutati sia dalla propria società d'origine che da quella occidentale.

D'altronde, soltanto coloro che vivono nelle maggiori difficoltà possono trovare la forza per mettersi in cammino in quell'erranza salvifica alla scoperta della propria completa identità che solo il deserto sa rivelare. Ecco allora perché la donna è così importante per Ben Jelloun, il quale vede in lei la speranza per il futuro. Come dice Miguel a Kenza in *Partir*, saranno le donne a trovare la forza per guidare il mondo:

Tu es le Maroc de demain, ce sont les femmes qui feront bouger ce pays, elles sont formidables, j'avoue même avoir un faible pour les femmes de ta génération, elles me plaisent et je leur fais confiance.⁸

Con queste parole Ben Jelloun esplicita interamente il proprio pensiero, riconoscendo nelle donne, sue protagoniste per eccellenza, il vero motore e la forza per la società futura. Il primo passo, però, è sempre l'accettazione di se stessi, la riconciliazione con la propria intera identità.

Questa è la visione che l'autore ha della donna, figura moderna e capace di tutto, diametralmente opposta quindi a quella che vogliono darne la tradizione e la società islamiche.

Per opporsi a tale visione e diventare veramente libera, la donna si mette in cammino, la sabbia delle mille possibilità ad accompagnare la sua ricerca.

Questa *quête identitaire* per ritrovare se stessi è probabilmente il tratto più essenziale dei venti romanzi di Tahar Ben Jelloun. Sembra però che essa si affermi con maggiore consapevolezza in cinque opere, ognuna delle quali rappresenta una tappa da superare nel deserto della donna in se stessa. Soffermandosi dunque principalmente sull'analisi di questi cinque romanzi, si potrà portare alla luce il percorso della donna per arrivare alla propria libera e piena identità.

Il numero cinque è d'altronde già un importante elemento di riflessione, poiché sottolinea il legame con la tradizione marocchina e la religione islamica in particolare, fondamentali punti di partenza nell'immaginario benjellouniano: cinque è infatti anche il numero dei pilastri dell'Islam, numero portante quindi per la società in cui l'autore muove i primi passi.

Nei romanzi analizzati le donne si scontrano, durante l'erranza nel deserto alla ricerca di se stesse, con prove sempre più ardue da superare: ne *L'Enfant de sable*⁹ l'inizio del cammino, ne *La Nuit sacrée*¹⁰ la presa di coscienza dell'erranza, ne *Les Yeux baissés*¹¹ la prova dello sradicamento, ne *Les Raisins de la galère*¹² la distanza dalla tradizione e in *Partir* il ritorno.

Punto di partenza resta in ogni caso la crisi interiore delle protagoniste, plasmate e schiacciate dalla volontà degli uomini e della tradizione. Ognuna di esse però, conscia dell'importanza di scoprire e accettare interamente la propria vera identità, trova il coraggio di donarsi all'erranza, “une étape obligatoire, ou une façon d'être, dans la connaissance de soi”¹³.

Alla fine del loro cammino individuale, le donne si troveranno di fronte alla propria vera identità, libera e nuova, finalmente autonoma. Non bisogna però credere che la forma data alla loro sabbia sia una volta per tutte stabile e duratura, univoca e fissa. La donna infatti arriva a scoprire nell'erranza che la propria identità, così come quella dello scrittore post-coloniale, è multipla e composita, metafora per eccellenza dell'informe complessità della società contemporanea. Soltanto accettando tale molteplicità in sé la donna rinascerà finalmente a nuova vita in tutta la sua interezza, riuscendo a mescolare tra loro le terre dei diversi paesi che la compongono, come fa Nadia, la giovane protagonista de *Les Raisins de la galère*, rivolgendosi a se stessa:

Tu as hérité de ton grand-père puis de ton père un sac rempli de la terre de Tadmaït, un kilo de terre à l'odeur de terre, legs et relais que les pauvres se transmettent de génération en génération [...]. Déjà, tu te demandes que faire de ce sac: [...] enterrer cette terre dans la terre de France [...] ? Ô Nadia, c'est le moment ou jamais de te demander qui tu es.¹⁴

Per arrivare a conoscersi realmente, fondamentale diviene l'erranza nel deserto.

La *quête* del personaggio femminile inizia quindi ne *L'Enfant de sable*, primo romanzo benjellouniano più strutturato e lineare, nel quale il collegamento con il deserto è reso visibile già dal titolo stesso: il protagonista Ahmed è infatti definito un “enfant de sable”, poiché la sua identità è instabile e incerta come sabbia al vento; la sua storia è anche quella del deserto:

Cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons; derrière, ils ne laissent pas de trace.¹⁵

In realtà il protagonista Ahmed è una donna, ma suo padre ha deciso fin da prima della sua nascita che, avendo già avuto sette figlie femmine, il suo ottavo figlio sarebbe stato in ogni caso un maschio e come tale lui l'avrebbe presentato alla comunità e allevato. Così Ahmed, totalmente plasmato dal volere del padre e della tradizione, è costretto all'inizio del romanzo a negare un'importante parte di sé, rinunciando a essere donna e rischiando in tal modo di schiacciare il proprio vero io sotto la pesante sabbia della volontà dell'uomo.

Ahmed diviene quindi un individuo misterioso ed enigmatico come il deserto, costretto alla solitudine e all'isolamento a causa dei tanti segreti seppelliti nel suo passato:

Ma condition, non seulement je l'accepte et la vis, mais je l'aime. Elle m'intéresse. Elle me permet d'avoir les privilèges que je n'aurais jamais pu connaître. Elle m'ouvre des portes et j'aime cela, même si elle m'enferme ensuite dans une cage de vitres.¹⁶

Nel deserto interiore del protagonista Ben Jelloun riesce anche a delineare perfettamente la scissione totale della società musulmana tra mondo delle donne e mondo degli uomini, la quale è sentita ancora più dolorosamente da Ahmed perché quest'ultimo non può appartenere interamente né all'uno né all'altro. La divisione tra mondo degli uomini e mondo delle donne si ritrova soprattutto nella rappresentazione dei due luoghi antitetici e complementari per eccellenza, la moschea per gli uomini e l'hammam per le donne:

Pour toutes ces femmes, la vie était plutôt réduite. C'était peu de chose: la cuisine, le ménage, l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam. [...] J'allais à la mosquée. J'aimais bien me retrouver dans cette immense maison où seuls les hommes étaient admis.¹⁷

Solo alla morte del padre Ahmed, piccolo granello capace di inceppare il meccanismo della tradizione, troverà il coraggio di mettersi realmente in cammino, di iniziare la propria *quête identitaire* smettendo di lottare con l'altro in sé per arrivare, invece, a scoprirlo e ad accettarlo. Questo stesso cammino però non troverà fine nella conclusione del romanzo, la cui forma diviene sempre più incerta, metafora ancora una volta dell'onnipresenza del deserto.

La storia di Ahmed, personaggio informe e plurimo, non può che essere raccontata da tante voci diverse, le quali comunicano ai lettori una loro visione della storia, partendo da un'identità precisa nella sua incertezza.

Ognuno racconta una propria verità, ma il lettore è lasciato infine nell'indeterminatezza e nella mobile distesa del racconto–deserto:

Chaque pierre est une page écrite, lue et raturée. Tout se tient dans les grains de la terre. Une histoire. Une maison. Un livre. Un désert. Une errance.¹⁸

Il finale resta vago, così come vaga e indefinibile è ancora l'identità di Ahmed, descritto simbolicamente “enfant de sable et de vent”¹⁹.

Come Chateaubriand definiva se stesso “compagnon des flots et des vents”²⁰ per concretizzare il legame stretto tra la sua evoluzione e i flutti marini spinti dal vento a partire lontano, così l'identità di Ahmed è saldata alla sabbia e al vento. La prima rappresenta l'erranza e la ricerca di se stessi, come il mare per Chateaubriand; il vento invece, simbolicamente presente in entrambe le definizioni, rappresenta la liberazione, la spinta a donarsi al deserto e al mare.

Incerto come sabbia e volubile come vento, Ahmed non trova ancora una sua forma fissa alla fine del romanzo poiché è soltanto all'inizio della propria erranza:

Depuis quelques années, je ne suis qu'une errance absurde.²¹

La storia di Ahmed proseguirà quindi ne *La Nuit sacrée*, dove Ben Jelloun riprende le fila del discorso interrotto, questa volta dal punto di vista del protagonista stesso. Ecco allora che Ahmed prende la parola e, ormai conscio della necessità dell'erranza, cambia il suo nome in Zahra. In questo secondo romanzo, Ben Jelloun mostra le prove sempre più ardue che la giovane dovrà superare prima di scoprire fino in fondo la sua identità, ponendo l'accento in particolare sul contrasto tra la protagonista, libera e decisa nel cammino della propria vita, e le sue sette sorelle, simboli per eccellenza della tradizione maschilista che schiaccia e plasma a suo piacimento l'identità femminile:

L'histoire de Zahra évolue autour du “défaire” du sujet féminin comme il est défini par le récit/discours de légitimation mâle, et le “refaire” du sujet féminin en termes qui respectent sa spécificité et sa différence.²²

Nel cammino di Zahra per allontanarsi dalla visione maschilista della donna, propria della società islamica, torna ancora una volta l'importanza della partenza, del cammino in se stessi e nel mondo per ritrovarsi, l'importanza del viaggio e dell'erranza nel deserto per mettersi alla prova.

Nonostante la sua centralità nell'economia del testo, il tema del viaggio non si ricollega a una geografia ben precisa; esso assume piuttosto il carattere dell'indeterminatezza, presente anche nella forma del romanzo scelta dall'autore

e sempre ben rappresentata dal deserto, che accoglie così anche tale punto di vista:

Le cadre géographique de *La Nuit sacrée* est volontairement flou. Les précisions sont rares car elles n'ont guère de rôle à jouer, l'itinéraire de la narratrice se situant ailleurs que sur une carte.²³

Il vero paesaggio entro cui la protagonista si muove è, da un lato, se stessa e, dall'altro, lo spazio dell'Islam.

Il deserto diviene anzitutto deserto interiore: non sono più importanti i luoghi attraversati, perché in realtà il vero cammino è dentro se stessi.

Il deserto resta anche come percorso da fare per prendere le distanze dalla tradizione, rappresentata soprattutto dalle sette sorelle di Zahra, le quali arriveranno addirittura a scontrarsi violentemente con la libertà della minore decidendo di praticare su di lei l'escissione.

Nemmeno questa pratica brutale, qui condannata esplicitamente da Ben Jelloun, riesce però a fermare il cammino della giovane protagonista, la quale accetterà anche questa prova come una delle tante difficoltà da affrontare durante il viaggio della vita per arrivare a scoprirsi per intero.

Nella *quête* di Zahra tre sono le tappe più importanti che la protagonista è chiamata ad affrontare per arrivare alla sua vera identità: l'oblio, l'erranza e l'amore, fondamentali tutte e tre per rinascere e, finalmente, per vivere.

All'inizio quindi sarà necessario per il cammino di Zahra l'allontanamento dalla sua casa, rinunciando così anche all'identità falsa che qui avevano creato per lei:

C'est en quittant le domicile familial qu'Ahmed/Zahra peut prétendre recouvrer sa véritable identité.²⁴

Soltanto facendo il primo passo verso la libertà di plasmare il proprio destino Zahra può mettersi in gioco e iniziare la marcia nel deserto per recuperare la propria identità femminile, ma il cammino è reso ancora più difficile dagli episodi di violenza che dovrà superare:

Il semble toutefois que la récupération de la dimension féminine de Zahra doive sans cesse se traduire par une brutalité sexuelle.²⁵

Il primo atto di brutalità e la prima esperienza sessuale di Zahra consistono nella violenza che le fa uno sconosciuto durante la sua erranza solitaria.

Diventare donna significa per la protagonista rinunciare a tutti i privilegi ottenuti con la menzogna di dirsi uomo, in primo luogo rinunciare quindi

alla possibilità di esprimere i propri desideri e aspettarsi che gli altri li rispettino. Così è da leggere il silenzio e la sottomissione della ragazza durante lo stupro: diventare donna significa per lei perdere il diritto di controllare gli altri, perdere la propria possibilità di esprimere liberamente se stessa. Zahra è così impaziente di divenire donna, così curiosa di svelare il suo lato nascosto, che non fugge nemmeno di fronte alla possibilità di subire violenza, anzi ne è come attratta:

Je n'étais pas indifférente. J'étais curieuse. Un homme dont je ne connaissais même pas le visage éveillait en moi des sensations physiques.²⁶

Non bisogna però dimenticare che proprio dalla maggiore sofferenza nasce il più grande coraggio: Zahra infatti si sente ora pronta a continuare il suo cammino e si reca proprio nell'hammam, luogo dal quale era stata esclusa, offrendo in tal modo una prova concreta alla sua identità maschile.

L'hammam è il primo passo che la protagonista compie per apprendere finalmente i gesti quotidiani di una donna, quei gesti così banali e semplici per qualsiasi ragazza, ma così distanti dalla sua esperienza per l'incertezza in cui Zahra è sempre vissuta.

Prima si reca all'hammam, poi inizia a svolgere i lavori domestici nella casa dell'Assise e del Consul: l'emancipazione di Zahra sembra quindi ben illusoria dato che la ragazza si ritrova ad adempiere gli oneri tipici che la tradizione relega alla sfera femminile. Tuttavia soltanto imparando prima a vivere nel ruolo che la società islamica vuole per la donna, Zahra sarà poi capace di superare tali stretti vincoli ed essere finalmente se stessa.

La successiva tappa nell'erranza della protagonista è la riappropriazione di una vera e sana sessualità, attraverso l'amore per il Consul. Egli è il fratello cieco dell'Assise e diviene un personaggio sempre più importante nella trama del romanzo a mano a mano che procede il suo percorso d'avvicinamento a Zahra. La loro relazione s'infittisce, approdando ben presto a una vera e intensa storia d'amore, nella quale sia il Consul che Zahra potranno conoscere meglio se stessi e superare insieme le singole debolezze che li contraddistinguono.

Sembrerebbe allora che Zahra abbia finalmente scoperto la sua identità, superando l'erranza nel deserto di sabbia che la costituiva. Tuttavia, dopo tale momento di gioia e liberazione, il passato torna a farsi vivo, perchè non si può costruire una vera identità senza prima aver fatto i conti con le proprie origini. Il passato e la tradizione prendono le sembianze dello zio paterno della protagonista, che Zahra è costretta a uccidere per non ripiombare nel deserto di se stessa.

Diviene chiaro allora che le prove da superare non sono ancora finite per Zahra. La ragazza infatti andrà in prigione dove sarà alle prese con altre due rappresentazioni del deserto: in primo luogo il deserto tenebroso che la donna stessa si creerà bendandosi gli occhi nel tentativo di calarsi meglio in se stessa e capirsi; in secondo luogo il deserto come sofferenza interiore e ricaduta nella sabbia delle proprie incertezze, come è ben rappresentato dalla prova dell'escissione di cui si è accennato in precedenza.

Non appena Zahra acquisisce una vera e propria identità femminile, le sue sorelle, per mezzo dell'escissione, la fanno ripiombare nel mondo delle donne tradizionali, cancellando la sua indipendenza. Le sorelle realizzano così un messaggio sociale preciso, ossia il divieto per la donna di qualsiasi libertà d'azione sul piano sessuale, ma anche economico e sociale:

Cette étape dans la vie du personnage principal souligne la difficulté de voir même l'impossibilité pour une femme de vivre dans la différence, l'indépendance et la liberté dans une société traditionnelle.²⁷

Con questo episodio Ben Jelloun vuole porre un altro e fin troppo reale ostacolo nel cammino erratico della donna alla ricerca di se stessa. Il primo passo è quindi la presa di coscienza della propria situazione, ma non è detto che, una volta trovato il proprio vero io, la società sia pronta ad accettarlo. L'erranza deve in ogni caso proseguire: occorre che la donna si plasmi una identità così forte e stabile da resistere alla lotta contro il vento della tradizione.

Nemmeno con la conclusione de *La Nuit sacrée* il cammino della donna può considerarsi concluso: non si arriva infatti a un'identità precisa per tale personaggio che è, anzi, ancor più calato nella sua ambiguità dalla scelta del nome "Zahra", dove la lettera "Z" indica un nuovo ambiguo dualismo²⁸.

Il viaggio della donna continua ne *Les Yeux baissés*, ove il deserto impregna la storia della giovane Fathma sotto nuove spoglie. Si rivela infatti per la prima volta in questo romanzo un esplicito collegamento tra il deserto e la creazione artistica, concretizzato nel gioco di Fathma bambina, la quale in Marocco si sente libera e in pace soltanto rifugiandosi in una grotta in mezzo al deserto e plasmando figure con la sabbia circostante. In questo gioco innocente, la bambina crea un proprio mondo, nel quale poter essere se stessa e sentirsi libera:

J'avais trouvé dans la montagne une cachette idéale [...]. Là, je retrouvais les personnages de mes rêves [...]. Le mendiant, c'était un peu de sable humide. Quand je soufflais dessus, il tombait et devenait le fou du roi. Avec de la salive, le sable bougeait, c'était cela, la folie.²⁹

Tale collegamento tra la donna, la sabbia e la creazione è centrale nel romanzo come anche nel pensiero benjellouniano. Attraverso la creazione, plasmando la sabbia a proprio piacimento, la donna può costruire un'altra realtà, nella quale poter essere finalmente libera. Soltanto se la donna capisce tali possibilità racchiuse tra le sue mani potrà veramente cambiare le cose e scoprire se stessa:

Le trésor devrait être là, dans ma main.³⁰

Oltre a essere luogo geografico vero e proprio, il deserto è presente anche come metafora del labirinto metropolitano in Occidente, dove la famiglia della protagonista emigra per trovare una vita migliore. Ecco allora che prende forma sotto gli occhi del lettore il vero tema di fondo del romanzo: lo sradicamento e l'allontanamento dalle proprie radici, tipici dei figli degli immigrati in Occidente, i quali, non sentendosi pienamente parte né della cultura d'origine né di quella d'arrivo, devono ancor più necessariamente mettersi in cammino per trovare la propria identità:

Je pensais que tu étais entre deux cultures, entre deux mondes, en fait tu es dans un troisième lieu qui n'est ni ta terre natale ni ton pays d'adoption.³¹

La lacerazione della protagonista è già sottolineata dal titolo stesso del romanzo: mentre per la tradizione araba e per la famiglia della protagonista la donna dovrebbe stare sempre "a occhi bassi", la giovane Fathma, donna moderna e assetata di libertà, vorrebbe essere finalmente pronta ad alzarli, senza per questo perdere i suoi affetti e la sua identità. Come sottolinea Carolina Diglio, "si potrebbe dire che nel titolo sia già contenuta *in nuce* tutta la storia, non solo della protagonista ma di tutto il popolo che vive e palpita nel romanzo di Jelloun."³²

"A occhi bassi" indica quel misto di deferenza e rispetto, di timidezza e ipocrisia, che le donne devono ostentare di fronte agli uomini, o i giovani di fronte agli anziani, o gli inferiori di fronte ai superiori. Ma "a occhi bassi" è anche la posizione di difesa che il pudore assume dinnanzi all'aggressività altrui, è il riconoscimento degli errori, è la consapevolezza dell'ignoranza del discepolo di fronte al maestro, è l'atto di forza di chi decide di non inferiorire su chi è più debole e indifeso.

Giocando proprio sull'ambiguità di tale espressione, dalle connotazioni sia positive che negative, Ben Jelloun "imbrogli" il lettore, mischiando le tante carte delle possibili interpretazioni innanzi ai suoi occhi smarriti nell'infinito del deserto.

In un primo momento si crede quindi che l'intento dell'autore sia di spezzare una lancia in favore della donna, di aiutarla nel suo cammino di liberazione dalla tradizione nell'abbraccio della modernità; ma in un secondo momento ci si accorge che l'idea di Ben Jelloun è molto più sfumata e profonda. Infatti la donna, e con lei ogni altro individuo, non può attingere alla vera libertà e alla consapevolezza di se stessa se rinnega le proprie origini, le sue radici. Come ben testimoniano le parole del padre della protagonista Fathma, la donna deve essere libera nelle sue scelte, ma non per questo può dimenticare le sue origini, salde radici per costruire il proprio futuro:

Va, ma fille, vis, étudie, lis, apprends le calcul et les mers, apprends le mouvement des étoiles, va chercher le savoir, même s'il se trouve de l'autre côté de ce continent, mais n'oublie jamais d'où tu viens et ne dis jamais du mal du lieu de ta naissance. Aime-le et respecte-le comme tes parents. Tu auras beau faire, aller au bout du monde, tu n'arriveras jamais à déplacer ce lieu et à le rendre plus beau, plus clément qu'il n'est.³³

Per conoscere veramente se stessa e accettarsi Fathma capirà di non poter rinnegare le proprie origini, ma di doverle invece integrare come fondamentale punto di partenza per qualsiasi rinascita.

Ne *Les Yeux baissés*, un ruolo fondamentale è svolto anche dall'altra faccia del deserto, l'acqua, simbolo doppio per eccellenza presente in quasi tutti i romanzi di Ben Jelloun, la quale pervade la storia di Fathma fin dall'inizio.

Al suo arrivo a Parigi, l'acqua ossessiona l'immaginario della protagonista, la quale la considera, al pari della sabbia, un'importante parte di se stessa:

La mer était en moi, profonde, protégée, complice [...]. La mer était ce jardin où, un jour, je pourrais m'isoler, loin du vacarme.³⁴

Il mare, somma distesa d'acqua, invade i suoi pensieri fin dal suo arrivo in Francia e vi acquisisce le stesse caratteristiche del deserto, nel quale la piccola cercava rifugio e pace per poter essere se stessa. Una speculare ossessione del mare era già presente nei pensieri di Tahar Ben Jelloun, il quale, bambino, lo brama e descrive come un letto dove finalmente trovare tranquillità:

Je hante la mer, reclus dans une chambre humide, déversant sur sa nuque l'ardente passion des sables [...]. Une même vague m'inonde jusqu'à l'aube, dans ce lit où j'ai froid, sur cet oreiller de sable et d'écume.³⁵

Per questo la chiusura del romanzo, con la scoperta del tesoro d'acqua

che rende alla vita il villaggio natale di Fathma e la protagonista stessa, acquista un significato altamente simbolico:

Au village la découverte de l'eau vive, donc salvatrice, va le faire renaître. Mais l'héroïne, elle, aux yeux désormais ouverts et non plus baissés, a rencontré l'échec [...]. Elle s'est libérée, mais elle demeure dans l'ambiguïté.³⁶

Con queste parole, Jean Déjeux descrive la conclusione del romanzo benjellouniano, sottolineando, da un lato, il carattere salvifico della purezza dell'acqua nel deserto ma ricordando, dall'altro, che Fathma è soltanto all'inizio del percorso.

Alla fine de *Les Yeux baissés*, la giovane donna conosce la sconfitta, ma ha il coraggio di accettare i propri errori, in ambito amoroso come in quello identitario, e di alzare gli occhi per guardare avanti:

Je repars chargée. La découverte des racines est une épreuve difficile [...]. Je découvre l'échec, et mes pleurs ne servent à rien.³⁷

Il cammino della donna per arrivare a scoprire sé stessa continua ne *Les Raisins de la galère*, ove il tema dell'immigrazione occupa nuovamente un posto di primaria importanza, approfondito maggiormente questa volta poiché in collegamento con le difficili condizioni delle famiglie che vivono nella periferia parigina: la violenza dei genitori che si sentono impotenti di fronte alla vita diversa offerta dalla Francia, le fughe dei figli e soprattutto il tema del velo.

Sullo sfondo del deserto metropolitano occidentale, la protagonista Nadia decide allora di prendere le distanze dalla tradizione, rinnegando in particolare i caratteri più intransigenti che si sviluppano soprattutto all'estero quale difesa dei propri valori.

Come già in altri romanzi di Ben Jelloun, la tradizione è rappresentata soprattutto dalla madre della protagonista, con la quale Nadia è posta fin dall'inizio in contrapposizione. Qui, come negli altri romanzi benjellouniani, la lotta tra modernità e tradizione avviene totalmente nella sfera femminile, ove troviamo da un lato la protagonista, dall'altro sua madre, sostenuta in alcuni testi dalle altre figlie; gli uomini restano al margine, sommi rappresentanti della propria supremazia, ma anche totalmente impotenti: sono le donne stesse a scegliere di seguire la tradizione o meno e, una volta fatta la propria scelta, nessuno farà cambiar loro opinione.

Totalmente contrapposta alla figura della madre è la rappresentazione del padre di Nadia, uomo forte e sicuro di sé, tipico rappresentante della mentalità del suo popolo, ma anche uomo molto moderno, capace di pensare

con la propria testa e di volere che sua figlia segua un proprio personale cammino; come precisa Nadia:

Mon père, lui, me disait: “Fait ce que tu veux. Tu es celle qui ne me donne aucun souci. Tu es mieux que tes frères, qui se croient tout permis depuis qu’on leur a dit qu’ils étaient des hommes. J’ai confiance en toi. Fais ce que tu veux et ne viens jamais pleurer sur mes genoux.”³⁸

Ben Jelloun mette quindi subito le carte in tavola: da una parte la tradizione e una donna, la madre, che, pur nelle ingiustizie subite, si erge a difesa dei principi che la ispirano; dall'altra l'erranza nel deserto di se stessi, un cammino individuale per scoprire la propria unica diversità e una donna, Nadia, che trova il coraggio d'intraprenderla e di essere libera. Al centro un uomo, il padre, che potrebbe vivere dei privilegi della tradizione maschilista, ma ne vede chiaramente i limiti e le ingiustizie, e asseconda quindi la figlia minore nel trovare una propria altra via.

Nadia crescerà in tale famiglia e andrà lontano nel suo cammino, tanto che in esso si inserisce anche una nuova tematica benjellouniana, l'impegno politico della donna in Europa. Il personaggio di Nadia non rappresenta però la fine dell'erranza in sé: attraverso il suo *engagement* nella politica, la giovane raggiunge un ruolo significativo non soltanto per la propria liberazione, ma anche per quella delle altre figlie d'immigrati. D'altro canto però Nadia non si è ancora del tutto ritrovata, restando pur sempre legata alla ricerca di un appoggio nell'uomo, il padre.

Pur nell'ambientazione occidentale, la tradizione resta nelle pagine di questo romanzo, ma con una connotazione sempre più negativa, nelle storie di violenza dei genitori immigrati nei confronti delle figlie, altra faccia della medaglia della storia di Nadia; la stessa situazione che poteva capitarle se avesse avuto un padre più tradizionalista:

Le père avait pris un coup de sang et décidé en secret de retirer ses filles de la circulation: elles risquaient de susciter un scandale et d'attirer le déshonneur sur la famille. Il avait préparé son coup sans rien en confier à sa femme, et profité des grandes vacances d'été pour les exiler définitivement en Algérie.³⁹

Sorta di storie nella storia, procedimento tipico di Ben Jelloun e delle sue parole mobili e incantatrici come la sabbia, le vicende di tre sorelle riportate con la forza in Algeria e quella della fuga della giovane Naïma si intrecciano alla vita di Nadia, riflessi multicolori nello specchio di un'identica condizione di vita.

Come Naïma, molte ragazze decidono di scappare dalle rigide regole

della tradizione e dei genitori, alla ricerca della libertà di esprimere veramente se stesse:

L'itinéraire [...] est comme tiré constamment et mystérieusement vers un secret; ceci se traduit le plus souvent par la fuite, l'élargissement infini de l'itinéraire.⁴⁰

Naïma è quindi l'esempio più significativo del rifiuto dei valori tradizionali, con la sua decisione di allontanarsi soprattutto dal padre, ossessionato dal senso dell'onore e del pudore. Per seguire la sua strada e diventare modella per la pubblicità, la bella Naïma sa di doversi allontanare dalla famiglia e dal padre, il quale infatti preferisce crederla morta e celebrarle un funerale fasullo piuttosto che accettare la sua scelta di vita, la sua libera diversità.

Questa situazione spiega chiaramente le parole di Ben Jelloun in *Hospitalité française* circa la condizione delle figlie degli immigrati:

La fille d'émigré vit un exil dans l'exil.⁴¹

Le figlie si confrontano soprattutto con il tema dell'onore, da salvaguardare a ogni costo, anche se ciò implica il rinnegamento della loro libertà di scoprire interamente se stesse.

Il tema dell'onore, simbolo di ogni problematica tradizionale legata alla donna, occupa un ruolo di primo piano nel romanzo, spesso in relazione anche con il velo.

Spetta di nuovo al padre di Nadia prendere saldamente posizione contro quest'atteggiamento, poiché, essendo anch'egli un uomo, la sua parola potrebbe venire perlomeno ascoltata dai tradizionalisti.

Per dar forza e dinamismo a tale rifiuto, Ben Jelloun crea un'immagine molto particolare, descrivendo la reazione infuriata e carica di sdegno del padre di Nadia, di solito così tranquillo e comprensivo, nei confronti della bambina avvoltasi in un velo per giocare:

Un jour, petite fille, pour m'amuser, je m'étais enveloppée de la tête aux pieds dans une étoffe blanche. Quand mon père me découvrit, il eut une réaction brutale et m'arracha ce bout de drap en criant: "Même pour jouer, je ne veux pas de Fantômas chez moi!" Il me rappela qu'au pays les femmes ne se voilaient pas. Ce n'est que pour la prière qu'elles se mettaient un fichu sur la tête.⁴²

In queste parole Ben Jelloun sottolinea, per bocca del padre di Nadia, come il velo sia usato soltanto in alcuni ambiti, in quelli cioè più legati al fondamentalismo e all'intransigenza. Alla lotta e al cammino della donna si uniscono

allora quelli di Ben Jelloun, il quale prende la parola per condannare esplicitamente ogni forma di fanatismo e per mostrare a tutti la vera faccia dell'Islam.

Dopo aver trovato il coraggio di iniziare il proprio cammino ne *L'Enfant de sable*, aver preso coscienza dell'erranza ne *La Nuit sacrée*, aver cercato invano di annullare le proprie radici ne *Les Yeux baissés* ed essersi allontanata dalla tradizione ne *Les Raisins de la galère*, la donna di Tahar Ben Jelloun capisce, in *Partir*, che soltanto tornando a casa, portando le esperienze che le hanno fatto scoprire la sua vera identità a contatto con le sue origini, potrà finalmente riunire ogni lembo del proprio io e rinascere.

Nonostante all'inizio il romanzo sembri un'involuzione, dato che il protagonista è Azel, il fratello di Kenza, un uomo dunque, leggendo ci si accorge di come il personaggio di lei prenda sempre più il sopravvento, fino a sopravvivere al fratello stesso.

Kenza è una donna diversa dalle altre, forte, evoluta, che ha sulle spalle tutta la famiglia. Fin dalle prime pagine, pur consacrate maggiormente ad Azel, la figura di Kenza inizia ad apparire, salda nella propria vita e nelle proprie convinzioni.

È lei il vero capofamiglia, l'unica a lavorare in casa e prima vera donna moderna, dunque, rappresentata da Ben Jelloun in Marocco. La ragazza è così moderna da prendere addirittura l'iniziativa in campo amoroso, dicendo al suo amato di abbandonare il tavolo del bar in cui si trovano per seguirla in albergo:

Kenza décida alors de prendre les choses en main. En femme libre et déterminée, elle se leva et lui dit: Suis-moi.⁴³

Il fatto che sia lei la vera protagonista di *Partir* non è visibile soltanto nel finale del romanzo, ma in tutta la sua evoluzione. Ben Jelloun riesce a ribaltare totalmente i ruoli tipici dei personaggi magrebini: l'uomo deciso e soggetto delle proprie azioni e la donna sottomessa che lotta in silenzio.

Azel non è infatti un personaggio attivo, subisce gli avvenimenti, aspettando che gli altri decidano per lui. Laureato, non trova lavoro e trascina le sue giornate sognando di partire alla volta della Spagna, ma non prende mai la decisione di andare realmente. Azel rappresenta il tipico personaggio dal ruolo secondario, che non ha il coraggio di agire, di abbandonare una terra dove peraltro non ha nulla, non ha futuro; si fa mantenere dalla sorella e dice di vergognarsene, ma non agisce per cambiare le cose. Avrà bisogno dell'intervento di Miguel, ricco omosessuale spagnolo, che però è più uomo dello stesso Azel poiché è conscio di sé e capace di entrare in azione, per realizzare finalmente il suo sogno.

Kenza è il completo opposto di suo fratello: abituata a lottare, agisce e insiste continuamente, spronando gli altri ad assecondare le sue scelte. Lei, che ha già un lavoro in Marocco e potrebbe quindi costruirsi una propria vita lì, prende spontaneamente la decisione di abbandonare il certo per andare verso l'ignoto. Rischia tutta se stessa, ma soltanto perché capisce che, restando, non troverà mai la sua piena identità, come ben esplicitano le parole del giovane turco del quale Kenza si innamora:

Je suis certain que le fait d'avoir quitté nos pays respectifs nous a permis d'être nous-mêmes, nous nous aimons sans avoir peur du regard des autres, sans craindre les paroles médisantes des voisins et des hypocrites, l'Espagne nous libère.⁴⁴

Non bisogna però pensare che Kenza sia, dall'inizio alla fine, un personaggio così deciso e conscio di sé: c'è un'evoluzione nella donna benjellouniana, la quale nei primi capitoli crede, seguendo l'insegnamento della madre e della tradizione, che potrà realizzarsi solo con un uomo accanto. In un secondo momento Kenza capisce invece che la sua felicità potrà venire solamente da lei:

Elle voulait défendre l'idée qu'on pouvait être célibataire et heureuse, libre et digne, respectée et aimée. Elle n'attendait pas un mari.⁴⁵

Così, nuova e conscia delle sue possibilità, la donna continua l'erranza, libera finalmente dal condizionamento dell'uomo e capace di ribaltare la concezione tradizionale del ruolo femminile espressa dalle parole di Chossat:

Comme si la femme est incapable de se créer elle-même, [...] créée de la main de l'homme.⁴⁶

In *Partir* l'erranza della donna prosegue, come già ne *Les Raisins de la galère*, in Europa. Per questo il deserto è presente nel romanzo non soltanto come labirinto delle infinite vie e possibilità della città occidentale, già analizzato in precedenza, ma anche come deserto interiore, luogo di confronto con la sofferenza che permette poi di tornare a vivere:

L'histoire du désert dans la littérature a toujours été composée de réalités matérielles et de "nos" déserts intérieurs au tréfonds des êtres, d'un va-et-vient constant entre le géographique et le symbolique. En effet, dans le roman benjellounien, il apparaît comme un désert "mental", symbolique et non pas seulement physique.⁴⁷

Il deserto è presente nell'interiorità dei personaggi benjellouniani non soltanto come simbolo delle proprie origini, sabbia che li richiama al loro

paese, ma anche come deserto in sé, tristezza e solitudine che invade l'incerto futuro dei protagonisti, schiacciati sotto il peso di quella landa di desolazione. Il deserto che così si crea nella propria interiorità va attraversato con coraggio e decisione, erranza iniziatica alla ricerca della propria via. Torna allora in evidenza il parallelo tra le orme del deserto, scavate via dal vento, e i dolori di Kenza e di ogni altra donna.

Solo dopo aver affrontato da sola la vita e le sue difficoltà, Kenza potrà tornare, dovrà tornare. Perché il deserto come erranza, come ritorno in se stessi, implica sempre un ritorno alle proprie origini, in patria. Come sottolinea Jacqueline Michel⁴⁸, la marcia nel deserto della propria identità non può che essere destinata a tornare indietro, verso l'inizio del proprio mistero, verso le origini di se stessi.

Ecco perché Kenza, aiutata dai consigli esperti di chi ha già terminato la sua erranza come Miguel, capisce di dover tornare in Marocco per vedere se realmente sarà capace di essere se stessa:

Miguel prit brusquement conscience de l'urgence qu'il y avait à renvoyer Azel et Kenza au Maroc. Leur retour était certainement la seule chose qui leur permettrait de retrouver leurs repères et de guérir.⁴⁹

Presi nel "deserto" metropolitano della Spagna, i due protagonisti del romanzo rischieranno di imboccare la strada sbagliata, confondendo la propria identità con quella degli occidentali che vivono accanto a loro; urge allora il ritorno alle origini per confrontare finalmente le proprie scoperte con il loro passato.

Azel non riuscirà a compiere tale passo: inconsapevole della possibilità avuta per mettersi alla prova e scoprirsi, il giovane preferirà annegare nell'insoddisfazione che sempre accompagna chi non è in grado di scegliere da solo la propria strada. Dopo le mille maschere che ha indossato, sfinito e confuso sulla propria identità, Azel non potrà far altro che lasciarsi irretire dal caos indistinto del deserto urbano.

Soltanto Kenza tornerà dunque a casa, sempre la stessa donna, decisa e forte, ma anche diversa nella totale presa di coscienza di se stessa:

Partir, oui, moi aussi j'ai envie de m'en aller, tiens, je vais faire le voyage dans l'autre sens, je vais brûler le désert, je vais traverser le Sahara comme le vent, vite, rapide, invisible, je passerai entre les dunes, il n'y aura pas de traces, pas d'odeur, Moha passera par là et personne ne le verra, mais où vas-tu, Moha? Je vais en Afrique, la terre de nos ancêtres, l'Afrique est immense, les gens ont le temps de regarder la vie même si la vie n'est pas généreuse avec eux.⁵⁰

Nel finale di tale romanzo però, il deserto rivendica violentemente il suo ruolo di primo piano nell'opera benjellouniana, confondendo le tracce della realtà in un miraggio confuso, dove la sabbia della fantasia si alza innanzi agli occhi del lettore per dissolvere la trama del romanzo.

L'erranza della donna termina allora in un infinito, sfumata all'improvviso dalla sabbia sempre nuova delle proprie future esperienze di vita; il segreto della sua identità si perde di nuovo, ammalciato dalle volubili forme del vento instabile del deserto.

In questa conclusione è ben riconoscibile dunque il messaggio di fondo di Tahar Ben Jelloun: non è tanto importante la fine della singola storia, anche perché è impossibile arrivare a una conclusione stabile e duratura, quanto invece trovare il coraggio in se stessi, come ben simboleggia la donna benjellouniana, per iniziare il proprio cammino. Solo allora il deserto, metafora per eccellenza della vita, potrà schiudere davanti ai nostri occhi le infinite possibilità di cui dispone.

Les secrets du désert, si tu les connaissais, tu serais de mon avis; mais tu les ignores, et l'ignorance engendre le mal. Si tu t'étais une fois éveillé au milieu du Sahara, si tu avais effleuré de tes pieds ce tapis de sable parsemé de fleurs semblables à des perles, tu aurais apprécié notre végétation, l'étrange variété de ses couleurs, sa grâce et son parfum; tu aurais respiré cette brise parfumée qui nous fait vivre deux fois, car ce souffle-là ne passe pas sur les villes impures.⁵¹

Note

- ¹ T. BEN JELLOUN, «Atteint du désert», in LAÂBI A., *La Poésie marocaine*, Paris, La Différence, 2000, p. 73.
- ² ID., *On ne parle pas le francophone*, in www.taharbenjelloun.org (cons. il 17/08/2007).
- ³ J. MICHEL, *Une mise en récit du silence*, Paris, José Corti, 1986, p. 13.
- ⁴ *Ibid.*, p. 1.
- ⁵ J.D. ERICKSON, «Femme voilée, récit voilé dans *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun», in *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, études réunies par R. ANTOINE, Tübingen, Narr, 1993, p. 296.
- ⁶ T. BEN JELLOUN, *La dette de la France à ses "Indigènes". Un racisme "naturel"*, in www.taharbenjelloun.org (cons. il 17/08/2007).
- ⁷ K. HOSSEINI, *Mille splendidi soli*, Casale Monferrato, Edizioni PIEMME, 2007, p. 13.
- ⁸ T. BEN JELLOUN, *Partir*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2005, p. 173.
- ⁹ ID., *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1985.
- ¹⁰ ID., *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1987.
- ¹¹ ID., *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1991.
- ¹² ID., *Les Raisins de la galère*, Paris, Fayard, coll. "Libre", 1996.
- ¹³ M. CHOSSAT, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, New York, Lang, 2002, p. 177.
- ¹⁴ T. BEN JELLOUN, *Les Raisins de la galère*, *op. cit.*, p. 91.
- ¹⁵ ID., *L'Enfant de sable*, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 50.
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 34-38.
- ¹⁸ *Ibid.*, pp. 206-207.
- ¹⁹ T. BEN JELLOUN, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 6.
- ²⁰ F. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Livres I à XII, Paris, Livre de Poche Classique, 2004, p. 75.
- ²¹ T. BEN JELLOUN, *L'Enfant de sable*, *op. cit.*, p. 179.
- ²² J.D. ERICKSON, «Femme voilée, récit voilé dans *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 293.
- ²³ C. CHALIER, «*La Nuit sacrée*. Un roman musulman qui ose s'exprimer contre l'hypocrisie et le fanatisme religieux», in *Australian Journal of French Studies*, XXVIII (1991), pp. 80-81.
- ²⁴ M. CHOSSAT, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, *op. cit.*, p. 155.
- ²⁵ M. RIVOIRE ZAPPALÀ, «Les érotismes dans *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun», in *Francofonia*, IX, 16 (primavera 1989), p. 104.
- ²⁶ T. BEN JELLOUN, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, pp. 60-61.
- ²⁷ M. CHOSSAT, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, *op. cit.*, p. 151.
- ²⁸ L. IBNLFASSI, «The virgin, the whore, the witch and the saint. Ben Jelloun's *La Nuit de l'erreur*», in *Nottingham French Studies*, XL, 1 (Spring 2001), p. 18.
- ²⁹ T. BEN JELLOUN, *Les Yeux baissés*, *op. cit.*, p. 30.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 99.
- ³¹ *Ibid.*, pp. 295-296.
- ³² C. DIGLIO, «La donna sradicata di Ben Jelloun», in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XXXV (1993), p. 474.
- ³³ T. BEN JELLOUN, *Les Yeux baissés*, *op. cit.*, pp. 138-139.
- ³⁴ *Ibid.*, pp. 99-100.

³⁵ T. BEN JELLOUN, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1983, pp. 56–57.

³⁶ J. DÉJEUX, «Les romans de Ben Jelloun ou Le territoire de la blessure», in *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, études réunies par R. ANTOINE, Tübingen, Narr, 1993, p. 283.

³⁷ T. BEN JELLOUN, *Les Yeux baissés*, *op. cit.*, pp. 293–294.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ *Ibid.*, pp. 77–78.

⁴⁰ J. MICHEL, *Une mise en récit du silence*, *op. cit.*, p. 45.

⁴¹ T. BEN JELLOUN, *Hospitalité française*, Paris, Seuil, 1984, p. 150.

⁴² *Id.*, *Les Raisins de la galère*, *op. cit.*, p. 114.

⁴³ *Id.*, *Partir*, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁶ M. CHOSSAT, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXI^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁷ R. AMAR, «Le désert ou la dissémination du récit benjellounien», in *Bulletin of Francophone Africa*, 15–16 (2000), p. 36.

⁴⁸ J. MICHEL, *Une mise en récit du silence*, *op. cit.*, pp. 57 e ss.

⁴⁹ T. BEN JELLOUN, *Partir*, *op. cit.*, p. 299.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 178–179.

⁵¹ A. EL-KADER, *Les Chevaux du Sahara* (Paris, Ola, 1998), in <http://www.avdsf.ch/litteratureproverbes.htm> (cons. il 23/07/2008).

Sonia Gabrielli

Il NO-DO, informazione e propaganda nella Spagna franchista

Il NO-DO, acronimo di *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, fu un organismo creato da una disposizione della Vicesecretaría de Educación Popular (VSEP) e sottoscritto da Arias Salgado, vicesegretario della VSEP¹, il 22 dicembre 1942, il cui primo numero andò in onda il 4 gennaio 1943. La VSEP era un ente in mano ai falangisti e la creazione del NO-DO aveva un fine ben preciso: la propaganda falangista.

Prima della creazione del NO-DO, tutta l'informazione di tipo cinematografico era in mano a case di produzione straniera, soprattutto tedesche e americane. Per un regime in embrione come quello franchista, questa situazione di colonialismo informativo era inammissibile, di qui la creazione dell'ente, che possedendo, oltre l'esclusività, anche l'obbligatorietà di proiezione, garantiva la diffusione della propaganda del regime stesso.

L'immagine cinematografica del franchismo venne trasmessa dal NO-DO in tre formati differenti: Il notiziario, proiettato obbligatoriamente in tutte le sale e in ogni sessione cinematografica, dal 1943 al 1975 (dal 1975 fino al 1981 divenne quindicinale e scomparve l'obbligo di proiezione), *Imágenes*, una rivista cinematografica settimanale, composta di differenti reportage a carattere monografico, che andò in onda dal 1945 fino al 1968, ed infine, i documentari.

Il NO-DO oggi rappresenta sicuramente un importante documento che può essere d'aiuto per comprendere, non tanto il regime, quanto l'immagine che questo voleva trasmettere di sé. Si deve infatti evitare di commettere l'errore di voler ricostruire la storia attraverso le immagini del notiziario, poiché il NO-DO non aveva in nessun modo tra le sue prerogative, quella di fornire un'informazione precisa e puntuale. Tutt'altro, si preoccupava di trasportare lo spettatore in una sorta di condizione atemporale, evitando che si rendesse conto dell'effettiva realtà delle cose.

La nascita del NO-DO, come del resto quella del regime di Franco, è indissolubilmente legata alla guerra civile Spagnola iniziata con la sollevazione degli *africanistas*² tra il 17 e il 18 luglio 1936 e conclusasi solo il 1 aprile del 1939, con il riconoscimento del governo franchista da parte degli Stati

Uniti. Oltre all'ingente impiego di mezzi militari da parte dei franchisti (supportati anche dai regimi italiano e tedesco), a far pendere l'ago della bilancia dalla loro parte fu anche l'utilizzo della propaganda.

Parlando della guerra civile spagnola in riferimento alla parte franchista, si sentono termini quali "facciosos", "fascistas", "bando rebelde", o il termine "nacional" che essi stessi si attribuirono in una prodigiosa operazione propagandistica. Ci si riferiva alla guerra civile per tutto il periodo della dittatura come ad una "crociata di liberazione" o più semplicemente come alla "crociata" per antonomasia. La guerra civile spagnola, dunque, fu banco di prova di armi e tattiche militari, ma allo stesso modo, fu anche pioniera nel terreno dell'informazione e della propaganda.

Uno dei motivi conduttori della propaganda franchista fu la definizione della parte opposta come "barbarie roja" e l'inevitabile ed indispensabile "cruzada" che si sosteneva contro di essa. Così facendo le forze falangiste si arrogarono il compito di salvare il paese e, data la violenza degli scioperi del '34 dei famigerati "rojos", gli spagnoli, cattolici e conservatori in generale, cedettero facilmente a questa versione. La chiesa, pertanto, mise tutta la sua organizzazione al servizio della propaganda franchista, apportando gran parte del contenuto ideologico di quello che sarebbe divenuto in seguito il nuovo regime e dando ai Generali una giustificazione per le loro azioni.

Il 5 agosto 1936 si costituì il Gabinete de Prensa y Propaganda, che il 24 dello stesso mese cambiò denominazione passando a quella di Oficina de Prensa y Propaganda. Poco più tardi, con la nomina di Franco a Capo di Stato,³ le mansioni di questa sezione furono assunte dalla Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado. Il 14 gennaio 1937 venne creata la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda che dipendeva dalla segreteria generale di stato (Secretaría General del Estado).⁴ Nonostante i cambi di denominazione degli organismi e degli incarichi è certo che la coscienza riguardo all'importanza della propaganda era patente. In questa prima fase ciò che caratterizzò la propaganda falangista fu da un lato, il controllo dell'informazione, dall'altro la censura e la coniazione di una serie di termini (rossi, rivolta, crociata) e di una fraseologia altisonante, che servisse a screditare la lotta dei nemici. In altre parole, si tentò di creare una sorta di "propaganda al contrario", che arrivò persino a negare il carattere civile della guerra. Testimonianza di questo è l'autoattribuzione del termine "nazionale" da parte dei franchisti. Lo stesso Boletín Oficial del Estado (BOE; la nostra Gazzetta Ufficiale) divenne un organo di espressione di queste tesi esprimendo i motivi che portarono alla creazione della Delegazione:

La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene la propaganda, en sus variadas manifestaciones, y en el envenenamiento moral a que había llegado nuestra nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de las doctrinas disolventes llevadas a cabo en los últimos años...aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido.⁵

Si dà dunque per scontata la capacità persuasiva della propaganda, e ciò non crea impedimento per la sua utilizzazione, soprattutto se si tratta di una buona causa quale la trasmissione della propria ideologia. Per far ciò si decise di sfruttare, oltre ai mezzi già conosciuti, quali i manifesti, i giornali e la radio, un mezzo le cui capacità propagandistiche non sfuggivano a nessuno: il cinema. Esemplari in questo senso erano i notiziari italiani dell'istituto LUCE e quelli tedeschi dell'UFA. Accortisi dell'utilità e delle potenzialità di tali documentari, anche il regime franchista volle creare un discorso audiovisivo affine. Tuttavia è sbagliato pensare che la propaganda franchista raggiungesse la forza e l'efficacia di quella italiana o di quella germanica, prima di tutto per mancanza di mezzi e in secondo luogo, per le difficoltà incontrate nel mettere insieme il confuso amalgama di segni e simboli (tradizionalismo, religiosità, militarismo) che il regime esibiva come dottrina.

Mediante una legge del 20 maggio 1941, venne fondata la Vicesecretaría de Educación Popular (VSEP), organismo che avrebbe dovuto gestire tutte le attività riguardanti la stampa e la propaganda e occuparsi di tutti gli aspetti della comunicazione sociale. Il fine era la propagazione dell'ideologia e della cultura della FET y de las JONS (la Falange) essendo essa legata alla Segreteria Generale del Movimiento. La creazione della VSEP implicò l'assunzione da parte della Falange di tutti i poteri nel campo della comunicazione e della propaganda. Essa fu il risultato di due processi che erano in atto sin dal principio della guerra civile: il crescente controllo statale nel campo della comunicazione e l'espansione della macchina propagandistica falangista.

Il controllo della totalità delle pubblicazioni periodiche nazionali e straniere fu competenza della Delegación Nacional de Prensa (DNP). Il resto delle attività di propaganda erano competenza della Delegación Nacional de Propaganda (DNPp). Tale organismo aveva il controllo di ogni tipo di pubblicazione non periodica, ma soprattutto della cinematografia e dei notiziari filmati.⁶

Tra gli studiosi che nel corso degli anni si sono occupati delle vicende dell'ente NO-DO, non c'è unanimità riguardo alle cause che portarono alla sua

creazione. Le teorie più dibattute e più accreditate sono essenzialmente quattro. La prima è quella delle cosiddette “cause interne”. Questa teoria vede, come fattore di maggiore importanza, la tensione sorta fra i vari organismi statali, per accaparrarsi il diritto di produzione di un notiziario nazionale. Durante il 1942 si aprì un dibattito tra distinte istituzioni, riguardo alla necessità di dar vita ad un notiziario ufficiale nazionale e, allo stesso tempo, si scatenò una lotta di competenze per aggiudicarsene la produzione. In una lettera del 28 maggio 1942, del capo del servizio nazionale di stampa e propaganda e della delegazione nazionale dei sindacati, José Miguel Quiroga, indirizzata al capo del dipartimento di cinematografia della DNPP, Carlos Fernández Cuenca, si chiedeva l'autorizzazione per strutturare un notiziario in cui, oltre ai fatti di natura sindacale, si sarebbero raccolte anche tutte quelle notizie riguardanti il partito, che dovessero essere messe in rilievo per la loro importanza o interesse.

La Delegación Nacional de Sindicatos (DNS), fondò un dipartimento di cinematografia, contattando l'UFA e l'istituto LUCE, con la possibilità di assorbirne il personale e il materiale e stabilire uno scambio di notizie tra i rispettivi paesi. È evidente che, questo nuovo organismo, aspirava a produrre un notiziario in piena regola. La questione appare anche in un comunicato del presidente della Subcomisión Reguladora, Joaquín Soriano⁷, dove si espone il problema dell'edizione di un notiziario nazionale e di documentari di propaganda, che a suo avviso dovevano essere editati dal dipartimento di cinematografia della DNS.

La sezione di cinematografia e teatro (SCT) della VSEP, allo stesso modo, reclamava i diritti per l'edizione di un notiziario. In questo modo vennero a crearsi, tra la SCT e il dipartimento di cinematografia della DNS, delle tensioni, che furono ribadite da un incidente amministrativo che si verificò poco più avanti. Con l'occasione della celebrazione del 18 Luglio (anniversario dell'inizio della “crociata”) nel 1942, la DNS realizzò un documentario con la collaborazione della filiale spagnola della FOX, provocando un conflitto con le altre case produttrici di notiziari UFA e LUCE, le quali avevano la stessa intenzione di coprire l'evento. L'imprevisto richiese una lunga spiegazione ufficiale del responsabile del dipartimento di cinematografia della DNS, che cercò di chiarire la sua neutralità in merito alla questione. In realtà l'intenzione della DNS era evidente: guadagnare terreno, approfittando di un momento di scarsa attività della SCT della VSEP. Secondo questa teoria il NO-DO pose fine alle rivalità tra gli organismi.

Mentre il controllo dei mezzi di comunicazione e la fondazione di enti di espressione statale avveniva da anni, il settore cinematografico era stato messo da parte dopo la scomparsa del Noticiario Español (andato in onda dal 1938 fino alla fine della guerra).

Un notiziario ufficiale sembrava un veicolo idoneo all'instaurazione di una nuova fase nella propaganda franchista e difatti così si rettificava nel preambolo del regolamento del NO-DO:

Desde el final de nuestra gloriosa Cruzada de Liberación ha venido convirtiéndose en una necesidad más y más apremiante cada día la edición de un Noticiario Cinematográfico Nacional de información española y extranjera que con carácter exclusivo sirva a los fines de propaganda política del Nuevo Estado.⁸

Seguendo il modello italiano e tedesco, il notiziario avrebbe avuto l'esclusiva di produzione e proiezione. Il regime viveva un momento in cui necessitava esprimersi con una sola voce, sia all'interno del paese, sia all'estero poiché aveva bisogno di chiarire la sua posizione di fronte ai paesi in guerra.

Secondo lo studioso Emeterio Díez Puertas, la creazione del NO-DO, invece, rispose alle pressioni germaniche che volevano la cessazione del Notiziario statunitense Fox Movietone in territorio spagnolo. Di fronte a queste circostanze le autorità spagnole considerarono che la soluzione migliore fosse quella di creare un notiziario proprio, che avesse l'esclusiva di trasmissione in Spagna, proibendo anche i notiziari UFA e LUCE. Detto altrimenti, il regime di Franco, per garantire la neutralità informativa, in un momento in cui i suoi alleati erano i potenziali perdenti della guerra in atto, pensò di monopolizzare l'informazione ridefinendo la politica interna e le sue alleanze.⁹

Un'altra motivazione è la volontà dello stato franchista di eliminare l'invasione straniera nel campo della cinematografia. A conferma di ciò, è interessante notare il comunicato che il 7 aprile 1943 Patricio G. Canales, il direttore del DNPP, indirizzò a Gabriel Arias Salgado, il vicesegretario della VSEP, dove lamentava la scarsa attenzione concessa alla propaganda ufficiale da parte dei responsabili dello stato e del partito, il che si traduceva in una scarsità di mezzi soprattutto economici, che ostacolava l'operato dell'organismo. Questa situazione era sicuramente controproducente per la sussistenza di qualsiasi sistema non democratico. Canales lamentava l'impossibilità per uno stato moderno, di sostenersi senza una massiccia propaganda, la cui efficacia politica fosse certa all'interno della società: un popolo, (secondo quanto riportato da Canales) agisce e pensa conformemente alla propaganda che gli viene presentata. Le sue parole mettono in risalto due problemi gravi per la propaganda ufficiale della VSEP. Paragonando la situazione spagnola con quella di altri stati, si rileva che la DNPP non possedeva mezzi sufficienti per la realizzazione di attività propagandistiche nella radiodiffusione e nel cinema. Questo presupposto pone un interrogativo: le

autorità erano veramente interessate ad una propaganda seria, destinata ad un'efficace educazione politica e culturale dei cittadini? Ancora, nel comunicato Canales asseriva che in Spagna la Delegación Nacional de Propaganda sosteneva una serie di organismi addetti alla propaganda, la quale però non veniva realizzata per mancanza di fondi economici.

Oltre a questo, si riscontrava un problema ancora più grave: la situazione di colonialismo informativo e propagandistico nazionale. L'attività commerciale riguardante la proiezione di documentari notiziari era, fra il 1939 e il 1943, in mano a tre aziende straniere, autorizzate dal regime: FOX Movietone, UFA e LUCE.¹⁰ Questo assoluto dominio straniero nel campo informativo rendeva impossibile l'esistenza di una visione nazionale dei fatti che accadevano in Spagna e all'estero. Dunque la Spagna era permanentemente esposta a idee, informazioni e fatti provenienti dalle case straniere, senza la capacità di esprimere un punto di vista ufficiale sugli avvenimenti del momento, per cui i notiziari stranieri arrivarono ad essere un mezzo per far radicare nelle masse le posizioni delle parti che si affrontavano nel conflitto. In questa maniera, si incrementava la frattura all'interno del regime tra i settori filogermanici e i sostenitori degli alleati, i quali rimanendo inizialmente leali a Franco si opposero, al loro interno, al ruolo politico della FET e all'orientamento filogermanico dello stato. Il peso dei settori che appoggiavano gli alleati, divenne sempre maggiore man mano che crescevano le probabilità di vittoria da parte di questi ultimi. Di fronte a questa realtà, la comparsa del NO-DO rispose ad un'inquietudine crescente dei responsabili della DNPP: dare una soluzione seria al sottosviluppo cinematografico ufficiale. Questa misura fu adottata di fronte alla inderogabile necessità di stabilire nell'informazione cinematografica il punto di vista dello stato franchista riguardo alla propria ideologia e riguardo alla propria attività politica nazionale e internazionale: il NO-DO avrebbe messo un freno alla frammentazione dell'opinione pubblica, provocata dai notiziari stranieri all'interno della società.¹¹

Infine c'è l'ipotesi sostenuta da Alberto Reig, direttore del NO-DO dopo la sua creazione, in un'intervista inedita del 1992 rilasciata ad Augusto Torres. Secondo Reig la creazione del NO-DO fu dovuta agli avvenimenti di Begoña e al conflitto sorto in seguito, per la copertura informativa degli avvenimenti, il che fece pensare all'opportunità di creare un notiziario unico ufficiale. I fatti accaddero il 16 agosto 1942 nella basilica di Begoña a Bilbao: in una cerimonia organizzata dai tradizionalisti, alla quale assisteva il Ministro del Ejército, il Generale Varela (considerato anglofilo, monarchico e contrario a Serrano Suárez), alcuni giovani falangisti lanciarono due bombe. Una troupe del notiziario spagnolo dell'UFA intitolato *Actualidades UFA*¹² si tro-

vava nella basilica per fare le riprese dalla cerimonia e di conseguenza riprese anche l'attentato. Dopo qualche ora, il vicesegretario della VSEP, Arias Salgado, chiamò Alberto Reig per avvertirlo che doveva mettersi in contatto con il notiziario FOX e cedergli una copia delle riprese che la sua troupe aveva girato. Inizialmente Reig tentò di opporsi, poiché il materiale che aveva rappresentava esclusiva giornalistica, ma l'ordine fu categorico. Secondo questa versione le autorità ebbero un ruolo di semplici arbitri, garantendo che entrambi i notiziari, UFA e FOX potessero dare la notizia, sebbene questo comportamento distasse molto dallo stretto controllo esercitato in altri ambiti. La stampa spagnola però, non riuscì a riportare l'incidente. Di qui la decisione di creare un ente ufficiale che raccontasse gli eventi, alla maniera "spagnola", senza nessun tipo di contaminazione straniera.¹³

Per quel che riguarda quest'ultima motivazione, Manuel Augusto García Viñolas che, ricordiamo, era il direttore della rivista cinematografica *Primer Plano* e del DNC, sosteneva che i tragici avvenimenti di Begoña non avessero nulla a che fare con la nascita del notiziario. Secondo Viñolas il notiziario nacque con una sorta di "generazione spontanea" nel senso che fu creato esattamente perché c'era la necessità di crearlo. Viñolas nega anche ogni motivazione di tipo politico e propagandistico.¹⁴

Probabilmente, come nella maggior parte dei casi, la verità sta nel mezzo. Difatti è pressoché impossibile ricondurre la nascita del notiziario ad una sola causa. È molto più probabile che tutte le cause che abbiamo esposto abbiano concorso all'avvio del notiziario. Difatti è innegabile in primo luogo che fossero sorte delle tensioni tra i vari organismi ufficiali, in secondo luogo, che le forze tedesche facessero pressioni per l'eliminazione del notiziario americano in terra spagnola (al fine di ottenere l'esclusiva e non avere nessun rivale a livello propagandistico), in terzo luogo, che la Spagna fosse praticamente colonizzata dall'informazione e dalla propaganda straniera, infine che l'attentato di Begoña avesse avuto il suo peso. Presumibilmente quest'ultimo evento potrebbe essere considerato come una scintilla, poiché le prime disposizioni che riguardarono il NO-DO vennero date poco tempo più tardi, più precisamente il 29 settembre 1942. In questa data la VSEP stabilì l'accordo di creazione del NO-DO ed è in questa data che fu redatto il regolamento sul quale si reggeva l'ente. La disputa tra gli enti per le competenze verrà risolta sopprimendo El Servicio Nacional De Prensa y Propaganda Sindical, le cui funzioni verranno svolte dalla VSEP.

Le figure chiave del disegno amministrativo del NO-DO sono Gabriel Arias Salgado e Manuel Torres López, il quale si incaricò di redigere il regolamento del NO-DO e ne consacrò la nascita. Il regolamento stabiliva che il NO-DO sarebbe stato composto con immagini nazionali filmate dagli

operatori dell'organismo e filmati provenienti dallo scambio con i notiziari stranieri, i quali a loro volta avrebbero ricevuto in cambio le immagini dell'organismo e le avrebbero mostrate nelle loro edizioni di notiziari. Inoltre l'ente avrebbe prodotto documentari di propaganda diretta e non, ordinati dalla VSEP, da organismi ufficiali e istituzioni scientifiche. Il direttore dell'ente si sarebbe occupato di organizzare la rete di distribuzione commerciale dei notiziari e dei documentari. Tra le sue funzioni principali vi era la creazione di una struttura imprenditoriale efficace per poter realizzare i contenuti, inoltre era a lui che spettava il compito di nominare l'equipe, che desse un prodotto efficace ed esemplare.¹⁵

Il 15 dicembre l'assessore giuridico della VSEP, Manuel B. Cerviá, emette un'ordinanza dove è stabilita la convenienza dell'obbligatorietà della proiezione del notiziario e si ribadisce che il carattere esclusivo del cinegiornale non deve essere considerato monopolio, ma una risorsa che lo stato si riserva per sé, come una misura a carattere preminentemente politico, analoga a tutte quelle riguardanti la propaganda. Infine, l'assessore reputa che tutte queste disposizioni siano da promulgarsi attraverso una legge, poiché si tratta di una vera e propria misura governativa. Due giorni più tardi, il delegato nazionale per la propaganda firma un comunicato nel quale si annuncia l'approvazione dello staff presentato giorni prima da parte di Arias Salgado. Lo stesso giorno Salgado sottoscrive la disposizione della VSEP, per mezzo della quale viene creato l'ente *Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO*. Questa disposizione venne convertita in legge e pubblicata nel BOE numero 356 del giorno 22 dicembre:¹⁶

Creada la entidad de carácter oficial *Noticiarios y Documentales Cinematográficos «NO-DO»*, dependiente de esta Vicesecretaría, que editará y explotará, con carácter exclusivo, el *Noticiario Cinematográfico Español*, cuyo primer número aparecerá en los primeros días del próximo mes de enero, y siendo este organismo el único que en el futuro podrá llevar a cabo el intercambio de noticias cinematográficas con el Extranjero, esta Vicesecretaría de Educación Popular se ha servido disponer lo siguiente:

Art. 1.º A partir del día 1.º de enero de 1943 no podrá editarse en España, sus posesiones y colonias ningún noticiario cinematográfico ni documental de este tipo que no sea el *Noticiario Cinematográfico Español «NO-DO»*.

Art. 2.º Los *Noticiarios Cinematográficos* que hasta ahora venían editándose o que puedan editarse hasta esta fecha, que hayan sido puestos en explotación antes de la misma, podrán continuar su circuito normal de explotación hasta su finalización.

Art. 3.º A partir de esta misma fecha, ningún operador cinematográfico que no pertenezca a la entidad *Noticiarios Documentales y Cinematográficos Espa-*

ñol «NO-DO», o que trabaje debitamente autorizado por este, podrá obtener reportajes cinematográficos bajo pretexto alguno. Igualmente ningún laboratorio podrá manipular película cinematográfica de este tipo que no haya sido rodada por los operadores autorizados anteriormente, debiendo dar cuenta inmediata a la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos «NO-DO» de cualquier encargo que se le hiciera en otro sentido.

Art. 4.º El Noticiero Cinematográfico Español «NO-DO», que aparecerá en los primeros días de enero próximo, se proyectará con carácter obligatorio en todos los locales cinematográficos de España y sus posesiones durante las sesiones de los mismos.

Art. 5.º Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo establecido en esta orden. Madrid, 17 de diciembre de 1942.— El vicesecretario G. Arias Salgado¹⁷

Lunedì 4 gennaio 1943, il notiziario venne proiettato nelle sale. Il primo numero ebbe una lunghezza maggiore, 680 metri, che rappresentano una sorta di introduzione a quello che sarebbe stato il notiziario. Di questa prima edizione, vennero tirate 100 copie che furono distribuite dall'impresa Alianza Cinematográfica Española (ACE) la stessa che fino a quel momento aveva distribuito il notiziario UFA.¹⁸

Nel primo numero il NO-DO, dopo aver fatto la radiografia del paese, si riserva uno spazio per presentarsi agli occhi degli spagnoli. Le parole dello speaker descrivono il notiziario nei seguenti termini:

Noticiarios y Documentales Cinematográficos Español NO-DO cuenta con una información rápida y completa de todos los sectores de la vida nacional y del extranjero. [...] las operaciones de selección, montaje y sincronización se realizan rápida y eficazmente. [...] Todos sus trabajos se efectúan en laboratorios españoles dotados por la superioridad de los necesarios medios técnicos. [...] Una perfecta organización garantiza en todo momento la distribución rápida por todo el ámbito nacional. [...] Realizaremos un esfuerzo constante para cumplir sin desmayo el lema de nuestro Noticiero: ¡El mundo entero al alcance de los españoles!¹⁹

La stampa accolse con entusiasmo la nascita del notiziario. La rivista *Primer Plano* gli dedicò un articolo dove si pubblicava la legge che ne decretava la nascita e un lungo intervento del direttore Joaquín Soriano, il quale dichiarava la dipendenza dell'ente dalla VSEP specificando che esso avrebbe goduto di un regime giuridico, amministrativo ed economico proprio, che nasceva totalmente libero ed indipendente e sarebbe stato piacevole, istruttivo, variato e tecnicamente perfetto, con attenzione a tutti gli aspetti nobili della vita della Spagna: la politica, l'economia, l'arte, la cultura, la scienza, lo sport etc. Insomma, secondo le parole di Soriano, il NO-DO avrebbe dovuto "informar, instruir y recrear".²⁰

La produzione cinematografica del NO-DO fu più variata di quello che si ritiene di solito perché durante la sua lunga storia esso realizzò notiziari, reportage e documentari di diversa natura: innanzi tutto il *Noticiero Cinematográfico Español*, il quale fu prodotto dal 1943 al 1981, mentre i documentari in bianco e nero furono realizzati fino al 1977. Il NO-DO produsse anche dei notiziari per l'estero, è il caso del *Noticiero NO-DO universal para Portugal* dal 1944 al 1977, del *Noticiero Español para América* dal 1945 al 1975, di *Actualidades NO-DO para Brasil* dal 1950 al 1961 e del *Noticiero Iberia para América* dal 1980 al 1981. Dal 1945 al 1968 venne prodotta *Imágenes*, una rivista cinematografica settimanale a tema monografico che si componeva di differenti reportage, con temi collegati tra loro al fine di rendere produttive, in senso economico si intende, le riprese. Dal 1954 vennero introdotti documentari a colori che furono prodotti fino al 1981. Infine dal 1968 al 1977 venne prodotta la rubrica *Imágenes del Deporte* che si occupava di sport, in particolare di calcio.²¹

Dopo i primi diciannove numeri del Noticiero, la direzione decise di proiettare due versioni leggermente diverse, la A e la B. Nel 1943, l'ente produsse diciannove numeri senza serie, 33 della serie A e 33 della serie B. Nel 1944 il NO-DO produsse novanta notiziari, dal numero 53 al numero 104, 45 della serie A e 45 della serie B, fatta eccezione per i numeri 78, 80, 82, 84, 86, 88 e 90 che ebbero un'unica edizione, la A. Lo stesso vale per i numeri 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91 di cui fu proiettata nelle sale solo l'edizione B. Nell'anno 1975 furono realizzate 75 edizioni del notiziario. A partire del numero 127, fu soppressa la produzione congiunta delle serie A e B, così che i numeri: 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154 e 156 vennero denominati A, mentre i numeri 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153 e 155 vennero designati come B.

Ogni notiziario era composto da un numero di notizie che oscillava tra 13 e 16, sia nazionali che straniere, ma fino alla comparsa della doppia edizione conteneva in genere meno di dieci notizie. Il numero delle notizie di argomento internazionale fu sempre maggiore di quelle di argomento spagnolo. Solo nel 1943 se ne proiettarono 548 contro 334. Questo probabilmente avveniva perché gli eventi spagnoli dovevano, il più delle volte, essere nascosti al pubblico (a meno che non si trattasse di notizie a sfondo propagandistico, che mostravano al pubblico la grandezza di Franco e del regime), inoltre è da tenere presente che era in ambito internazionale che era in corso la guerra mondiale.

Il NO-DO sviluppò durante i primi tre anni un'intensa attività produttiva in modo da fornire settimanalmente le notizie richieste dai responsabili

dell'ente. Il processo aveva inizio all'interno della direzione dell'organismo, dove il direttore Joaquín Soriano e il vice direttore Alberto Reig, stabilivano i pezzi da fare partendo dalla lettura dei giornali, dagli ordini provenienti dalla DNPP, dalle informazioni ricevute dalla delegazione di Barcellona e dai corrispondenti ufficiali. Una volta raccolto tutto il materiale, si decideva un piano di ripresa, il più economico possibile, in cui si stabiliva il personale che doveva girare le notizie, distribuendo il lavoro tra la sede centrale, la delegazione di Barcellona e i diversi corrispondenti. Questo modus operandi permise all'ente di girare una grande quantità di notizie cinematografiche, nonostante in alcune occasioni le autorità civili, militari, o ecclesiastiche ostacolassero la ripresa delle notizie previste nel piano. Queste situazioni risultavano particolarmente sgradevoli al direttivo del notiziario che non comprendeva questo atteggiamento nei confronti di un organo di propaganda a cui era stato riconosciuto ufficialmente dallo stato la funzione monopolizzatrice di tali contenuti.²²

Gli studiosi che nel corso degli anni si sono interrogati riguardo all'ente si sono chiesti, tra le altre cose, se il NO-DO pretendesse fornire un'informazione "precisa e puntuale". Si potrebbe inoltre estendere l'interrogativo ai notiziari dell'epoca e chiedersi se l'informazione fosse tra le loro prerogative. I cinegiornali, infatti, non avevano come missione prioritaria quella di trasmettere informazione, questo era se mai, un compito secondario. La loro missione, oltre che propagandistica, era far sì che gli spettatori non si accorgessero dello stato reale delle cose e pensassero il meno possibile. Di qui, la proiezione di notizie "leggere" che non impegnavano affatto l'intelletto degli spagnoli. Il NO-DO era composto, per un'altissima percentuale, di questo tipo di materiale. Inoltre le notizie non avevano un riferimento temporale preciso, perché il circuito di distribuzione era molto lento, questo faceva sì che le notizie impiegassero anche tre anni ad arrivare nei cinema più piccoli. Perciò informare non poteva essere una missione.

Esempio che sostiene questa teoria è il fatto che numerosi avvenimenti di grande importanza vennero ignorati dal NO-DO. Da questi semplici dati si può giungere pertanto alla conclusione che voler ricostruire gli avvenimenti storici o politici attraverso il NO-DO è un'aspirazione vana. In più il NO-DO accentua una costante dei notiziari classici: la mescolanza indiscriminata di quelle che vengono definite "notizie leggere" cioè di scarso valore informativo, con avvenimenti senza alcun riferimento e notizie vere e proprie (ma sempre un po' mascherate). Oltre a questo tipo di notizie, ne venivano date altre a carattere fortemente ideologico costruite secondo i modelli dei documentari nazisti (parate militari, celebrazioni di fine della guerra etc). Ora, se si tengono in considerazione le difficoltà incontrate per

mantenere il ritmo di produzione settimanale arriveremo alla conclusione che il NO-DO non solo non perseguiva la finalità dell'informazione, ma neanche la offriva.²³ Per più di trenta anni il NO-DO godette di una posizione privilegiata nel panorama della produzione documentaristica ufficiale ed assunse anche il controllo della produzione privata. Sin dall'inizio della sua attività esso assunse il compito di formare nuovi cineasti, arrivando a collaborare con i diversi organismi di docenza cinematografica.²⁴

A differenza del notiziario la produzione documentaria del NO-DO non era di obbligatoria proiezione, né tanto meno aveva il monopolio della produzione, ma grazie alla legge del 10 dicembre 1941 (BOE 13-XII-1941) era obbligatorio proiettare nei cinema spagnoli "películas españolas de complemento" (come venivano chiamati in gergo i documentari).²⁵ Nel preambolo del regolamento del NO-DO si legge:

También se hizo imprescindible desarrollar una producción de documentales al servicio de nuestros organismos de propaganda que reflejen de modo exacto, artístico y con una técnica perfecta, los diferentes aspectos de la vida de nuestra Patria y que, del modo más ameno y eficaz posible, eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convengan de su error a los aún posiblemente equivocados y muestren al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los descubrimientos de nuestra ciencia y, en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsados por el Nuevo Estado.²⁶

Queste affermazioni non lasciano spazio a dubbi: la finalità prima dei documentari era quella propagandistica. Una propaganda indirizzata sia all'interno della Spagna che all'estero.

Il documentario ufficiale nasce con l'intento di realizzare un lavoro pedagogico tra gli spagnoli, la sua missione era quella di istruire gli ignoranti e convincere i dissidenti. Per quel che riguardava il pubblico estero, il compito del documentario era mostrare a costoro ciò che c'era di buono in Spagna, in modo da dare un'immagine positiva del regime.

La notizia della creazione del NO-DO preoccupò le case di produzione private. Per questo, il segretario della DNPP fece pubblicare sulla rivista *Primer Plano* le norme che regolamentavano il NO-DO:

Noticiarios y Documentales cinematográficos NO-DO, ha sido creado con el intento de producir y explotar el Noticario Español, hacer llegar las noticias españolas al mundo entero, realizar documentales de propaganda general de nuestra Patria, sirviendo al propio tiempo a los fines de prácticas y especialización de cuantos elementos nacionales lo merezcan, constituir un archivo general de cinematografía. Esta entidad [...] no persigue fines de lucro, dedicando hasta el último céntimo de cuantos beneficios obtuviere a mejorar sus producciones en beneficio de España.²⁷

A quanto pare però queste norme non tranquillizzarono affatto l'industria cinematografica spagnola, così pochi giorni dopo sul settimanale *Sí* della rivista *Cámara* si leggeva una dichiarazione del direttore del NO-DO Soriano:

Otra de las finalidades para las cuales ha sido creada la entidad NO-DO es la de producir documentales que reúnan las condiciones a la altura de los deseos de una buena parte del público aficionado a esta clase de material. Eso no quiere decir, en modo alguno, que pretendamos monopolizar esta actividad, sino, por el contrario, nuestro único deseo es marcar un camino que pueda ser seguido a nuestro lado por todas las productoras nacionales que quieran cooperar en esta importante labor de divulgación.²⁸

La grande varietà di produzione complica la definizione di ciò che è un documentario del NO-DO. In primo luogo, è difficile stabilire se i numeri della rivista *Imágenes* siano cortometraggi o documentari. Secondo lo studioso Tranche la rivista non sarebbe altro che una variante del notiziario, che tratta di argomenti di interesse generale ed è composta da reportage di maggiore durata.²⁹ Questa definizione concorderebbe con il criterio di classificazione adottato dall'archivio storico del NO-DO, che separa il notiziario per la Spagna da quelli per l'estero e, le riviste *Imágenes* e *Imágenes del deporte*, dai documentari (che sono suddivisi in documentari in bianco e nero e a colori).³⁰

Al momento della creazione del NO-DO, quello che più importava era la creazione del notiziario. I suoi ideatori dovettero pensare che si era finalmente presentata l'occasione di sopprimere le proiezioni straniere, ciascuna con la sua dose di propaganda, e sostituirle con una sola, quella spagnola, che servisse gli interessi politici e sociali del regime. I documentari, a cui alludeva la sigla "DO", parevano non preoccuparli molto. Di fatto all'inizio la parola documentario "le venía ancha".³¹ In seguito, però, il genere documentario acquisì rispetto all'interno dell'ente. I documentari erano infatti pellicole che esigevano una sceneggiatura, o comunque un'idea abbastanza definita dell'argomento che si voleva trattare, di un regista e di mezzi adeguati. In caso di mancanza di questi ultimi, veniva in aiuto la professionalità e la destrezza dei lavoratori e dei tecnici spagnoli. I problemi maggiori riguardavano il suono, infatti le macchine da presa di allora erano molto rumorose e gli operatori del NO-DO non erano forniti di blimp³² e in molti luoghi dove il silenzio era obbligatorio quali teatri, conferenze e concerti, non venivano ammessi. Per trovare una soluzione a questo problema non era sufficiente la genialità dei tecnici e, per quanto si cercasse di coprire le macchine da presa per attenuarne il rumore, risultava sempre impossibile porre rimedio a questo problema. Per le riprese nei teatri l'unica soluzione

era che gli attori si prestassero a recitare alcune delle scene più rappresentative della pièce a teatro vuoto.

A partire dal 1955 si iniziarono a produrre documentari a colori e a partire dalla fine degli anni cinquanta se ne incrementò la produzione: è in questo periodo che l'organismo raggiunse il suo momento di maggiore espansione. Vennero prodotti moltissimi tipi di documentari, molte volte con pochi mezzi di produzione e altre trasportando gruppi elettrogeni e grandi riflettori per girare all'aperto. Vennero eseguiti anche altri tipi complicati di riprese che necessitavano di preparazioni speciali, come per il documentario *La Vida en un Charco* (1963), di Christian Anwender, operatore del NO-DO dalla nascita dell'ente.

Con pazienza certosina Anwender si costruì il suo stagno privato, fece crescere i piccoli, e perfino minuscoli, esseri che lo abitavano girando il documentario provvisto di obiettivi adeguati.

Più complicate furono le riprese di *Capricho* (1968) di J. López Clemente girato da Anwender, che riprendeva il fiore nel suo ciclo vitale. La nascita e la vita del fiore doveva essere filmata fotogramma per fotogramma e affinché avesse continuità fu necessario preparare il luogo dove collocare i vasi, con un'illuminazione permanente e adattare il meccanismo della machina da presa affinché questa filmasse a intervalli precedentemente stabiliti. L'intervallo più lungo tra un fotogramma e il seguente fu di due ore. *Capricho* ottenne due premi: la Placa de Plata del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid e il premio nel II festival de Phom Pehm in Cambogia nel 1969.

Flamenco en Castilla (1970) di J. López Clemente era un documentario che voleva riprendere quella che avrebbe potuto essere una delle ultime esibizioni di fronte alla telecamera del ballerino Vicente Escudero. Questi aveva una profonda ammirazione per le opere dello scultore Alonso Berruguete, da cui pare traesse ispirazione per i suoi passi di danza. L'obiettivo che si erano posti gli autori del documentario era riprendere Escudero tra le opere di Berruguete. Essi sapevano che avrebbero avuto a loro disposizione le sculture del museo di Valladolid ma che avrebbero dovuto limitare l'utilizzo delle luci, poiché se i riflettori fossero stati troppo potenti avrebbero potuto alzare la temperatura della sala e danneggiare alcune opere. Escudero arrivò da Barcellona accompagnato da una sua alunna, María Márquez, che fece una comparsa nel documentario. Mentre ballava, cantava una melodia antica con voce debole, di cui seguiva il ritmo. Non disponendo di suono in presa diretta la colonna venne inserita in seguito, durante le operazioni di montaggio. Durante le riprese non ci fu il minimo errore, la pellicola durava undici minuti e venne intitolata appunto *Flamenco en Castilla*.³³

Durante gli anni trenta iniziò a svilupparsi una corrente cinematografica che fu dimenticata dalla critica. Si tratta del cinema che si sviluppò all'interno delle Imprese. L'impresa pioniera di questo tipo di cinema fu sicuramente la *Salto del Duero*, divenuta in seguito *Iberduero*³⁴ e pioniera di questo genere è sicuramente Fernando López Heptener, il quale collaborò anche come corrispondente con il NO-DO. Heptener seppe approfittare della rete di distribuzione del NO-DO per includere, ogni qualvolta fosse possibile, le immagini dell'impresa *Iberduero*.

Alla fine della guerra il nuovo regime incorporò il cinema alle sue strategie politiche e propagandistiche. Durante i primi anni dopo la guerra, la produzione non fu eccessiva a causa della mancanza di materiale. A poco a poco si iniziò l'importazione e la fabbricazione di pellicola vergine con l'aiuto della Germania e dell'Italia, sotto il ferreo controllo delle persone e degli organismi a cui questa veniva consegnata. Questo fatto portò ad una commercializzazione clandestina della pellicola vergine e, stando a quanto riporta López Clemente, la conseguenza immediata fu:

el negocio, más que en hacer documentales llegó a consistir en vender de estraperlo la película conseguida oficialmente. Entre la ganancia segura de un sobreprecio y la incierta y complicada de realizar documentales de problemática salida comercial, muchos no vacilaron y optaron por la primera.³⁵

Anche Heptener soffrì i problemi dovuti alla scarsità di pellicola vergine, però approfittò delle nuove vie che apriva il NO-DO con il quale cominciò a collaborare fin dall'inizio, continuando allo stesso tempo a realizzare documentari per l'impresa *Iberduero*, che in seguito cedeva al NO-DO affinché li incorporasse nella sua rete di distribuzione. Questa strategia fornì all'impresa risultati pubblicitari molto efficaci, ancor prima che in Spagna si parlasse di comunicazione di impresa o di marketing. Inoltre è nota la predilezione che Franco aveva per le centrali idroelettriche, esse erano lo specchio del progresso e, in quanto tali utili alla sua strategia politica. Perciò il NO-DO, che aveva come fine la divulgazione di un'immagine della Spagna post bellica votata al progresso, trovava in queste notizie la migliore raffigurazione dell'ideale che il regime si preoccupava di diffondere. Era uno scambio equo: Il NO-DO politicizzava le produzioni dell'impresa per gli interessi del regime e l'impresa profittava della divulgazione delle sue opere per mostrare ai suoi azionisti il proprio sviluppo.

Alcune volte era l'ente stesso a sollecitare all'autore la copertura di alcune notizie, mentre in altre occasioni era l'autore che proponeva i reportage una volta effettuate le riprese. Ogni qualvolta riprendeva avanzamenti

importanti nell'impresa, quali inaugurazioni o installazioni di turbine, raccoglieva le immagini e le consegnava al NO-DO. Si trattava sempre di notizie di un minuto o un minuto e mezzo di durata. Il NO-DO le integrava nella propria programmazione e le diffondeva nelle sale cinematografiche, il che, dal punto di vista della comunicazione d'impresa, era un fatto straordinario per Iberduero poiché grazie a questa operazione otteneva una pubblicità enorme che, tra l'altro, era pressoché gratuita.

Oltre alla presenza nei notiziari del NO-DO, l'impresa, sempre grazie a Heptener, riuscì anche a diffondere alcuni dei suoi documentari. Il primo fu *Una central hidroeléctrica* (1954). A causa della siccità prodottasi in quell'anno, con le dovute conseguenze di restrizione del consumo dell'acqua, questo documentario venne diffuso con ritardo. I documentari difatti venivano diffusi quando si voleva incrementare il consumo di energia idroelettrica. Questa strategia è testimone dei vincoli che esistevano tra questo tipo di cinema di impresa, le strategie generali dell'ente NO-DO e la politica che il governo portava avanti attraverso di esso. Heptener stesso mette in risalto la variazione esistente tra la versione diffusa dal NO-DO e quella dell'Impresa. Le immagini erano le stesse, a variare era il commento dello speaker. La versione del NO-DO aggiungeva un tono di trionfalismo, facendo apparire ogni avanzamento tecnico dell'Impresa come la dimostrazione dell'opera di ricostruzione del Regime. La collaborazione di Heptener con il NO-DO andò avanti per trentasette anni, durante i quali egli riuscì a diffondere più di cinquecento notizie e un numero abbastanza elevato di documentari. A volte si trattava di produzioni realizzate direttamente per il NO-DO, mentre altre volte erano riprese effettuate per l'impresa che venivano diffuse tramite la rete di distribuzione del NO-DO.³⁶

L'agonia del NO-DO fu lenta. Innanzi tutto è necessario fare delle precisazioni in merito ai cambiamenti di amministrazione. Inizialmente il NO-DO era alle dipendenze della VSEP, in seguito, più precisamente dal 1945, la suddetta segreteria diventa Subsecretaría de Educación Popular. Dal 1951 l'organismo passa alle dipendenze della Dirección General de Cinematografía y Teatro, all'interno del Ministerio de Información y Turismo e a partire dal 18 gennaio 1968, della Dirección General de Radiodifusión y Televisión e, quando questo ministero si estinse, l'organismo fu inglobato nel Ministerio de Cultura. Nel 1975 un ordine ministeriale sopprimeva una volta per tutte l'obbligatorietà di proiezione, facendo coincidere in tal modo il declino dell'ente con la morte di Franco.

Il NO-DO ha rappresentato una fonte documentale di grande importanza per l'analisi del franchismo e della cultura politica del regime. La sua diffusione fu amplissima, data l'obbligatorietà di proiezione, inoltre è da

tener presente che il cinema fu il più importante mezzo di evasione degli spagnoli fino alla metà degli anni sessanta, quando iniziò a diffondersi la televisione all'interno delle case. Fino ad allora, il cinema era stato una forma di intrattenimento economico e accessibile e pertanto l'amplessima diffusione del notiziario era garantita. Non invano il NO-DO aveva la pretesa di porre: "el mundo entero al alcance de los españoles".

È precisamente negli anni sessanta che il NO-DO, trovandosi a competere per la prima volta con un altro mezzo di informazione, il quale a sua volta proponeva notizie e documentari molto più attuali oltre che una programmazione molto più variegata, si vede costretto ad apportare delle migliorie, cambiando il formato tradizionale e introducendo una "Página en Color" per attrarre gli spettatori. Inoltre nel 1968 aveva smesso di essere il Noticiero Español, trasformandosi in Revista Cinematográfica. Dal 1977 verrà prodotto interamente a colori. Questo cambiamento suppose anche un cambio di veste, difatti il NO-DO da questo momento smise di fornire notizie ed iniziò a commentare avvenimenti già accaduti, o scoprire fatti e curiosità sconosciuti al pubblico ma che non fossero legati all'attualità,³⁷ cercando in questo modo di compiere una sorta di campagna di istruzione popolare.

È dunque con la massificazione della televisione che, com'era prevedibile, ha inizio il declino del NO-DO. Altri fattori che influirono sulla sua definitiva soppressione, furono la regressione del cinema come spettacolo di massa (fenomeno legato all'arrivo della TV), la soppressione dell'obbligatorietà di proiezione (1975) e la soppressione dei mezzi di comunicazione sociale dello stato, nonché la svolta democratica del regime e la morte di Franco. Man mano che passavano gli anni venivano a mancare le ragioni per cui il NO-DO era stato creato: prima fra tutte la giustificazione del regime attraverso una forte campagna propagandistica. Negli ultimi anni di vita, il regime si stava indebolendo e di sicuro non aveva più bisogno di giustificare la presa di potere. Inoltre la Spagna fu costretta ad una sorta di "svolta democratica" per non rimanere isolata dagli altri paesi, soprattutto dagli Stati Uniti.

Il 10 gennaio 1980 viene promulgata una legge che stabilisce l'estinzione dell'organismo, che verrà integrato a tutti gli effetti all'ente pubblico R.T.V.E. Infine nel 1982 mediante una legge promulgata il 4 febbraio si stabilisce che tutto il materiale presente nell'archivio del NO-DO, verrà inglobato nei fondi della Filmoteca Española. Sono conservati tutti i numeri fatta eccezione per il 100-B, il 185-B, il 190-A, il 366-A e 4011 copie su un totale di 4116. Si conservano inoltre altri materiali quali negativi e copioni di montaggio, i duplicati dei negativi delle copie standard in 16 mm, i duplicati

dei negativi delle edizioni speciali per l'America Latina, il Brasile e il Portogallo e infine 18 mila notizie non montate. Tutta la produzione dal 1943 al 1982 si compone di:

NO-DO

158 numeri in versione A
 1478 numeri in versione A e B
 333 numeri in versione A-B e c
 Per un totale di 4016 numeri

COPIE

2909 in bianco e nero
 908 in bianco e nero e colori
 199 a colori
 Per un totale di 4016 copie

Revista IMÁGENES 1219 numeri
 Documentari in bianco e nero 216 numeri
 Documentari a colori 498 numeri
 Imágenes del deporte 88 numeri
 NO-DO para América Hispana 1504 copie
 NO-DO para Portugal 15000 copie
 NO-DO para Brasil 566 copie
 NO-DO para IBERIA 179 copie
 NO-DO Cultural 42 copie

A tutto questo materiale si deve aggiungere:

Notiziari anteriori al 1943
 AX.- 151 documenti
 AR.- 70 documenti
 EX.- 104 documenti

Notizie non pubblicate
 B/N. 6040 documenti
 Color.- 3042 documenti
 Notizie straniere.- 9828 documenti
 per un totale di 23.405 documenti pensati, girati e/o montati all'interno del NO-DO.³⁸

La creazione del NO-DO venne a sopperire la necessità di disporre di un efficace strumento cinematografico proprio, che potesse essere destinato a diffondere le grandi opere dello stato, nell'ambito della ricostruzione in seguito alla guerra. Dalla sua fondazione il NO-DO venne subito riconosciuto come il portavoce ufficiale della propaganda cinematografica, diventando uno dei mezzi propagandistici più efficaci del regime. Gli ascolti settimanali (nelle tre versioni ammesse A, B e Imágenes), superarono di gran lunga quelli raggiunti dal cinema dell'epoca. Questo è probabilmente dovuto all'obbligatorietà di programmazione. Grazie a questo espediente, tutti gli spettatori furono costretti a vedere le immagini propagandistiche del notiziario, aderendo ed educandosi, per approvazione o per paura, agli ordini e ai proclami che legittimavano il regime. Lo spagnolo medio, che entrava nei cinema ed era costretto ad alzare il braccio alla maniera fascista intonando *Cara al Sol* e che aveva accesso solo ai periodici di stampo franchista, era inesorabilmente sottoposto alle immagini del NO-DO, le quali erano messe in circolazione per organizzare il necessario consenso ideologico, per un'esaltazione eroica del regime e infine per infondere una falsa atmosfera di pace.

Per molti anni il NO-DO non si servì di corrispondenti esteri e le notizie provenienti dagli altri stati erano ottenute grazie allo scambio di materiali con i cinegiornali stranieri. Ovviamente il linguaggio e lo stile giornalistico variavano molto a seconda che provenissero dall'UFA o dalla FOX. In ogni caso, è interessante notare l'importante influenza esercitata dalle immagini di provenienza nazista, anche a guerra mondiale terminata. È pur vero che lo speaker, Matías Prats, cerca di offrire un'alternativa spagnola allo stile e alla retorica nazista.³⁹

La comunicazione sociale sviluppata durante la dittatura era dominata da un sistema di politica informativa elaborato dalle autorità, che considerava i media come strumenti per l'organizzazione di un nuovo regime, con un importante ruolo istruttivo e propagandistico. La struttura era simile a quella di tutti i sistemi totalitari: era centralizzata e dominata dallo stato, che dall'alto dava informazioni e ordini attraverso una rete di canali, distribuiti lungo tutto il territorio, imponendo la direzione ideologica ufficiale attraverso il controllo delle testate, dei contenuti e del personale.

Lo stato esercitava un ferreo controllo sui mezzi d'informazione e sulle possibilità di accesso che gli spagnoli avevano ad essi, attraverso la censura e attraverso una forte presenza statale nei media. La creazione del NO-DO rappresentò il completamento dell'opera.

Dei cinque o sei quotidiani nazionali reperibili prima dello scoppio della guerra nel 1936 erano rimasti in vita solo *El Debate* di orientamento cattolico, *ABC* e *Informaciones* di orientamento conservatore. Nonostante il

loro carattere pro-regime, anche questi quotidiani furono soggetti all'occhio vigile della censura, come lo furono *Arriba*, *El Alcazar* e *Pueblo*, giornali ufficiali del regime. Stessa sorte toccò a tutte le pubblicazioni a mezzo stampa: libri di scuola e opere letterarie. La censura veniva esercitata dallo stesso organismo da cui dipendeva all'inizio il NO-DO: la VSEP.

L'“indottrinamento” degli spettatori spagnoli cominciava esattamente all'ingresso del cinema. Alcune volte gli spettatori erano costretti a comprare per poter entrare nella sala cinematografica, oltre al biglietto, un distintivo di carta che avrebbero apposto sui risvolti delle maniche, come simbolo di sostegno alla FET e alla JONS. Prima che iniziasse lo spettacolo veniva suonato l'inno falangista *Cara al Sol*, durante il quale il pubblico era tenuto a stare in piedi, a cantare e a fare il saluto romano contemporaneamente.⁴⁰

Il 4 gennaio 1943 viene proiettato in tutte le sale spagnole il primo numero del NO-DO. Ogni numero aveva cadenza settimanale e, a partire dal numero venti, furono prodotte due versioni leggermente diverse denominate A e B, in modo da fornire una certa varietà agli spettatori che andavano al cinema più di una volta alla settimana, cosa che accadeva assai spesso poiché il cinema era un luogo dove, per pochi soldi, le classi più duramente colpite dalla miseria del dopoguerra potevano stare al caldo, all'asciutto e intrattenersi contemporaneamente. Il primo numero consistette in un lungo reportage dove, con il pretesto di presentare il notiziario e l'ente che lo produceva, si faceva una radiografia del paese. Lo speaker adotta un tono descrittivo, collocando ogni cosa al suo posto nel tempo e nello spazio, come se formasse parte di un disegno di cui il “Generalísimo” è l'unico rappresentante e, difatti, l'inquadratura non lascia spazio a dubbi, collocandoci al punto di partenza di ciò che vuole raccontarci insieme con il protagonista: Franco dentro il suo ufficio.

Partendo dall'esterno del palazzo del Pardo, l'operatore guida il nostro sguardo fino all'interno, ma la cinepresa è posta in una posizione elevata, di fronte alla porta del palazzo (mostrando oltretutto un punto di vista diverso da quello convenzionale). Una volta dentro inizia una panoramica dell'ufficio dove si trova il “Generalísimo” inquadrando lo stendardo della Casa del Capo dello Stato, che un momento prima campeggiava nella testata, un crocifisso, e infine, grazie ad un abbassamento del punto di vista, inquadra Franco al lavoro dietro la sua scrivania che “se consagra a la tarea de regir y gobernar”. C'è pertanto piena identificazione tra i valori religiosi, i valori dello Stato e lo stesso Franco che attraverso il movimento della cinepresa appaiono sullo schermo e coincidono. I simboli che compaiono rappresentano i valori su cui il notiziario vuole far presa: Stato, Chiesa e il “capo carismatico” che ne viene a essere rappresentante: il Caudillo. Lo si

evince dal fatto che non ci sono altri simboli nazionali, (quali la bandiera o lo stemma), o di partito, (quale il simbolo della Falange) a comparire ma solo quelli che abbiamo elencato. A questo punto della narrazione Franco diventa attore diligente che sbriga importanti compiti da buon Capo di Stato. Il narratore intanto introduce un suggerimento che verrà reiterato continuamente: Franco è il modello che tutti gli spagnoli devono seguire guidati dallo spirito del dovere: “Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle”.

Una volta stabilito l'epicentro e il protagonista, inizia il racconto in senso stretto. Il testo lo evidenzia con un impeto da narrazione epica: “En los días de supremo peligro para la Patria él supo salvarla” da qui si apre una finestra sullo spazio e sul tempo che ci mostra tutti i luoghi e tutti i settori sociali fino a sfociare all'interno del notiziario. Questa acrobazia di immagini offre ai nostri occhi un meccanismo propagandistico molto brillante: il passato recente, più precisamente la guerra civile, viene evocata facendo attenzione a non nominarla, ma alludendo chiaramente ad essa, prima con brevi scene di battaglia e poi con ampollose immagini del “Desfile de la Victoria”. La guerra viene così ridotta alla sua semplice conseguenza finale: non c'è più niente di traumatico, non ci sono le stragi, i morti o la miseria, resta solo il trionfo dell'esercito di Franco. Le immagini ritornano al presente e la narrazione fa un nuovo appello al senso del dovere collettivo, ora però il tono del discorso acquisisce una sfumatura speciale perché si intreccia con immagini militari e utilizza una terminologia affine, per indicare i compiti della popolazione: “cada uno en su puesto, tiene el deber de aportar su esfuerzo personal para cumplir la consigna suprema de Franco: Unidad y Trabajo”.

Osserviamo di seguito, come effettivamente ognuno stia al suo posto, sia nella sfera militare (l'esercito, la marina, la División Azul), sia in quella politica (la Falange) sia in quella della società civile: i giovani, le donne, gli operai, i contadini e i pescatori...per contornare le immagini il narratore continua: “Y en mil diversos sectores de la vida nacional se cumple con ejemplar abnegación la tarea de cada día”. Questo blocco centrale di immagini si chiude con l'allusione agli ultimi possedimenti nelle colonie, definendo così la geografia immaginaria della nuova Spagna, chiudendo con un appello finale agli spettatori: uno sforzo comune per una Spagna migliore. Una volta stabilita la struttura gerarchica all'interno della società, al NO-DO non resta altro che occupare il proprio posto e lo fa girando le telecamere su se stesso. Un'aria di dinamismo e di velocità permea le immagini di quest'ultimo blocco, come fosse contagiato da un macchinismo futurista, alternando piani di tecnologia cinematografica con rapidi mezzi di locomozione.⁴¹

Già a pochi numeri dalla sua nascita l'organismo si guadagna il favore della stampa, d'altronde non avrebbe potuto essere altrimenti visto che, come si è già detto, tutti i mezzi di comunicazione di massa erano controllati dallo stato. Sulla rivista cinematografica *Primer Plano* escono le lodi del NO-DO:

El cinema español, que ha realizado un avance técnico espléndido no permanece ajeno a esta otra misión en que exaltar la dignidad y la vibración de la vida española bajo el signo de Franco.

El noticiario y el documental, eficientes en cuanto a propaganda y difusión dentro y fuera de España y sus actuales, han quedado unidos en la labor que se propone realizar la entidad cinematográfica «NO-DO».

Tres Noticiarios «NO-DO» [...] han sido ya proyectados en los cines de toda España, ante centenares de millares de espectadores. [...] En ellos, «NO-DO» ha plasmado un tipo periodístico del cine que ha llamado la atención del espectador español. El habitual de nuestras pantallas ha podido seguir la superación de cada cinta. Se ha ido ganando en extensión de noticias, en alcance estético, en valor técnico. Más se puede hacer aún. Y la voluntad puesta en la obra y los poderosos recursos de que se dispone nos hacen estar seguros de que se seguirá por el camino emprendido.⁴²

Un altro esempio dove il NO-DO dispiega una brillante tecnica propagandistica è il numero 14 del 1943: davanti agli occhi degli spettatori passavano le immagini della cerimonia del 1 aprile, il “Día de la Victoria”, giorno di commemorazione della vittoria falangista nella guerra civile, che si trasformò in una cerimonia militare dove non solo si celebrava il trionfo della guerra, ma anche la nomina di Franco a Capo di Stato. Oltre a ricordare la vittoria, si evidenziava la condizione dei vinti, ai quali era rifiutata ogni possibilità di riconciliazione. Il carattere militare della cerimonia metteva a tacere ogni origine civile della guerra. In questo gesto simbolico è patente la volontà di imporre l'ideologia della vittoria come ideologia della verità. Il NO-DO presterà un'attenzione speciale a questo evento dispiegando ogni mezzo per la sua perfetta copertura. In questo senso si può affermare che il Notiziario andò oltre il semplice ambito informativo. La notizia della parata non si limitava alla narrazione dell'evento, ma si dedicava a metterne in risalto la componente cerimoniale, ad analizzarne gli ingredienti e la meccanica in ogni sua fase. Il testo di accompagnamento a volte si limitava ad una descrizione laudatoria dei partecipanti, mentre altre volte recuperava l'origine e il significato politico dell'atto. Esempio di questo è, come si diceva, il numero 14 del 1943, primo anno in cui il NO-DO presenta il *Desfile de la Victoria*. Prodotto nei primi anni di vita del Regime, il notiziario non può fare a meno di gettare un ponte con l'origine della ricorrenza. Così il suo contenuto si struttura in tre parti differenti: in apertura

del reportage, sullo schermo del cinema campeggia un'esortazione agli spagnoli: *Españoles Acordaos... 1936-1939*. Intanto si succedono una serie di immagini di Madrid durante la guerra, sulle quali si sovrappongono diversi titoli: *Desorden, Miseria, Caos, Dolor*. In questa maniera le immagini di provenienza repubblicana sono forzate ad assumere un significato contrario a quello originale, grazie all'effetto etichetta che esercitano i titoli. Questo meccanismo viene rafforzato dall'assenza di narrazione di fondo e dalla musica tetra che domina nella colonna sonora. Il blocco si conclude con una tendina a forma di pala di mulino a vento, anche questa accuratamente pensata, che apre su un'immagine di Madrid vista da lontano cioè da "liberata".

Subito dopo ritroviamo un altro titolo: "28 Marzo 1939". Questo blocco di immagini ricorda la "liberazione" di Madrid, con scene dell'arrivo in città delle truppe di Franco tra le acclamazioni della popolazione. A questo punto entra la narrazione, la quale in maniera eloquente svela l'obiettivo del notiziario: mettere in risalto il successo delle truppe di Franco: "Madrid queda libre de la criminal opresión marxista" "fin de la espantosa pesadilla"

Ancora una volta la guerra è minimizzata e gli avversari dipinti come oppressori da cui liberarsi. Inoltre la guerra viene solo evocata attraverso rapidi flash back e ridotta ad un episodio di caos prodotto dalla presa di potere da parte delle forze di sinistra.

L'ultima parte del reportage mostra ancora un titolo sullo schermo *Hoy 1 de Abril de 1943*: si torna quindi al presente e la narrazione ricorda ossessivamente la vittoria riportata da Franco. Di seguito scorrono velocemente le immagini della parata, mentre in sottofondo si odono musica e canti militari (senza narrazione). La musica e le immagini svolgono la funzione di mantenimento del tono di esaltazione, attraverso un dispositivo semplice, però di grande effetto: una rapida successione di piani di breve durata. Infine sullo schermo compare la Falange, che chiude la parata intonando l'inno *Cara al sol*, mentre le immagini ci mostrano la tribuna dove sono messi in evidenza i nuovi simboli della patria: lo stemma nazionale e il distintivo del Cristo Re.

Già da questi due esempi si percepisce come il NO-DO chiarisca subito i dubbi riguardo al motivo della sua esistenza. Il primo numero gettava le basi di quello che sarebbe stato il suo ruolo di voce autorizzata del regime, che si poneva al servizio dello stato e di colui che era all'origine del sistema della Nuova Spagna: Franco.⁴³ Attraverso questo notiziario, per quasi 30 anni, il regime di Franco presentò l'opinione peculiare che aveva di sé stesso, della Spagna e del resto del mondo, ad un pubblico prigioniero che aveva limitatissime possibilità di concepire una qualche opinione alternativa. Lo slogan stesso del NO-DO, *el mundo entero al alcance de los españoles*, è

significativo: dietro alla grandiosità propagandistica dell'offerta, si celava la realtà di un regime che stava usando il cinema per la costruzione e la trasmissione di un sistema di valori socio-politici, che aiutassero a costruire e a far circolare la propria mitologia.

Nel 1943 il regime era ancora un sistema in "embrione". Anzitutto, al tempo in cui fu creato il NO-DO, il regime di Franco era povero di storia. Difatti, si trattava dell'imprevista conseguenza dell'interruzione della normale evoluzione politica del paese. In secondo luogo, l'unica storia di cui disponeva allora il regime, era la pesante eredità di una guerra i cui costi in materiali e in vite umane si stavano ancora pagando e a pagare erano proprio quelle masse di cittadini che i cinegiornali volevano raggiungere (le classi medio basse costituivano allora la maggioranza degli spettatori dell'epoca).

Contestualmente alle privazioni che seguirono nei primi anni del dopoguerra, in un momento in cui il regime non si era del tutto solidamente stabilito, l'élite del potere era ansiosa di evitare il pubblico riconoscimento del fatto che l'origine e la legittimazione del suo potere poggiassero solo su un'insurrezione contro il governo eletto. Conseguentemente, il notiziario NO-DO mirava a diffondere al suo interno gli ampi successi riguardanti la ricostruzione. Tuttavia l'assenza di espliciti riferimenti alla natura e alle origini violente del regime non significa totale assenza di riferimenti. Il cinegiornale NO-DO trasmetteva frequentemente un doppio messaggio attraverso immagini che apparentemente ne contenevano solo uno. In una società dove, anche dopo la guerra, le persone erano ancora divise in due fazioni, vincitori e vinti, non era più necessario lanciare attacchi aperti ai secondi per renderli coscienti della loro situazione. Un esempio di questo doppio messaggio è contenuto in un reportage dove Franco inaugura un viadotto nella provincia di Zamora. Il messaggio evidente è quello che celebra il regime come artefice della ricostruzione del paese dopo la barbarie della guerra. Il secondo messaggio ha due facce distinte. Ad inizio reportage si vede Franco acclamato dalla folla. Questa sequenza richiama vividamente altre scene: le truppe di Franco che entrano nelle città conquistate durante la guerra, per cui il messaggio sottostante indica che, nonostante la guerra sia finita, Franco continua a "conquistare il suo territorio." Ma un altro e più subdolo messaggio si cela sotto queste inquadrature: dopo l'apertura del viadotto, Franco avanza circondato dai suoi ufficiali e passa davanti ad un gruppo di lavoratori che salutano alla maniera fascista. I lavoranti hanno le teste rasate, un aspetto trasandato, squallido e il loro saluto è completamente privo di entusiasmo. Il commentatore non fa alcuna allusione ad essi che sono, con ogni probabilità, prigionieri politici, tra i pochi fortunati a cui fu concesso di ridurre la loro pena lavorando nei campi di lavoro. La

sequenza non dura che pochi secondi, ma ad ogni modo rappresenta un riferimento, quasi subliminale, alle conseguenze che avrebbe subito chiunque si fosse opposto al regime.⁴⁴

Il miglior esemplare audiovisivo propagandistico costruito dal NO-DO fu proprio la figura del Caudillo. La maggior parte degli spettatori di allora conserva del “Generalísimo” un’immagine concreta: Franco che inaugura l’apertura di bacini idrici. L’impronta lasciata nella memoria delle persone da quest’immagine è il risultato dell’estrema attenzione che gli editori posero nel tracciare il ritratto del Generale. Franco difatti, fu la figura dello stato che più regolarmente frequentava gli schermi dei cinema spagnoli, protagonista indiscutibile della vita politica e nazionale. Quest’attenzione nella presentazione della sua figura rispondeva alle necessità propagandistiche del franchismo. Fedele ai suoi obiettivi statutari, il notiziario costruì un discorso ufficiale che consolidasse la leadership del “Generalísimo” e giustificasse l’origine del nuovo Stato. L’autorità, volutamente carismatica, di Franco fu la chiave della permanenza del regime per un quarantennio. Si presentarono però delle difficoltà nel rafforzamento della sua figura, subito dopo la fine della guerra e durante gli anni quaranta, date le delicate circostanze politiche sia all’interno del paese sia all’estero.

Il NO-DO contribuì a promuovere l’accettazione senza riserve del suo governo, soprattutto da parte degli elementi più scettici, tra i quali erano coloro che aspiravano ad una restaurazione monarchica. Partendo da un obiettivo base, quello di far conoscere e rendere “quotidiano” il Caudillo, si voleva arrivare al vero obiettivo, quello della persuasione, che avveniva tramite la costruzione del personaggio. Per ottenere quest’effetto, gli operatori sottolineavano un determinato aspetto fisico, così come gesti e azioni rappresentative di qualità che movessero all’ammirazione e all’accettazione da parte degli spettatori. Esempio di questo è il numero 54 A del 1944, intitolato *La Justicia Generosa de Franco. Amnistía de Presos Políticos*. Qui viene riportata la notizia della concessione della libertà condizionata a dei prigionieri politici, i quali vengono mostrati mentre si riuniscono lietamente alle loro famiglie. Il “Caudillo” non è presente alla celebrazione, ma lo speaker ci ricorda che è lui il vero artefice del provvedimento e che il ministro di giustizia, Eduardo Aunós, “les habla en nombre del Caudillo”. L’intento dello staff del NO-DO è evidente: persuadere coloro che ancora non ne fossero convinti, della enorme ed immensa bontà del “Generalísimo” e che quindi non avrebbe potuto esistere una guida migliore di lui per il paese.

Il Notiziario NO-DO fu perfettamente in grado di riportare sugli schermi il peso politico del generale. Quantitativamente i dati sono determinanti, Franco appare in quasi la metà del totale delle notizie politiche

proiettate tra il 1943 e il 1959. La sua presenza era l'unico elemento che apportava una certa continuità all'abituale mescolanza di temi nei sommari. Oltre ad essere assidue, le apparizioni di Franco sullo schermo erano anche impressionanti. Gli editori collocavano la sua figura alla fine del sommario, impedendo in questo modo che si confondesse tra i contenuti. Sia che fosse un viaggio trionfale attraverso la Spagna, o che presenziasse una corrida, chiudere il notiziario con Franco protagonista era una tecnica che favoriva l'esaltazione della sua immagine.

Il fatto che egli dominasse i contenuti politici se lo rendeva famoso, non ne assicurava però l'accettazione sociale. Il NO-DO si occupò di creare un modello archetipico del Generalísimo di fronte agli spagnoli, una sorta di Caudillo ideale, una costruzione filmica a cui il notiziario diede forma, selezionando attentamente la realtà da riprendere e interpretandola in chiave audiovisiva con l'attribuzione di un determinato significato.

La figura del generale fu avvolta da un alone propagandistico che lo trasformò in un mito politico per la durata della sua esistenza. Contribuirono a ciò tutti i mezzi ufficiali quali la stampa, la letteratura e i discorsi politici. Il contributo del NO-DO alla creazione di quest'immagine carismatica fu enormemente importante, non solo perché ne permetteva un'ampia diffusione sociale, ma soprattutto perché proiettava quest'immagine con il conseguente potere che le rappresentazioni audiovisive comportano. Lo schermo avvicinava Franco al pubblico esaltandone la figura, così gli spettatori potevano apprezzarne i caratteri, i gesti e gli atteggiamenti.

Il merito del notiziario fu quello di costruire quest'immagine partendo dalla scarsità di materiale che forniva la realtà. Franco non era un buon attore quando doveva interpretare sé stesso. Non possedeva il vigore esibizionista di Hitler o Mussolini o la naturalezza di Eisenhower, però gli editori del NO-DO, avendo coscienza di questo limite, riuscirono a lavorare con gli elementi che avevano a disposizione. Misero in risalto le sue qualità più importanti, fornendo un'unica interpretazione solida e chiara, che lasciava poco spazio all'immaginazione del pubblico. Nella maggior parte delle riprese Franco vestiva con l'uniforme militare, in armonia con la militarizzazione della vita politica. La comparsa sugli schermi con abiti civili era meno frequente ed era legata ad un'ambientazione più familiare, come la partecipazione ad eventi sportivi, o interventi in cui era più conveniente esibire un'immagine meno marziale.

Esistevano anche dei rituali nelle riprese per l'arrivo di Franco. Abitualmente la cinepresa riprendeva il suo arrivo nel luogo ove si disponeva a presiedere un atto ufficiale. Seguito dal suo corteo, passava in rivista le truppe allineate davanti all'edificio e salutava la bandiera spagnola. Questo protocollo faceva da prologo per eventi di carattere diverso —politici, comme-

morativi, culturali o economici e serviva a rinforzare la sua immagine castrense.

Nel NO-DO generalmente le notizie di ordine militare erano solite riferirsi a Franco in qualità di “Generalísimo del Ejército Español”. In quei reportage, dove predominava la dimensione propagandistica, il commentatore sottolineava le sue imprese attraverso espressioni quali: “Caudillo vitorioso de nuestra guerra y de nuestra paz” oppure “Caudillo de España y Generalísimo de los ejércitos”. La ripetizione continua di questi appellativi, fece sì che essi si trasformassero in veri e propri slogan che il pubblico riusciva a ricordare facilmente e persino ad associare in maniera automatica a Franco. Essi facevano parte del vocabolario patriottico creato durante la guerra e trasmesso anche dagli altri media.

Il NO-DO fu importante anche per la costruzione dell’idea di Franco come salvatore della patria. Anche se per tale fine non vi era una formula narrativa precisa, la ripetizione sugli schermi dei rituali castrensi così come la continua esibizione delle sue vittorie, danno chiari segni al riguardo. Un chiaro esempio lo ritroviamo nelle riprese delle parate commemorative del Día de la Victoria, uno dei rituali del regime con la maggior volontà propagandistica e giustificatrice della sua legittimità d’origine. Anno dopo anno questi reportage costituivano la massima espressione di glorificazione dell’esercito e del comando supremo del Caudillo sugli schermi. Il notiziario dedicava a queste rappresentazioni tutti i suoi mezzi tecnici e narrativi, aiutati dalla scenografia sontuosa dell’atto che impressionava gli spettatori. Gli operatori sceglievano inquadrature dall’alto per filmare sia l’arrivo del corteo, sia la marcia dello stesso in direzione del Palazzo Reale.

Le riprese delle parate militare venivano eseguite mediante mezzi piani leggermente più bassi rispetto alla figura di Franco, che presiedeva il passaggio delle truppe dalla tribuna insieme alle altre autorità dello Stato. La scelta dell’inquadratura dal basso verso l’alto, secondo quanto riportato da Reig, era uno stratagemma per nascondere la bassa statura del Generalísimo. L’operatore incaricato faceva sì che la sua figura invadesse lo schermo e risultasse il più possibile ieratica e impeccabile, concentrata nel saluto militare ai soldati. Questo era di norma il piano selezionato per chiudere alcune edizioni della parata. Questa maniera di riprendere Franco fu forse la soluzione più riuscita dal punto di vista tecnico ed estetico. Il risultato accentuava la sua immagine di Generale glorioso, di autorità massima e di salvatore della patria.

Un altro dei tratti della figura di Franco che il notiziario si preoccupò di trasmettere sugli schermi fu quella del Capo di Stato amato dal suo popolo. Le grandi folle acclamanti, riunite al cospetto del Caudillo che presiede una

parata o tiene un discorso, servivano allo scopo di creare consensi. In altre parole, al vedere queste scene si poteva dedurre che il popolo non solo accettava ma desiderava che il “Generalísimo” fosse al potere. Il notiziario, così come gli altri mezzi, crearono deliberatamente un’immagine popolare del Generale. Era una strategia propagandistica che serviva a mostrare la solidità del franchismo, dentro e fuori i confini dello Stato e invitava implicitamente al consenso ogni spettatore, che poteva riconoscersi nel comportamento degli altri spagnoli, oppure essere trascinato dalla forza dell’evento. Il commentatore ricordava costantemente che era stato il Generale a guidare le truppe alla vittoria, soprattutto per quegli spagnoli che non approvavano il potere personale del “Caudillo”. Per persuadere questi ultimi (soprattutto questi ultimi), il notiziario partiva da eventi realmente accaduti per poi enfatizzarne il significato utilizzando tutti i mezzi a disposizione: il tipo di inquadratura, il montaggio, il commento, la musica e gli effetti sonori.

Gli editori approfittavano di ogni evento ufficiale al quale presenziasse Franco, per farsi testimoni dell’adesione sociale nei confronti della sua persona. Erano sufficienti un paio di inquadrature, lunghe o brevi, di persone che lo acclamavano per mostrare quanto egli fosse amato dal popolo. Eventi quali la corrida o le inaugurazioni delle nuove linee ferroviarie erano perfetti per lo scopo. Le persone acclamavano il “Generalísimo” nell’alto del suo palco. In alcune occasioni i piani si dilatavano in modo tale da oscurare l’evento stesso. L’attualità serviva allora per elaborare una notizia in maniera propagandistica.

È probabile che non tutti gli spagnoli agissero coscientemente, però in apparenza la gioia e il trasporto erano naturali. Inoltre lo speaker esprimeva l’appoggio totale dei cittadini al “Caudillo”. A volte, persino esagerava sfacciatamente quello che mostravano le immagini, in modo che l’adesione si dimostrasse totale e da parte di tutti i gruppi sociali.⁴⁵ Un esempio di questo ricorso all’esagerazione è la frase a cui ricorrevano spesso i commentatori: “la muchedumbre reitera su espontánea manifestación de gratitud y cariño al Jefe del Estado”.⁴⁶

Con la sconfitta dell’asse ci sarà un’alterazione di alcuni presupposti del NO-DO. Il direttore di *Primer Plano*, García Viñolas, sostituirà Joaquín Soriano nella direzione con l’ordine di introdurre una nuova simbologia in accordo con il regime e con la situazione politica estera. È necessario inoltre ricordare che si stavano acuendo i problemi dovuti alla scarsità di pellicola vergine (problemi che assillarono il notiziario fin dai suoi esordi). Provvidenziale fu la fornitura di notizie da parte delle grandi compagnie nord americane (Paramount News, FOX Movietone News).

L’arrivo di notizie da parte di queste compagnie cambiò l’immagine del

NO-DO sia nella forma che nei contenuti, sebbene si conservasse ancora la retorica fascista delle origini. Ne è la prova il fatto che nel 1948 il cinquanta per cento delle notizie era di provenienza nordamericana: si assisteva ad una perfetta mise en scène di quadri di costume e di meraviglie senza tempo del paese del piano Marshall.

I servizi realizzati dal NO-DO sui fatti nazionali simboleggeranno questo cambiamento scenografico. Passata l'onda dell'esaltazione fascista si intercederà a favore di un cambiamento di contenuti: da un lato la frivolezza e dall'altro i progetti industriali (la politica idraulica) o politici (l'imperialismo rappresentato dalla squadra del Real, per esempio).⁴⁷

Come già abbiamo detto, la missione principale del NO-DO non era quella di fornire notizie precise e puntuali, tutt'altro: l'obiettivo principale era trasportare lo spettatore in una sorta di atemporalità, in modo da evitare che pensasse e soprattutto si rendesse conto dell'effettiva situazione economica, sociale e politica nazionale. Proprio per questo, chi vorrà utilizzare i documenti del NO-DO quali strumenti di ricostruzione storica, vedrà vanificate le sue speranze. Non si deve dimenticare però, che il NO-DO fu fondato in piena guerra mondiale e che in questo momento il NO-DO era chiamato a rappresentare l'ideologia del regime e a stabilire un'interpretazione della storia. Il compito era assai arduo, poiché nel conflitto mondiale si stava giocando il futuro politico del regime, mentre doveva essere definita la caratterizzazione ideologica che il regime non aveva ancora raggiunto.⁴⁸

Un quaranta per cento delle edizioni proiettate dal NO-DO dall'anno della sua nascita al 1946, si occupa della seconda guerra mondiale. Sia nella versione A che nella versione B il conflitto bellico fu il tema dominante. Logicamente l'informazione si evolve nella stessa direzione del conflitto. Fino allo sbarco dell'esercito nordamericano in Sicilia la direzione del NO-DO si è mantenuta su una linea piuttosto filogermanica, ma dopo lo sbarco in Sicilia la tendenza del NO-DO si fa più imparziale. Si cominciano a montare più immagini riguardanti gli alleati presentando sia le vittorie del Reich, che quelle degli alleati in tutti i notiziari. Entrambi gli eserciti raggiungono sempre, e in maniera esemplare, gli obiettivi stabiliti. A partire dal 1944 si utilizza, in maniera graduale, un linguaggio sempre più asettico, soprattutto quando si fa riferimento ai fronti europei. Inoltre nel notiziario si imporrà una costruzione più equilibrata delle notizie, offrendone una proveniente dall'Inghilterra, una dalla Germania e una dall'America. Questa struttura si manterrà fino alla fine della guerra e non ci saranno né vincitori né vinti.

In vari reportage del NO-DO verrà confermata la posizione di neutralità. Ad esempio, nel numero 59 A del 1944 si informano gli spettatori che il regime non ha intenzione di "ceder ante ninguna presión para mantener nues-

tra posición que todo país está obligado a respetar como un acto de soberanía indiscutible”. Inizialmente le immagini del NO-DO ci mostrano la guerra dal punto di vista tedesco, pertanto, quello che si definisce come “il nemico” si trova sempre sul fronte russo. Si combatte la “guerra contra las hordas asesinas del carnicero Stalin”⁴⁹ e ritorna il comunismo come nemico da abbattere. Difatti, nei titoli della maggior parte dei reportage si ripetono frasi inneggianti alla crociata contro il comunismo riprendendo un tema “caro” ai falangisti. In nessuna occasione la Germania perde nel fronte Est. Tutt’altro: porta sempre a termine, e con esito più che positivo, le missioni. I tedeschi, secondo l’ottica del NO-DO, vincono sempre. Per di più, molti dei reportage presentati dal NO-DO mostreranno i lavori di ricostruzione delle forze tedesche nei territori conquistati, è sempre grazie all’invasione tedesca che questi paesi emergono dal sottosviluppo. Inoltre si viene informati di come erano le scuole degli ufficiali, dell’addestramento dei corpi degli eserciti e tutto ciò che faccia apparire la Germania come un grande Paese. Ciò nondimeno, dopo lo sbarco in Sicilia i toni dei commentatori cambiano. Inizialmente le notizie riguardano entrambi gli schieramenti e quelle riguardanti gli alleati sono puramente descrittive, senza nessuna presa di posizione ideologica. Ma più le sorti della guerra cambiano a favore degli alleati e più si vedono sugli schermi spagnoli reportage provenienti dagli Stati Uniti.

Come si ricorderà, il NO-DO, data la mancanza di pellicola vergine, scambiava i reportage con le case di produzione estere per poi tradurle ed imporvi un punto di vista spagnolo. Come arrivavano i filmati dalla UFA, ne arrivavano dalla FOX e la propaganda americana era altrettanto efficace di quella tedesca. Se i tedeschi utilizzavano la bellezza dei loro giovani che sfilavano davanti al Führer o la grandiosità della loro architettura, gli americani utilizzavano espedienti non meno spettacolari per accaparrarsi il favore del pubblico: le stelle del cinema.

Dopo lo sbarco in Normandia, il vantaggio degli alleati fa cambiare definitivamente la posizione del NO-DO, fino a che nel numero 124 B si dà la notizia della pace in Europa.⁵⁰ Vengono però mostrate le conseguenze del conflitto: distruzione e morte, per terminare con i terribili eventi di Hiroshima e Nagasaki “otra prueba para el enemigo del producto de la guerra”⁵¹

Come si è visto, l’ente cinematografico spagnolo NO-DO fu un organismo creato a tavolino per risolvere le esigenze propagandistiche dello stato. Difatti, la propaganda cinematografica era completamente in mano a case di produzione straniere e il regime spagnolo non poteva permettersi di non far pervenire ai cittadini il proprio punto di vista. Inoltre essendo il regime

ancora in giovane età, aveva assolutamente bisogno di un mezzo di comunicazione di massa di grande effetto, che giustificasse le sue azioni, non solo presenti ma anche passate. Di qui, la celebrazione del Desfile de la Victoria, che il NO-DO prontamente si affrettò in più occasioni a coprire, illustrando agli spagnoli la grandezza del regime e soprattutto del Caudillo, del quale venivano mostrati innumerevoli discorsi in cui non si stancava di ripetere che la Spagna era “Una, Grande y Libre”, che egli era Caudillo “por gracia de Dios” e che la guerra civile fu “una cruzada” che li aveva liberati “de la espantosa pesadilla marxista”. Tutta l’informazione che il NO-DO forniva agli spagnoli non era altro che il frutto di una manipolazione estrema, grazie alla quale gli spagnoli si adeguarono al regime e alla figura di Franco, resa così quotidiana e celebre proprio mediante i servizi del notiziario.

Le cose però cambiarono con l’arrivo, negli anni sessanta, della televisione all’interno delle case spagnole. L’informazione che fino ad allora il notiziario aveva fornito era, oltre che “rivista e corretta” a seconda delle esigenze del regime, priva di puntualità, a causa della lentezza del circuito di distribuzione dell’ente. Era prevedibile che con l’arrivo di questo nuovo potente mezzo il NO-DO dovesse almeno rinnovarsi e cambiare veste. In effetti, come si è visto, fu proprio questo che fece. Purtroppo per l’ente, il rinnovamento servì a poco, il suo declino continuò inesorabile fino al momento in cui gli venne inferto un colpo quasi mortale: la sospensione dell’obbligatorietà di proiezione. Ciò che aveva garantito fino a quel momento la diffusione del NO-DO era proprio questo obbligo. Una volta caduto, nulla spingeva più i gestori delle sale a proiettare un prodotto privo di interesse per il pubblico. Inoltre, la fine del regime era ormai vicina e il programma di propaganda serrata che aveva fatto nascere l’ente non aveva più ragion d’essere. A tutto ciò va aggiunto che le conseguenze della fine della seconda guerra mondiale, il fallimento e la condanna dei governi fascisti e nazisti, spinsero la Spagna a compiere una svolta “democratica” al fine di rimanere in linea con la politica internazionale vigente.

Si potrebbe dunque affermare che il NO-DO smise di esistere per due motivi fondamentali: primo, perché lo stato non ne aveva più bisogno, secondo, perché era arrivato un mezzo di comunicazione di massa più “comodo”, diretto e moderno.

Note

¹ Era stato nominato vicesegretario della VSEP il 9 settembre 1941.

² Erano le truppe scelte di guarnigione a Melilla, guidate dal Generale Francisco Franco.

³ Decreto n° 138 de 29/9/1936, BOE 30/9/36.

⁴ Il primo direttore della Delegazione fu il generale Millán Astray, che in seguito fu sostituito da Vicente Gay e i seguenti furono Arias Paz e il comandante Moreno Torres. Cfr. A. P. QUINTERO, "La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda", in *El Argonauta Español*, núm. 2 (2005), p. 7, <http://argonauta.imageson.org/document62.html>, 12 Dicembre 2008.

⁵ Orden del 14 de Enero de 1937 (BOE 17 de enero de 1937).

⁶ B. B. SÁNCHEZ, "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941 - 1945): un «ministerio» de la propaganda en manos de la Falange", in *Espacio, Tiempo y Forma* serie V Historia contemporánea, núm 4, pp. 73 - 96.

⁷ In seguito sarà nominato direttore del NO-DO.

⁸ "Reglamento para la Organización y Funcionamiento de la Entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO", *preámbulo, párrafo 1º*, Madrid, 29 de septiembre de 1942.

⁹ E. D. PUERTAS "Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1939-1945)", in *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, pp. 34-59.

¹⁰ È comunque necessario ricordare che il notiziario LUCE, se paragonato agli altri due grandi notiziari stranieri, ebbe un impatto ed un'influenza minori.

¹¹ M. Á. H. ROBLEDO, *Estado e Información El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2003.

¹² Il cinegiornale di cui Alberto Reig era redattore capo agli inizi di carriera.

¹³ A. M. TORRES "Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962", in *Archivos de la Filmoteca*, num 15, Valencia, Octubre de 1993, pp. 55-56.

¹⁴ S. R. MARTÍNEZ, *NO-DO catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ R. R. TRANCHE-V. S. BIOSCA, *No-Do el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española Serie Mayor, 2006.

¹⁷ "Se crea NO-DO. Noticiarios y documentales cinematográficos", in *Primer Plano*, núm 115, 27 de diciembre de 1942, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p.7.

¹⁹ NO-DO núm. 1, 4 de enero de 1943.

²⁰ *Primer Plano*, *cit.*, p. 9.

²¹ A. M. JURISTO, "La incorporación del cine documental al proyecto NO-DO", in *Historia y Comunicación Social*, núm. 13 (2008), pp. 105-118, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2581449>, 24 Gennaio 2009.

²² M. A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e Información El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2003.

²³ "NO-DO y la Segunda Guerra Mundial", in *Cinéma et Espagne Franquiste. En Hommage a Marcel Oms*, CO-Textes, num. 27-28, Institut International de Sociocritique, 1994, pp.129-158.

²⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁵ J. M. S. RODRÍGUEZ, *La cinematografía Española Autarquía y Censura*, http://www.ciere.org/CUADERNOS/Art_50/cinematografía.htm, 29 gennaio 2009.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ “Normas orientadoras de Noticiarios y Documentales cinematográficos NO-DO”, *Primer Plano*, núm. 123, 21 de febrero de 1943, p. 7.

²⁸ J. SORIANO, “NO-DO (Noticiarios y Documentales)”, *Sí* suplemento a *Arriba*, núm. 61, Madrid, 28 de febrero de 1943, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ J. A. B. CUEVA, “El NO-DO hoy”, in *Cuadernos de documentación multimedial*, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/nodo.htm>, 5 Febbraio 2009.

³¹ *Op. cit.*, p. 91.

³² Gusci insonorizzati che avvolgevano la macchina seguendone le forme, cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Macchina_da_presa, 5 Febbraio 2009.

³³ J. L. CLEMENTE, “La otra cara del NO-DO,” in *Historia del cortometraje español*, Festival de cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996, p. 139.

³⁴ Impresa produttrice e distributrice di elettricità spagnola, oggi nota con il nome di Iberduero dopo la fusione con la società Hidroeléctrica Española.

³⁵ *Cine Documental Español*, Madrid, Rialp, 1960, p. 148.

³⁶ M. C. HERREROS, *Cine documental e informativo de empresa, 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Madrid, Síntesis D.L., 1994.

³⁷ P. A. FERNÁNDEZ, *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

³⁸ http://www.cervantesvirtual.com/historia/tertulias/tert_nodo.shtml, 7 Febbraio 2009.

³⁹ D. FONT, “El NO-DO monopolio de noticias filmadas”, in *Del Azul al Verde. El cine Español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976, pp. 66-73.

⁴⁰ S. M. ELLWOOD, “Spanish newsreels 1843-1975: the Image of the Franco Régime” in *Historical Journal of Film radio and television*, vol. 7, núm. 3 (1987), pp. 225-238.

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² “NO-DO o el periodismo en celuloide”, in *Primer Plano*, núm. 12031, gennaio 1943, pp. 4-5.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ M. R. ARACELI, *Un franquismo de cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008.

⁴⁶ NO-DO N° 79 B 1944.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ NO-DO núm. 22 A 1943.

⁵⁰ J. MARTÍNEZ, “Información y desinformación. La segunda guerra mundial a través de NO-DO”, in *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V, Historia Contemporánea, núm. 7 (1994), pp. 295-312.

⁵¹ NO-DO núm. 151 B 1945, da notare che ora il “nemico” ha decisamente cambiato volto.

Cristina Giudice

Il mondo andino di José María Arguedas

[...] No tuve más ambición que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o extraño e impenetrable pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró un gran pueblo.¹

Con queste parole lo scrittore peruviano José María Arguedas ci dà la chiave di lettura delle sue opere che nella quasi totalità² sono una rappresentazione fedele delle condizioni di vita degli indios nelle Ande e dei valori di quel popolo. Egli racconta tutto questo con cognizione di causa a differenza di quanto era avvenuto in passato, quando alcuni autori modernisti avevano scritto riguardo agli indios senza in realtà saperne molto, ma scrivendone perché semplicemente si sentivano attratti da chi era diverso da loro. Pochi si erano realmente interessati agli indios³ e pochi scrittori prima di Arguedas avevano trattato il problema dell'indio. Tra questi il guatemalteco Miguel Angel Asturias⁴, che nel 1930 pubblicò le *Leyendas de Guatemala*, insieme di racconti con i quali rivendicava la dignità spirituale e morale del popolo indio. La caratteristica principale della sua scrittura era l'uso di uno stile barocco, ricco di immagini ed effetti musicali⁵. Arguedas racconta della popolazione indigena che conosceva in prima persona, con la quale aveva vissuto. Egli riesce nell'intento di sostituire, come rileva Vargas Llosa, "gli indios astratti e soggettivi che erano stati creati da modernisti e indigenisti, con personaggi reali, con esseri concreti cioè, oggettivi, localizzati storicamente e socialmente"⁶. Gli indios erano le persone tra le

quali era cresciuto, il popolo di cui si sentiva parte e di cui aveva assimilato in pieno i valori quali il rispetto, il coraggio, la forza per affrontare le avversità, e di cui aveva imparato la lingua, il *quechua*. Erano la sua famiglia, il suo punto di riferimento, coloro che amava di più al mondo e coloro che gli avevano insegnato ad amare il prossimo. In modo particolare, Arguedas ricorda i due alcaldes della comunità indigena che erano sempre vivi nei suoi ricordi:

[...] Me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Victor Pusa, rezando arrodillados [...] (RP 154)⁷.

Don Pablo Maywa, el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales [...] (RP 205).

Essi costituivano il porto sicuro presso il quale l'autore avrebbe sempre trovato conforto e calore umano. Non c'è alcun tipo di distacco né distanza tra colui che narra e i personaggi rappresentati, a differenza di quanto avveniva nelle opere precedenti: Arguedas si identifica totalmente con i personaggi e con i paesaggi. Non è un osservatore esterno ed estraneo alla realtà andina ma ne è protagonista. Il profondo amore con il quale gli indios delle *haciendas* avevano allevato l'Arguedas bambino, quando la matrigna non lo accettava in casa, emerge continuamente dalle parole dell'autore.

[...] Me criaron los indios; otros, más hombres que estos [...] (RP 454).

Questa è la frase emblematica usata da Arguedas nel suo romanzo autobiografico *Los ríos profundos* che pubblicò nel 1958 e grazie al quale vinse il Premio Nacional Fomento a la Cultura Ricardo Palma. *Los ríos profundos*⁸ è considerato il capolavoro dello scrittore peruviano che racconta in prima persona la sua infanzia e la sua adolescenza tra gli indios nei paesaggi andini e gli anni passati nel collegio dove soffrì la lontananza dal popolo che lo aveva allevato. Qualche dato della sua biografia ci può aiutare a comprendere meglio la situazione. Nato ad Andahuaylas, nel 1911 da Victor Manuel Arguedas Arellano, un noto avvocato di Cuzco, e Victoria Altamirano Navarro, rimase orfano di madre, a soli tre anni. Questo doloroso evento sconvolse la sua vita. Infatti quando suo padre si risposò fu costretto a trasferirsi a Lucanas, nella città di Puquio, con la matrigna. Il padre era sempre in viaggio e i contatti con il figlio divennero sempre più sporadici. Il bambino era costretto a vivere con una matrigna che non lo amava e lo disprezzava a tal punto da mandarlo a vivere nell'*hacienda* insieme agli schiavi indios tra i

quali l'autore, come abbiamo detto, si sentì amato e con i quali si identificò. Furono gli anni più felici della sua vita. L'amore verso il prossimo, la solidarietà e il rispetto della natura erano le colonne portanti del pensiero e del modo di vivere degli indios e Arguedas le assimilò totalmente. Il suo linguaggio esprime la sinergia che c'è tra la natura e l'uomo: gli indios mostravano un profondo rispetto della natura, della terra che non era vista solo come mero mezzo di produzione, come veniva invece concepita dalla mentalità occidentale, ma come parte integrante della vita dell'uomo. Quest'armonia tra l'uomo e gli esseri viventi e non viventi, emerge dalle descrizioni che l'autore mette a punto nel suo romanzo autobiografico. Il lettore riesce a cogliere tale armonia grazie all'uso che l'autore fa del linguaggio: ogni volta che vengono descritti gli elementi della natura, il linguaggio dell'autore diventa più musicale e dolce, spogliandosi di ogni asperità⁹. Arguedas "si rifiuta di rovesciare sui suoi compagni crudeli o sui padri ipocriti o fanatici dell'internato" il suo amore e la sua tenerezza e non potendoli offrire agli indios, vista la sua permanenza nel collegio, nel quale il padre lo aveva chiuso per istruirlo, "lo sfogherà sulle piante, sugli animali e sull'aria delle Ande"¹⁰. La natura in Arguedas appare come personificata. L'autore sembra aver subito l'influenza della letteratura ispanoamericana del XX secolo quando *el mestizaje*, bianchi, indios, meticci e mulatti, fece la sua comparsa nella letteratura con le sue problematiche. Anche la *naturaleza*, con le sue proporzioni imponenti, la cordillera, la pampa, la selva amazzonica, fa da sfondo alle vicende umane nelle opere degli scrittori. Il linguaggio, con la sua ricchezza e le sue peculiarità, si trasforma in un prodigioso strumento espressivo nelle mani di grandi autori¹¹. Il realismo dominerà fino agli anni quaranta: tra il 1910 e il 1920 i principali campi tematici sui quali si fonda il romanzo realista sono l'*indigenismo* e le problematiche politico-sociali accompagnate dall'onnipresente natura. Dal 1920 al 1940 queste tendenze si consolidano e i temi principali diventano la miseria e l'umiltà dei *campesinos*, le dittature, la colonizzazione economica mentre i personaggi tipici sono rappresentati dagli indios sfruttati, sottomessi, e dal tiranno implacabile. Fra i tanti romanzi di questo periodo, tre sono particolarmente significativi e presentano queste tematiche: *La vorágine*, (1924) di José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926) di Ricardo Güiraldes e *Doña Bárbara* (1929) di Rómulo Gallegos.¹²

Soprattutto grazie alla lettura de *El Tungsteno* (1931) di César Vallejo, anch'egli nativo delle Ande peruviane, in Arguedas cresce il desiderio di ritrarre gli indios *desde dentro*.¹³ Essendo vissuto tra gli indios negli anni dell'infanzia e, soprattutto, come loro, si sentiva parte di quel mondo a favore del quale si schierava sempre, in ogni occasione, sostenendolo nelle avversità. Proprio per questo soffriva il peso dell'oppressione, dell'aliena-

zione, dello sfruttamento che gli indios pativano per mano dei potenti, dei padroni delle *haciendas*, che erano soliti trattare i loro lavoratori come oggetti di proprietà piuttosto che come esseri umani. Il disprezzo con cui venivano trattati gli indios e il solco che li divideva dal mondo dei signori, emergono dalle descrizioni dettagliate di episodi rimasti vivi nella memoria di Arguedas e fedelmente riportati nel romanzo autobiografico.

Figura emblematica ne *Los ríos profundos*, che sembra incarnare perfettamente le caratteristiche brutali dei grandi proprietari, è quella del *Viejo* di cui Arguedas offre un'accurata descrizione e che gli fu ispirata da suo zio che l'autore conobbe quando era ancora un bambino. Arguedas lo descrive contrapponendogli la figura scarna e misera dell'indio che appare totalmente assoggettato al suo padrone:

[...] Las personas principales del Cuzco lo saludaban seriamente [...] Era incómodo acompañarlo, porque se arrodillaba frente a todas las Iglesias y capillas [...] Mi padre lo odiaba [...] (RP 137-138).

El indio cargó los bultos de mi padre y el mío. Yo lo había examinado atentamente porque suponía que era el pongo⁴. El pantalón, muy ceñido, sólo le abrigaba hasta las rodillas. Estaba descalzo; sus piernas desnudas mostraban los músculos en paquetes duros que brillaban. “El Viejo lo obligará a que se lave, en el Cuzco” pensé. Su figura tenía apariencia frágil; era espigado, no alto. Se veía, por los bordes, la armazón de paja de su montera. No nos miró. Bajo el ala de la montera pude observar su nariz aguileña, sus ojos hundidos, los tendones resaltantes del cuello [...] (RP 141).

El pongo pretendió acercarse a nosotros, el Viejo lo ahuyentó con un movimiento del bastón [...] (RP 163).

El Viejo è la figura del falso cristiano che presta attenzione all'apparenza, che si inginocchia davanti alle chiese, che a tutti i costi vuole apparire ineccepibile dal punto di vista religioso. Si nasconde dietro le mentite spoglie di uomo rispettoso dei principi morali ed etici dettati dalla chiesa ma in realtà tratta i dipendenti della sua *hacienda* come se fossero animali, senza rispetto, opprimendoli, degradandoli. Anche in *Canto Kechwa*, del 1938, Arguedas continua a denunciare la situazione di violenza fisica e psicologica che la popolazione indigena era costretta a subire nelle *haciendas*, dove si assisteva all'annichilimento dell'indio. Qui, sotto lo sguardo severo e vigile dei loro padroni, gli indios non potevano manifestare il loro essere, la loro natura:

[...] Eran cuatro haciendas grandes [...] los indios eran del viejo, como las mulas de carga, como los árboles frutales. Los indios le tenían miedo al dueño,

temblaban cuando el viejo gritaba [...] todo era del viejo [...] Los indios de la hacienda nunca hacían bulla [...] Pocas veces se reían [...] El administrador los contaba con el dedo [...]»¹⁵.

Nessuna allegria, nessuna conversazione animata, nessuna musica erano permesse. Tutto era contrario alla vita e alla natura¹⁶. La vita dell'autore fu sempre caratterizzata dalla triste consapevolezza di vivere sospeso in un limbo, tra due culture che non lo vedevano collocato né all'interno del mondo bianco né in quello indigeno. Arguedas viveva una sensazione di non appartenenza definita da Antonio Cornejo Polar e Roland Forgues *doble marginalidad*:

se aparta de su extracción social (blanco, principal) y no consigue ingresar cabalmente al mundo indígena, queda “fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre”¹⁷.

Arguedas dedicò anni di studi alle comunità indigene: laureatosi a Lima¹⁸, tra il 1950 e il 1953 tenne corsi di etnologia e lingua *quechua* presso l'Instituto Pedagógico Nacional de Varones. Presso l'Universidad de San Marcos si specializzò in Etnologia con una tesi intitolata *La evolución de las comunidades indígenas*. Infine, nel 1963, conseguì il dottorato con una tesi riguardante *Las comunidades de España y Perú*. Tutto il lavoro di Arguedas è da considerare un contributo all'arte e alle lettere del Perù tanto che nel 1968, quando ritirò il Premio Inca Garcilaso de la Vega, affermò:

Accepto con regocijo el premio Inca Garcilaso de la Vega, porque siento que representa el reconocimiento a una obra que pretendió difundir y contagiar en el espíritu de los lectores el arte de un individuo quechua moderno que, gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse [...] Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa. Contagiado para siempre de los cantos y los Mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse [...].

Fondamentale nelle opere di Arguedas è stato l'uso della lingua *quechua*, la lingua parlata dagli indios, che presto divenne la *lengua de su corazón*. Il bilinguismo di Arguedas, con il predominio della lingua *quechua*, è stato oggetto di discussione tra gli studiosi che si sono occupati dell'autore. Afferma Vigil che si è creata un'interpretazione sbagliata riguardo alla lingua utilizzata dall'autore: in molti hanno pensato che Arguedas fosse madrelingua *quechua*. In realtà, sostiene Vigil, i genitori di Arguedas erano bilingue, come la maggior parte delle persone che abitavano nei dipartimenti nei quali aveva vissuto l'autore e che prima dei tre anni d'età, momento in cui la madre di Arguedas morì, l'autore parlava spagnolo. In seguito, la lingua *quechua* predominò alimentata dall'amore degli indios. Arguedas affermò che

el quechua, capaz por cierto, de “colmar” más honda necesidad de expresión del indio es un idioma sin prestancia y sin valor universal¹⁹,

ma è altrettanto consapevole del fatto che:

el castellano en la sierra andina ha dejado de ser idioma puro e intocado, impregnándose del genio del kechwa²⁰.

Arguedas ha dimostrato pienamente la sua capacità di coltivare la lingua *quechua* come lingua letteraria. Nel 1962 pubblicò la sua prima poesia in *quechua Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman*, cioè *A nuestro padre creador Túpac Amaru*. Più tardi, nel 1965, pubblicò la versione bilingue di un racconto orale andino intitolato *El sueño del pongo, Pongoq Mosqoynin*.

In *Todas las sangres*, pubblicato nel 1964²¹, Arguedas ancora una volta mette in rilievo il profondo distacco tra il mondo bianco e il mondo indigeno. Il romanzo, di contenuto indigenista, mostra la discriminazione sofferta dagli indigeni. L'indigenismo di Arguedas è stato stimolato anche da un attento studio delle opere di José Carlos Mariátegui, famoso come il primo marxista latino americano o il Gramsci dell'America latina. *Todas las sangres* si apre con la morte del famoso ed anziano proprietario terriero, Aragón de Peralta:

tenía una barba crecida en punta el viejo; una barba dejada a su propia naturaleza; los pelos se alargaban desde todos lados del rostro huesudo; las cejas habían crecido tanto que casi se juntaban hacia los costados con las barbas del rostro. Su nariz fina, aguileña, casi transparente en las aristas, era hermosa. Su frente muy angosta, nitidamente marcada por la abundante cabellera blanquísima y con extraños mechones negros, le daba aire de loco, y los cabellos largos, echados hacia atrás, que caían hasta más abajo de la nuca²².

Dall'alto della torre della chiesa pronuncia il suo discorso e nella sua agonia maledice i suoi due figli, Don Bruno e Don Fermín che lo avevano derubato:

[...] La lujuria es tiniebla; el robo a los padres no lo perdona ni Satanás. ¡Parricida Fermín! [...] (TS 12)²³.

Esprime così il suo dolore e la sua maledizione Aragón de Peralta:

[...] Ni tú [Fermín] ni tú [Bruno] podéis llevar, como yo, el traje de los Caballeros [...] Otra vez malditos seáis, os maldigo, como padre, como anciano, como noble [...] (TS 12)²⁴.

Critica Fermín per la sua avidità, per il fatto di essere un uomo senza cuore attento solo al denaro e al proprio tornaconto personale pur di arrivare al potere. Di Bruno critica la lussuria e il fatto di violare giovani indie, ma soprattutto di aver violato la *kurku*²⁵ Gertrudis, serva nella casa del grande possidente. Prima di morire, Aragón de Peralta raccomanda ad Anto, il suo domestico, di stare attento a Gertrudis:

[...] Don Bruno la corrompió, derramó sobre ella su maldita semilla y la malogró. Tenía doce años no más, y ese cerdo del infierno la violó en el corral. Parió después un feto corrumuido [...] (TS 19)²⁶.

Il tema del furto delle sostanze del padre da parte dei figli e la maledizione che questi scaglia su di loro, ci riconduce ad un grande autore della letteratura spagnola, Ramón María del Valle-Inclán²⁷, al cui dramma *Romance de lobos* Arguedas sembra essere vicino. In questo dramma, Valle-Inclán propone un ambiente tragico e denso di simboli. Nel titolo, in primo luogo, c'è un chiaro riferimento ai figli del protagonista considerati lupi famelici che hanno derubato i genitori.

[...] Al viejo linajudo erguido sobre las piedras, con la barba revuelta y tendida sobre el hombro [...]²⁸.

Mettiamo in evidenza questa descrizione tratta dal dramma di Valle-Inclán che ci ricorda molto la descrizione arguediana di Aragón de Peralta. Sono molte le immagini e le descrizioni che accomunano i due testi: ad esempio, la presenza degli indios ci ricorda il gruppo di mendicanti che segue Don Juan Manuel:

[...] Don Juan Manuel sale al camino y la hueste de mendigos se mueve tras él con un clamor de planto [...]²⁹.

Arguedas scrive:

Se oía el movimiento de la masa de indios que observaba al anciano [...] Los señores se quedaron en el atrio y los indios siguieron al viejo [...] (TS 15)³⁰.

Inoltre, così come fa Aragón de Peralta, che citeremo più avanti, anche Don Juan Manuel decide di lasciare tutti i suoi averi ai più poveri e afferma:

¡Dios me alargó la vida para que pueda arrancarlos de vuestras manos infames y repartirlos entre mis verdaderos hijos! ¡Salid de esta casa, hijos de Satanás!³¹.

Si può notare un parallelismo tra la *kurku* Gertrudis e la *opa*³² Marcelina, personaggio de *Los ríos profundos*, l'opera precedente dell'autore, che si recava di notte nel collegio di Abancay e che rappresentava la repulsione dello scrittore nei confronti della violenza dell'atto sessuale: entrambe sono creature fragili e deformi nell'aspetto delle quali le persone più forti e senza scrupoli approfittano. Ciò trapela dalle descrizioni di entrambe:

[Marcelina] Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, [...] No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda [...] La demente quería y mugía [...] (RP 217)³³.

Della *kurku*, Arguedas dice:

[...] Gertrudis era casi enana. Sus cabellos de extraño color bruno eran larguísimos y abundantes; su frente chata, aparecía como resaltada por las cejas muy negras y los ojillos rasgados [...] la *kurku* sabía reír con su deforme rostro [...] Las piernas de la enana no llegaban a tocar el piso del corredor [...] Su voz era algo dispar, como de anciana, pero con aliento infantil. El timbre era viejo, tanto como la cabellera seca, algo rojiza y con aspecto cadavérico que caía en hilachas desiguales sobre sus hombros [...] (TS 20–61)³⁴.

La *kurku* era stata allevata in casa di Aragón de Peralta dalla moglie del possidente che l'aveva raccolta quando aveva saputo che la piccola aveva compiuto tre anni.

Era hija de un lacayo del patrón. Los padres se la dieron agradecidos. Don Bruno la forzó. Pero ella se dejó llevar al corral sin quejarse, sin pedir auxilio. Medio con sangre, temblando, él la devolvió a la cama de pellejos en que dormía [...] (TS 62)³⁵.

La *kurku* Gertrudis non sembra avere solo una menomazione fisica. Mentre la *opa* Marcelina sembra avere solo un ritardo mentale ma fisicamente appare normale, la *kurku* sembra essere affetta da una sindrome più complessa e grave, forse quella di *Down*. Lo deduciamo, non solo dal suo aspetto fisico, molto piccolo, e dal suo viso deforme ma, in modo particolare, dai suoi occhi a mandorla.

Aragón de Peralta chiede, al cospetto della folla, che si rispetti la sua ultima volontà:

[...] Escuchadme con cuidado. Dejo mi casa y todo lo que hay en las despensas, sala, dormitorios y corredores, a los indios y a los caballeros pobres [...] No habrá repartidor, ni albacea. Que entren en mi casa, cuando aún mi cadáver esté caliente. Que se lleven todo. El catre en que encuentren estirado mi cuerpo, también que lo lleven [...] (TS 14)³⁶.

L'anziano possidente riceve il conforto e l'aiuto della vedova di Saño, la signora Adelaida, sua coetanea che lo rassicura dicendogli che lei gli avrebbe pulito il volto, cosa che in effetti fece:

le enjugó el rostro al anciano con un pequeño pañuelo. Y le llevó del brazo, unos pasos. (TS 15)³⁷.

Sia Don Bruno che Don Fermín cercheranno la redenzione in modo diverso. Sul momento Fermín guarda a suo padre come ad una figura obsoleta. Non crede che l'anziano padre possa veramente uccidersi tanto che quasi sarcasticamente, quando vede suo fratello inginocchiato davanti al padre, gli grida di alzarsi dicendogli:

[...] No se va a matar; levántate, Bruno [...] (TS 14)³⁸.

La maledizione di Don Andrés non appare rivolta solo ai suoi figli ma anche alle *haciendas* che avevano raggiunto forza, potenza e splendore grazie al disumano sfruttamento degli indigeni. Uno dei suoi figli, Bruno, personaggio dalla personalità complessa e contraddittoria, che per razza è un bianco,

[...] sus barbas rubias le daban aire como de un ángel indignado [...] (TS 24)³⁹

ma che si avvicinerà agli indios, rappresenta il passato e il presente feudale che sopravvive e non decade. Appare come un padrone dispotico ma, in qualche modo, paternalista. Il suo è un comportamento ambiguo,

che appare sensibile da un lato, e spregiudicato dall'altro, oscillante tra la colpa e il castigo.

Fermín si trasforma in un ricco impresario, continuamente in lotta con i grandi consorzi stranieri, che controlla la miniera scoperta nelle terre ereditate. L'unica cosa che sembra salvarlo dal diventare una persona senza scrupoli e senza cuore, come lo aveva definito il padre, è il forte amore che lo lega al suo paese, il Perù. Egli crede profondamente nel suo paese, nella sua crescita e vede sé stesso come parte di un processo di miglioramento e sviluppo a livello nazionale. Il suo compito è l'arricchimento e la grandezza del Perù. Questo personaggio, inoltre, appare nel corso dell'intero romanzo, molto legato alla moglie con la quale parla e si confronta in qualsiasi situazione, su qualsiasi argomento. Suo fratello Bruno, d'altra parte, vuole riscattarsi dalla maledizione lanciata dal padre dalla torre della chiesa, trasformandosi in una sorta di santo protettore. Incontra l'amore: la donna di cui si innamora per la prima volta, diventa per lui una persona sulla quale riversare i suoi sentimenti più puri. Mette in campo i sentimenti e la donna non gli si presenta più come mero oggetto sessuale da sfruttare a suo piacimento ma essere umano da amare e con il quale condividere la vita, l'intimità. Grazie a quest'amore per Vicenta, una *mestiza*, Bruno si avvicina lentamente all'umanità degli indios.

Redenzione, questa di Bruno, che possiamo contrapporre alla situazione del personaggio Antero ne *Los ríos profundos*, che attua un percorso esattamente contrario. Nel romanzo autobiografico, l'atteggiamento dell'amico del protagonista, il piccolo Ernesto, cambia radicalmente. L'atteggiamento di Antero passa da una situazione di bene ad una di male. In un primo momento il ragazzo, che ha un atteggiamento amorevole e rispettoso nei confronti delle ragazze, cambia quando entra in contatto con Gerardo, personaggio chiave per il suo cambiamento. Ernesto aveva scritto, per conto di Antero, una lettera alla ragazza amata e per farlo, si era ispirato ai valori che gli indios gli avevano trasmesso: l'amore era per loro il sentimento più nobile e le donne meritavano rispetto. Dopo questo cambiamento, Antero muta la sua visione della donna che riduce a semplice oggetto sessuale.

Grazie alla redenzione, di conseguenza, Bruno si sente sempre più lontano dalla realtà di suo fratello, dominata dagli interessi economici, e da quella dei *gamonales*⁴⁰ abusivi. Così comincia a fare concessioni ai suoi *colonos* e ai *comuneros*. È mosso da uno spirito cristiano, di tenerezza, in totale contrapposizione con quello dei *gamonales* che erano soliti considerare gli indios non come esseri umani, ma come oggetti da usare a proprio piacimento e, soprattutto, da sfruttare per il proprio tornaconto economico. Come ha scritto Gonzalo Portocarrero⁴¹

la metamorfosis de don Bruno, de canalla a santo, está a contracorriente [...] Bruno se toma en serio el mensaje cristiano y desarrolla la piedad que le faltó al gamonalismo para estabilizarse como sistema social. Don Bruno cree en la superioridad moral del feudalismo clásico [...] el capitalismo le parece basado en la codicia y la deshumanización en la corrupción del ser humano [...]. Señores e indios no se sienten hechos de la misma sustancia. Los señores animalizan a los indios y éstos divinizan a aquéllos [...]⁴².

Todas las sangres mette in evidenza la disgregazione delle *haciendas* che rispecchia quella nazionale. I due fratelli Bruno e Fermín rappresentano pienamente il Perù *mestizo* che Arguedas mette in campo. Bruno è fortemente legato alla tradizione mentre Fermín punta sulla modernità e sullo sviluppo industriale. Bruno sembra avere un rapporto molto stretto con gli indios e questo ci ricorda vagamente l'Ernesto biografico de *Los ríos profundos*, mentre il secondo incarna perfettamente le caratteristiche del *terratiente*, del signore che sfrutta i suoi indios, che li tratta come se fossero strumenti di lavoro e resta indifferente alla loro cultura e alle loro tradizioni. Tematica questa ampiamente trattata da Arguedas nelle sue opere nelle quali continuamente mette a confronto, come abbiamo rilevato, il mondo degli indios e quello dei signori, sottolineando ripetutamente come i *gamonales* e i proprietari delle *haciendas* utilizzassero gli indios:

[...] Vi cómo mandó flagelar a un indio [...] Había escondido debajo de su poncho unos cuantos plátanos. La hacienda producía muchos plátanos [...] Después del castigo acompañé al indio azotado durante todo el camino que escalaba la montaña. No me dirigió la palabra [...] Pero me abrazó en el abra de la cumbre [...] Su rostro estaba conmovido por una especie de serena gratitud hacia mí [...]⁴³.

Bruno è un proprietario terriero il cui rapporto con gli indios anche se di stampo feudale è fondato sul rispetto. È convinto che gli indios rappresentino l'anima del Perù, pertanto il suo comportamento tende a difenderne l'integrità sociale e culturale. Dice rivolgendosi al fratello:

[...] ¡No corrompas a mis indios! Mira [...] ellos no son borrachos, no son violadores, no son ladrones. No son ni como tú ni como yo [...] Respetaremos su alma. ¡Tú los respetarás! Y te los daré, te los entregaré en mitas [...] (TS 26)⁴⁴.

Bruno parla delle *mitas*⁴⁵, sistema che era stato messo in evidenza da Mariátegui nel suo *Sette saggi di interpretazione della realtà peruviana* del 1928. *Mitas* è il lavoro che gli indios delle tenute erano obbligati a prestare, per ordine del padrone, anche al servizio d'altri, come nel caso di Bruno

che li concede al fratello, restando però sempre di proprietà della tenuta. È anche il lavoro che devono prestare gli indios liberi nei paesi per ordine delle autorità bianche ed anche il turno del lavoro obbligatorio e il tributo che gli indios pagano ai bianchi⁴⁶. Mariátegui aveva scritto a tal proposito attaccando in particolar modo i colonizzatori spagnoli:

[...] L'incapacità dei colonizzatori di organizzare l'economia peruviana sulle sue naturali basi agricole si può spiegare con il tipo di colonizzatore che ci è toccato in sorte [...] Come si evince dal giudizio di Vasconcelos⁴⁷, il feudalesimo è la tara che ci ha lasciato la colonizzazione [...] Lo spagnolo non possedeva le qualità colonizzatrici dell'anglosassone [...] ⁴⁸

e aggiunge

[...] Coloro i quali pensarono che la ricchezza del Perù fossero i metalli preziosi trasformarono l'industria mineraria, con il sistema delle *mitas*, in un fattore di distruzione del capitale umano e di decadenza dell'agricoltura [...] Il colonizzatore, che invece di stabilirsi nei campi si stabilì nei pressi delle miniere, aveva la psicologia del cercatore d'oro. Non era, quindi, un creatore di ricchezza. Un'economia, una società, sono opera di coloro che colonizzano e lavorano la terra; non di coloro che estraggono precariamente tesori dal sottosuolo [...] ⁴⁹.

D'altra parte, Fermín è pronto a sacrificare e cancellare parte delle radici peruviane pur di incentivare la modernità e lo sviluppo industriale del suo paese. Questa modernizzazione del paese è rappresentata dalla passione che egli esprime per dare sempre nuovo impulso alla sua miniera. Nel romanzo, inoltre, è vivo il conflitto tra la produzione capitalista, rappresentata dal consorzio internazionale Wisther e Bozard, e la produzione feudale rappresentata dalla famiglia Aragón, in particolar modo da Don Bruno Aragón. Il conflitto tra la cultura e gli interessi della comunità viene invece rappresentato da Rendón Willka, personaggio che appare quasi all'inizio del romanzo:

[...] Estaba vestido de americana, con un traje grueso de lana azul. La camisa no estaba limpia [...] (TS 37)⁵⁰.

Willka è un indio acculturato che aveva studiato a Lima. Aveva vissuto gli anni scolastici sopportando le ingiurie dei suoi compagni per il fatto di essere un indio. Arguedas ne parla così:

[...] Cuando ya era casi un mozo, un wayna, su padre había decidido enviarlo a la escuela pública de San Pedro. Fue el primer indio que se matriculó en la escuela de los vecinos. [...] Los Aragón de Peralta y todo el vecindario de San Pedro se opu-

sieron a que se autorizara la apertura de la escuela de la comunidad. “En eso nos diferenciamos de los indios. Si aprenden a leer ¿qué no querrán hacer y pedir esos animales?” [...] “Los indios no deben tener escuela” [...] (TS 71-72)⁵¹.

Quando il direttore della scuola di San Pedro consultò l’anziano Aragón de Peralta per sapere se doveva accettare l’iscrizione di Rendón Willka, questi gli rispose:

[...] Si ya es mozo admítalo. Los chicos lo harán correr. Aunque son perfidos estos indios no soportará las burlas de nuestros hijos. ¿No sabe usted que los niños son más crueles que los grandes, cuando quieren fregar o martirizar a los débiles? [...] (TS 72)⁵².

Così Rendón Willka fece il suo ingresso nella scuola dopo che il padre ebbe ringraziato il maestro per l’ammissione del figlio. Gli porse dei sacchi di patate e di grano come omaggio. Quando gli altri studenti videro entrare in classe un indio ormai grande, gli corsero incontro per osservarlo, dice Arguedas mentre gli studenti “lo miraban preocupados o miedosos y no despectivos” (TS 73)⁵³. Il volto di Rendón Willka sembra rappresentare l’essere degli indios, la loro natura forte e coraggiosa che Arguedas decanta nei suoi romanzi.

[...] Permaneció sentado, contemplando a los señoritos con expresión tierna y sumisa en el rostro, pero enérgica e inquebrantablemente resuelta en la actitud [...] (TS 73)⁵⁴.

Ma il percorso scolastico di Rendón Willka era destinato ad essere pieno di insidie per il solo fatto di essere un indio, così Arguedas prosegue con il suo triste racconto dicendo:

[...] Pocas semanas después, bien aleccionados por sus padres los estudiantes mayores empezaron a hostilizar al indio, especialmente durante los recreos [...] (TS 73)⁵⁵.

Si rivolgevano a lui con epiteti ingiuriosi quali animale. Gli ripetono: “Eres bestia” oppure

“Lee en quechua animal. ¿No ves que no sabes castellano? A, Bi, Ci...Se dice Be, Ce”. (TS 74-75)⁵⁶.

Infatti, per influenza del *quechua*, gli indios non riescono a pronunciare le lettere come si insegnano in spagnolo, cioè con la terminazione “e”, ma le pronunciano con la terminazione “i”⁵⁷. Continuavano a inferire su quell’indio che in nessun modo si difendeva. Gli ridevano in faccia continuando

a dirgli femminuccia, fifone, indio quasi come se fosse una colpa. L'unico momento nel quale Rendón Willka reagisce alle azioni dei suoi compagni, è per difendere i più piccoli, Gallegos e De la Torre, dai più grandi Brañes e Pancorvo. Per la violenza e la cattiveria, questi ultimi, ci ricordano due personaggi de *Los ríos profundos*, Añuco e Lleras, che erano soliti usare violenza ai ragazzi del collegio nel quale Ernesto studiava. Quando:

Pancorvo le dio un puñetazo en la boca al niño. Pero no tuvo tiempo de huir. Demetrio lo agarró del cuello. Lo levantó en el aire, mientras pataleaba, y lo arrojó contra el poyo [...] (TS 75)⁵⁸.

Continuò ad insultarlo in *quechua* Rendón Willka, mentre gli altri ragazzi attraversarono, correndo spaventati, il cortile. Pancorvo non riusciva ad alzarsi da terra. Gallegos, invece, perdeva sangue dalla bocca. Quando il maestro entrò in aula, Pancorvo disse che l'indio lo voleva ammazzare. Gallegos difese Rendón dicendo che Pancorvo lo aveva insultato senza ragione, così come aveva fatto con De la Torre dicendo che il ragazzo più grande lo aveva picchiato perché voleva difendere Rendón. Anche quando nell'aula sopraggiunsero il padre di Pancorvo, il sindaco e il governatore, che avevano ordinato a tutti di uscire, i bambini si attaccarono alle gambe dell'indio. Fu ordinato di dare all'indio quindici frustate e ulteriori tre in testa. A quel punto, il meticcio, tirò fuori da sotto il poncio, dove la teneva nascosta, una frusta intrecciata, con piccole punte di piombo,

[...] y azotó al indio escolar bajo la sombra del salón principal de la escuela, delante del maestro. A los seis u ocho azotes empezó a rezumar sangre sobre la bayeta blanca con que los indios jóvenes de Lahuaymarca vestían [...] Los últimos tres azotes los dirigió a la cabeza del indio. Acertó bien, porque el azote era de los medianos, y rompió el cuero cabelludo del mozo; de esas heridas brotó más [...] (TS 77)⁵⁹.

La frusta ricorre anche nel romanzo autobiografico di Arguedas, quando gli alunni si flagellavano per espiare le loro colpe e i loro atti peccaminosi. A quel punto Pancorvo si mise in ginocchio, implorando il padre di porre fine a quella tortura. Ma anche in questo caso i *comuneros* non dimostrarono nessuna indignazione per ciò che era accaduto a scuola. Mantenero la loro calma e si comportarono come se non fosse successo niente di rilevante. Rendón Willka tornò otto anni dopo da Lima. Si presentava bene, col suo nuovo aspetto, sia tra gli indios sia tra i signori. Tornò in occasione della morte dell'anziano possidente Aragón. È proprio in Willka che Bruno vede il futuro. In lui egli vede la possibilità per il po-

polo indio di farsi forza, di prendere coscienza di sé e del suo coraggio. Arguedas aveva sottolineato una sostanziale differenza tra gli indios *sirvientes* e i *comuneros*: i primi appaiono come bambini senza virilità, senza coraggio mentre questi ultimi danno un'immagine ricca di forza e dignità. Afferma González Vigil:

El contraste entre el comunero (indio libre, nutrido por la comunicación plena, por el trabajo en común) y el sirviente (o colono) constituye uno de los factores centrales en la visión arguediana: confía en que pronto los indios sometidos dejarán de serlo, emularán la dignidad de los comuneros, para que junto con ellos realicen el cambio revolucionario que exigen las condiciones actuales del Ande.⁶⁰

Come nell'opera autobiografica dell'autore, anche in questo romanzo Arguedas opta per un linguaggio che rifletta la realtà, la lingua viva, la parlata quotidiana degli indios, ricca di parole in lingua *quechua*, o di vocaboli tratti dallo spagnolo ma usati in accezione diversa tra cui nomi di animali e piante, strumenti musicali, ecc. Segnaliamo *montoneros*⁶¹, *moya*⁶², *chicha*⁶³, *cañazo*⁶⁴ fra molte altre. Inoltre le espressioni utilizzate e le scene di violenza descritte rispecchiano la realtà nella quale erano costretti a vivere gli indios, dominata dalla brutalità e dallo sfruttamento che i *gamonales* esercitavano su di loro. Dice Don Bruno rivolgendosi a un colono:

[...] Los colonos no venden. Los colonos no tienen nada [...] Todo es de mi pertenencia [...] ¿No sabes que tu alma es también de mí [...]? (TS 47)⁶⁵.

In questo romanzo si sente molto la presenza di Mariátegui di cui, come abbiamo detto, Arguedas aveva letto moltissimo e aveva subito inevitabilmente una forte influenza. Il secondo capitolo del romanzo racconta come gli indios fossero costretti a muoversi verso terre sempre più impervie per coltivare gli appezzamenti di terreno che i loro padroni gli assegnavano.

[...] En las moyas de la hacienda Providencia residían todos los colonos de los Aragón de Peralta. Se llamaban moyas en esa región del Perú a las tierras de pasto de la zona fría, próxima a los nevados. Los colonos fueron arrojados por los señores cada vez más arriba [...] los valles fértiles y hermosos y las faldas de las montañas allí donde los incas contruyeron andenes que eran jardines; las buenas tierras fueron ocupadas por los señores [...] (TS 40)⁶⁶.

Mariátegui aveva ampiamente decantato le virtù e la grandezza del popolo Inca, che lui stesso aveva definito una “formidabile macchina di produzione”⁶⁷. Dal punto di vista economico, Mariátegui affermava che

nell'Impero degli Incas, una federazione di comunità agricole e sedentarie, l'economia rappresentava l'aspetto più interessante. Gli Incas erano un popolo laborioso, disciplinato, panteista e di abitudini semplici che viveva nel benessere materiale. Gli Incas traevano tutta l'utilità sociale possibile da queste virtù del loro popolo, valorizzavano inoltre il territorio dell'Impero costruendo strade e canali. I conquistatori spagnoli distrussero, senza naturalmente poterla sostituire, questa macchina di produzione. La società indigena e l'economia incaica si disgregarono e furono annientate dall'urto della Conquista. Il lavoro indigeno cessò di funzionare in modo organico e solidale⁶⁸.

Altro elemento che accomuna i due romanzi e che rappresenta la vera essenza degli indios dalla quale Arguedas non può prescindere, è quello musicale. La musica fa da sfondo alla vita indigena. Ne *Los ríos profundos* lo strumento principale è lo *zumbayllu*, tanto caro ad Ernesto, al quale Arguedas dedica un intero capitolo. Nel romanzo *Todas las sangres* l'autore nomina il *pututu*⁶⁹, uno strumento a fiato, costituito da un corno di bue.

La voz oscura de los caracoles repercutía en las montañas, alcanzaba el sol y hacía vibrar las ramas del pisonay⁷⁰, que hizo caer al suelo ya enrojecido, varias de sus flores, pesadas, color de sangre (TS 44)⁷¹.

La musica scandisce i ritmi della vita degli indios a cui non è permesso cantare, i padroni delle *haciendas* glielo proibiscono. Anche in questo romanzo i canti e le musiche hanno un ruolo fondamentale. I funerali sono accompagnati da melodie dette *ayataki*. Anche in questo romanzo riscontriamo la stessa dolcezza nel linguaggio dell'autore quando parla della natura. Così come ne *Los ríos profundos*, anche qui la natura appare personificata. Nelle descrizioni che riguardano la natura, le parole dell'autore si spogliano della durezza che caratterizza il linguaggio in tutto il romanzo e assumono sfumature delicate e dolci⁷².

Se escuchó con gran claridad el canto de un gorrión [...] Volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; su voz hizo revivir las alas amarillas del papagayo, y llevó al dormitorio del anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos donde las flores de k'antu ardían a esa hora [...] (TS 18)⁷³.

È suggestivo l'accostamento che Arguedas fa tra gli elementi naturali, che sembrano prendere vita, e i verbi così come lo è il cromatismo che trapela dalle descrizioni. Le immagini sono grandiose come nella descrizione del canto della calandra:

La solitaria calandria voló del pisonay; la luz del nevado sonreía en sus plumas amarillas y negras que aleteaban en el aire. Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra [...] Ni el agua de los manantiales cristalinos, ni el lucero del amanecer que alcanza con su luz el corazón de la gente, consuela tanto, ahonda la armonía en el ser conturbado o atento del hombre. La calandria vuela y canta no en el pisonay [...] (TS 49)⁷⁴.

Ricorre l'immagine del fiume. Bruno dice:

“Sí, como el río, como el río de sangre que no puede asentar su lodo. Mata a los pececillos, los mata atorándolos. Kurka Gertrudis, tú eras el demonio, no yo. Yo entonces era un muchacho, un muchacho todavía” (TS 38)⁷⁵.

e ancora

Un río más poderoso que el Lahuaymarca bramaba en el fondo de la quebrada profunda [...] El río se arrastraba entre bosques candentes de caña brava [...] El remanso cristalino reproducía la luz como un espejo, lo lanzaba hasta las cumbres [...] (TS 11)⁷⁶.

L'influenza di Mariátegui riecheggia nel romanzo anche dal punto di vista politico. Egli era stato un importante militante politico che si era impegnato per trasformare la realtà. Mariátegui si attivò nel periodo tra il 1926 al 1928, in cui lavorò con l'Apra, l'Alianza Popular Revolucionaria Americana⁷⁷. Inizialmente aveva collaborato con il partito perché questo si presentava come un fronte antimperialistico in favore dell'unità politica dell'America latina e della giustizia sociale. Fondamentale per Mariátegui fu la rivendicazione nazionalpopolare unita all'obiettivo del socialismo: il popolo, le masse contadine e indigene erano il vero motore del cambiamento storico. Nel romanzo viene nominato spesso il partito e i componenti vengono chiamati *apristi*. Infatti, dice il carrellista, un personaggio che compare nel romanzo:

Porque oigo, porque pienso apristamente [...] (TS 136)⁷⁸.

Nelle opere di Arguedas, è vivo il desiderio dell'autore di sollevare gli indios contro la brutalità dei grandi possidenti. La piaga dello sfruttamento ha caratterizzato la storia della popolazione andina, a partire dai colonizzatori spagnoli, disprezzati da Mariátegui, che hanno portato una grande popolazione al declino e alla schiavitù. Arguedas vuole la forte reazione

degli indios, così come è forte l'immagine dei *colonos* descritti nell'ultima pagina de *Los ríos profundos*:

[...] Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles [...] (RP 461).

Note

¹ Parole di José María Arguedas al momento del riconoscimento del premio *Inca Garcilaso de la Vega* (Lima, Ottobre 1968).

² Fa eccezione il romanzo *El sexto*, testimonianza della prigionia vissuta dall'autore a Lima.

³ Importanti per i rapporti con gli indios furono, come è ben noto, gesuiti e domenicani che crearono in Perù vari nuclei di produzione, in particolar modo i primi, che giunsero in Paraguay nel 1587. Il loro intento era la conversione della popolazione indigena al cristianesimo. In Paraguay, soprattutto, la loro opera fu importante. Crearono le *reducciones*, comunità di indios fondate nel 1610 e che prosperarono fino al 1768. Al loro interno erano presenti scuole e chiese. L'intento primario era convertire gli indios al cristianesimo ma anche insegnare loro ad essere più autonomi, fabbricando prodotti e vendendoli, per esempio. Gli indios accettarono di buon grado di vivere in queste *reducciones* che godevano di autonomia politica e amministrativa.

⁴ Vinse il premio Nobel della letteratura nel 1967.

⁵ Cfr. F. LÁZARO-V. TUSÓN, *Literatura española* 2, Madrid, Anaya, 2001, p. 347.

⁶ J. M. ARGUEDAS, *I fiumi profondi*, Postfazione di M. VARGAS LLOSA, Torino, Einaudi, 1971, p. 241.

⁷ Id., *Los ríos profundos*, Edición de R. GONZÁLEZ VIGIL, Madrid, Cátedra, 2006, p. 154. Tutte le citazioni di quest'opera saranno tratte da quest'edizione, seguite dall'indicazione della/e pagine, abbrev. RP.

⁸ Brevemente, il romanzo autobiografico parla del piccolo Ernesto, che viene affidato dal padre al collegio di Abancay, dove verrà istruito. Abituato a vivere da sempre tra gli indios, il ragazzo non riesce ad adattarsi allo stile di vita ma, soprattutto, alla mentalità dei suoi nuovi compagni bianchi che sono troppo lontani dai valori che gli indios gli avevano insegnato, primi fra tutti l'amore e il rispetto per il prossimo. Ernesto trascorre nel collegio di Abancay la sua infanzia. È un personaggio che vive solo di ricordi, come se non vivesse il presente, e va alla costante ricerca degli indios.

⁹ Cfr. Prefazione di M. VARGAS LLOSA, *op. cit.*, p. IX.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Cfr. F. LÁZARO-V. TUSÓN, *op. cit.*, pp. 344-345. Si pensi a *Los éxtasis de la montaña* di Julio Herrera y Reissig.

¹² Cfr. *Ibid.*, pp. 344-345-347.

¹³ Cfr. J. M. ARGUEDAS, *Los ríos...*, cit., p. 36.

¹⁴ Pongo: (del quechua "punco"). (Bol., Chi., Ec., Perú) Indio que tiene obligación de trabajar cierto tiempo al año para el terrateniente a cambio de poder cultivar por su cuenta una parcela, M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, I-Z, Madrid, Gredos, 2004², p. 733.

¹⁵ J. M. ARGUEDAS, *Canto kewcha* in R. GONZÁLEZ VIGIL, *Introducción a Los ríos...*, cit., p. 25.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ Nel 1931 si iscrisse alla facoltà di lettere e filosofia di Lima e, in seguito, ottenuta la laurea, iniziò brillantemente la sua carriera di docente presso il Colegio Nacional Matei Pumacahua de Sicuani nel dipartimento di Cuzco.

¹⁹ *Primer encuentro de narradores peruanos* in R. GONZÁLEZ VIGIL, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ *Idem.*

²¹ Brevemente, il romanzo narra delle profonde trasformazioni economiche, sociali e culturali che avvengono in Perù, attraverso la storia di una famiglia di latifondisti. Fermín è il proprietario senza scrupoli di una miniera. Bruno si oppone allo sfrenato desiderio di ricchezza del fratello, convinto che la sete di ricchezza trasformi gli uomini in esseri egoisti. Si lega a Vicenta, una ragazza meticcica che aspetta un figlio da lui. Grazie al legame con la donna, Bruno

si avvicina ai *colonos* e ai *comuneros* di Paraybamba. Uccide Lucas, uno dei proprietari terrieri, perché responsabile della contaminazione del mondo andino che lui vuole liberare dall'oppressione e dallo sfruttamento. Arguedas, si serve del personaggio di Rendón Willka per rappresentare l'indio come forza produttrice che collabora al miglioramento del proprio paese. Egli convince, insieme a Bruno, gli indios delle haciendas a ribellarsi. Alla fine verrà fucilato ma avrà incoraggiato il popolo a liberarsi dagli sfruttatori.

²² J. M. ARGUEDAS, *Todas las sangres*, Tomo I, Lima, Ediciones Peisa, 1973, p. 11. Tutte le citazioni di quest'opera saranno tratte da quest'edizione, seguite dall'indicazione della/–e pagine, abbrev. TS. J. M. ARGUEDAS, *Tutte le stirpi*, traduzione di U. Bonetti, Torino, Einaudi, 1974, p. 5. Tutte le traduzioni di quest'opera saranno tratte da quest'edizione, seguite dall'indicazione della/–e pagine. Traduz.: [...] aveva una barba che gli cresceva ispida, pungente; una barba incolta, con i peli che si allungavano da tutte le parti del volto ossuto; le sopracciglia gli erano cresciute tanto che ai bordi quasi si congiungevano con la barba. Il naso era bello, così sottile, aquilino, con gli angoli quasi trasparenti. La fronte molto stretta, nettamente delimitata dalla folta capigliatura bianchissima e con strane ciocche nere, gli dava un'aria da pazzo, e così pure i capelli lunghi, buttati all'indietro, che gli ricadevano fin sotto la nuca.

²³ Traduz.: [...] La lussuria è tenebra; il furto ai genitori, neanche Satana lo perdona. Fermín parricida [...] p. 7.

²⁴ Traduz.: [...] Nessuno di voi due, Fermín [...] e Bruno [...] può portare come me l'abito da gentiluomo [...] Siate maledetti ancora una volta, vi maledico, come padre, come anziano, come nobile [...] pp. 6–7.

²⁵ Gobba, traduzione U. Bonetti.

²⁶ Traduz.: [...] Don Bruno l'ha corrotta, ha sparso su di lei il suo seme maledetto e l'ha rovinata. Aveva appena dodici anni quando quel porco infernale l'ha violata nel recinto. Poi ha partorito un feto putrefatto [...] p. 12.

²⁷ In realtà si chiamava Ramón Valle Peña (1866–1936). La sua produzione abbraccia tutti i generi. Tra il 1902 e il 1905 scrisse le *Sonatas*, quattro brevi racconti che racchiudono gli amori e le avventure del marchese Bradomín, un dongiovanni contro corrente. In seguito scrive le *Comedias bárbaras*, dove spicca l'ambiente rurale gallego. *Romance de lobos* (1908) fa parte della trilogia delle *Comedias bárbaras*. L'azione si svolge nella Galizia rurale del secolo XIX. Il protagonista è Juan Manuel Montenegro, il Mayorazgo di una regione gallega. I suoi figli decidono di dividersi l'eredità inasprendo i rapporti tra di loro. Giunto a casa, seguito da una folla di mendicanti, dopo aver vagato per la strada ubriaco, Juan Manuel, si accorge che i suoi figli hanno saccheggiato la casa portando via di tutto ciò che c'era e lo avevano abbandonato. Sopraffatto dal dolore cerca la morte senza successo finché, quando finalmente decide di farsi forza e andare avanti, uno dei suoi figli lo uccide. "Mayorazgo", primogenito, L. TAM, *Grande dizionario di spagnolo*, Milano, Hoepli, 2004², p.661.

²⁸ R. DEL VALLE-INCLÁN, *Romance de lobos*, Madrid, Espasa Calpe, 1961, p. 25.

²⁹ *Ibid.*, p. 47. Arguedas ha descritto il corpo senza vita di Aragón de Peralta come anche Valle-Inclán aveva fatto per la defunta Benita la Costurera: [...] el rostro de la muerta [...] Entre los labios azulencos renace siempre una saliva ensangrentada [...] la cabeza lívida [...], *Ibid.*, p. 35.

³⁰ Traduz.: Si avvertiva il movimento della massa degli indios che osservavano l'anziano [...] I signori rimasero nell'atrio e gli indios seguirono il vecchio [...] p. 9.

³¹ R. DEL VALLE-INCLÁN, *Romance...*, cit., p. 139. Il legame fra l'opera di Valle-Inclán e il *Re Lear* di Shakespeare è evidente, come ha messo in risalto Daniela Cingolani confrontando momenti e atteggiamenti precisi. D. CINGOLANI, «Contribución al estudio de temas shakespeariano en el teatro bárbaro de Valle-Inclán», in *Quaderni di filologia e lingue romanze*, num. 1 (1979), pp. 63–78.

³² Opa: (quich. UPA). Adj. Argent., Bol., Perú y Urug. Tonto, idiota, M. ALONSO, *Enciclopedia del idioma*, Tomo III, letras N–Z, Madrid, Aguilar, 1958, p. 3049.

³³ J. M. ARGUEDAS, *I fiumi profondi*, traduzione di U. Bonetti, Bergamo, Fabbri Editori, 1998, p. 63. Tutte le traduzioni di quest'opera saranno tratte da quest'edizione, seguite dall'indicazione della/-e pagine. Traduz.: [...] Certe notti veniva in questo cortile, camminando adagio, una donna demente [...] Non era india; aveva i capelli chiari e la sua faccia era bianca, benché fosse coperta di sporcizia. Era piccola e grassa [...].

³⁴ Traduz.: [...] Gertrudis era quasi nana. I suoi capelli, di uno strano colore scuro, erano lunghissimi e folti; la sua fronte piatta era come messa in risalto dalle ciglia nerissime e dagli occhietti a mandorla [...] la kurku sapeva ridere con il suo volto deforme [...] le gambe della nana non arrivavano a toccare il pavimento [...] la sua voce era disuguale, come di anziana, ma con un respiro infantile. Il timbro era vecchio, come la capigliatura secca, rossiccia e cadaverica che le cadeva sulle spalle in ciocche disordinate [...] pp. 14-52.

³⁵ Traduz.: [...] Era figlia di un lacchè del padrone. I genitori gliela dettero con gratitudine. Don Bruno la violentò. Ma lei si lasciò portare al recinto senza lamentarsi, senza chiedere aiuto. Mezza insanguinata, tremante, lui la rimise nel letto di pelli in cui dormiva [...] p. 52.

³⁶ Traduz.: [...] statemi a sentire attentamente. Lascio la mia casa e tutto quello che c'è nelle dispense, in sala, nelle camere da letto e nei corridoi, agli indios e ai signori poveri [...] Non ci sarà distributore né esecutore testamentario. Che entrino in casa quando il mio cadavere sia ancora caldo. Che si portino via tutto. Anche il letto su cui troveranno disteso il mio corpo, anche quello si portino via [...] p. 8.

³⁷ Traduz.: [...] asciugò il volto dell'anziano con un piccolo fazzoletto. E lo prese sotto braccio, per alcuni passi. Si sentirono pianti di donne [...] p. 9.

³⁸ Traduz.: [...] Non si ammazza; alzati Bruno [...] p. 8.

³⁹ Traduz.: [...] la barba bionda gli dava un'aria da angelo indignato [...] p. 17.

⁴⁰ Gamonal: Am. Centr. Y Merid. Cacique de pueblo, M. ALONSO, *op. cit.*, Tomo II, letras D-M, p. 2101.

⁴¹ Sociologo e saggista peruviano (Lima, 3 dicembre 1949).

⁴² gonzaloportocarrero.blogsome.com

⁴³ J. M. ARGUEDAS, *José María Arguedas* in R. GONZÁLEZ VIGIL, *Introducción a Los ríos...*, cit., p. 26.

⁴⁴ Traduz.: [...] Non corrompere i miei indios. Sta' attento [...] loro non sono ubriaconi, non sono stupratori, non sono ladri. Non sono né come te né come me [...] Rispetteremo le loro anime. Tu li rispetterai. E te li darò e te li consegnerò a mitas [...] p. 19.

⁴⁵ M. ALONSO, *op. cit.*, Tomo II, letras D-M, p. 2853. Mita: (quich. Mita, turno) f. Perú, tributo que pagaban los indios en este país.

⁴⁶ Nota del traduttore U. Bonetti in *Tutte le stirpi* di J. M. ARGUEDAS, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ Politico, filosofo e scrittore messicano (Febbraio 1882- Giugno 1959).

⁴⁸ J. C. MARIÁTEGUI, *Sette saggi di interpretazione della realtà peruviana*, Bolsena, Massari editore, 2006, pp. 70-71.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Traduz.: [...] Era vestito con la giacca, con un vestito spesso di lana blu. La camicia non era pulita [...] p. 29.

⁵¹ Traduz.: [...] Quando era quasi un ragazzo, un wayna, suo padre decise di mandarlo alla scuola pubblica di San Pedro. Fu il primo indio ad iscriversi alla scuola dei signori [...] Gli Aragón de Peralta e tutti i signori di San Pedro si opposero all'apertura della scuola della comunità. "In questo ci differenziamo dagli indios. Se imparano a leggere, cosa non vorranno fare e chiedere quegli animali?" [...] "Gli indios non devono avere la scuola" p. 61.

⁵² Traduz.: [...] Se è già ragazzo lo ammetta. Ci penseranno i bambini a farlo correre. Anche se questi indios sono cocciuti, non sopporterà le burla dei nostri figli. Lei non sa che i bambini, quando vogliono fregare o martirizzare i deboli, sono più crudeli dei grandi? [...] p. 61.

⁵³ Traduz.: [...] lo guardavano preoccupati o timorosi, ma non sprezzanti [...] p. 62.

⁵⁴ Traduz.: [...] Rimase seduto, contemplando i signorini con un'espressione tenera e sottomessa nel volto, ma energica e risolutamente irremovibile nell'atteggiamento [...] p. 62.

⁵⁵ Traduz.: [...] Poche settimane dopo, ben istruiti dai loro genitori, gli studenti più grandi cominciarono a osteggiare l'indio, specialmente durante le ricreazioni [...] p. 63.

⁵⁶ Traduz.: [...] Leggi in quechua, animale. Non vedi che non sai lo spagnolo? A, Bi, Ci... Si dice Be, Ce? [...] p. 63.

⁵⁷ Nota del traduttore U. Bonetti in *Tutte le stirpi* di J. M. ARGUEDAS, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁸ Traduz.: [...] Pancorvo diede un pugno sulla bocca al bambino, non ebbe il tempo di scappare. Rendón Willka lo afferrò per il collo. Lo sollevò in aria, e lo tirò dietro il banco [...] p. 65.

⁵⁹ Traduz.: [...] e frustò lo scolaro indio sotto la volta dell'aula principale della scuola, davanti al maestro. Dopo sei o otto frustate cominciò a trasudare sangue sulla baietta bianca con cui si vestono i giovani indios di Lahuaymarca [...] Le ultime tre frustate le diresse alla testa dell'indio. E la centrò in pieno [...] e ruppe il cuoio capelluto del ragazzo; da quelle ferite sgorgò sangue [...] p. 67.

⁶⁰ R. GONZÁLEZ VIGIL, *Introducción a Los ríos...*, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹ Montonero: (de montón). M.S. XVIII y XIX. El encargado de apuntar en las eras lo que cada labrador recolectaba, para saber el diezmo que le correspondía pagar. Am. Centr. Y Merid. Guerrillero, M. ALONSO, *op. cit.*, Tomo II, letras D–M, p. 2887.

⁶² Moya: pan de calidad inferior. J. COROMINAS–J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Volumen IV, Madrid, Gredos, 2002, p. 171. In Arguedas si utilizza questo termine per riferirsi alle terre sterili presso le quali gli indios venivano spinti per coltivare.

⁶³ Chicha: f. bebida alcohólica que se prepara de muy diversos modos: de uva, de piña, mení, molle, maíz,... M. ALONSO, *op. cit.*, Tomo I, letras A–CH, p. 1345.

De "chichab", maíz, voz aborigen de Panamá. Bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada, que se toma en Hispanoamérica, especialmente en Perú y Chile, M. MOLINER, *Diccionario de uso...*, *op. cit.*, p. 609.

⁶⁴ Cañazo: M.S. XVII al XX. Trago grande de licor, M. ALONSO, *op. cit.* p. 909.

Trago de aguardiente de caña, R. RICHARD, *Diccionario de hispanoamericanismos*, Madrid, Cátedra, 2000, Segunda edición aumentada, p. 112.

⁶⁵ Traduz.: I colonos non posseggono niente! Tutto è di mia proprietà [...] Non sai che anche la tua anima è mia [...] p. 38.

⁶⁶ Traduz.: Aragón de Peralta. Si chiamavano moyas in quella regione del Perù quelle terre da pascolo della zona fredda, vicine ai nevai. I colonos furono sospinti dai signori sempre più in alto [...] Le buone terre da irrigazione; le vallate fertili e belle e le falde dei monti che bordeggiano le antiche valli; là dove gli Inca costruirono terrazzamenti che erano giardini, le terre buone furono occupate dai signori [...] p. 32.

⁶⁷ J. C. MARIÁTEGUI, *Sette saggi...*, *op. cit.* p. 27.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 27–28.

⁶⁹ Pututu: (v. aimará, bocina de cuerno). M. Bol. Y Perú. Cuerno de buey que sirve para tocar, M. ALONSO, *op. cit.*, p. 3455.

⁷⁰ Albero tipico della zona andina.

⁷¹ Traduz.: La voce cupa degli strumenti rimbombava nelle montagne, raggiungeva il sole e faceva vibrare i rami del *pisonay*, che lasciò cadere sulla terra già arrossata qualche fiore pesante, color sangue [...] p. 36.

⁷² Cfr. M. VARGAS LLOSA, *op. cit.*, p. IX.

⁷³ Traduz.: Si sentì chiaramente il canto di un passero [...] Cantò di nuovo l'uccello con una grande allegria; la sua voce fece rivivere le ali gialle del pappagallo, e portò nella camera dell'anziano l'alito felice della campagna, l'immagine delle piccole case del paese e dei boschi

radi dove a quell'ora ardevano i fiori del *k'antu* [...] p. 12.

⁷⁴ Traduz.: L'allodola solitaria volò via dal *pisonay*; la luce del nevaio sorrideva nelle sue piume gialle e nere che aleggiavano nell'aria. Coprì il cortile e tutti i cieli, col suo canto in cui piangevano i più piccoli fiori e la corrente del fiume, il gran precipizio che si alzava dall'altra parte, attento a tutti i rumori e voci della terra [...] Né l'acqua delle sorgenti cristalline, né il bagliore dell'alba che raggiunge con la sua luce il cuore della gente, consola tanto, fa entrare l'armonia così nel profondo dell'uomo turbato o attento. L'allodola vola e canta non sul *pisonay* [...] p. 40. Bonetti traduce *calandria* con "allodola". Sarebbe più preciso tradurre con "calandra".

"Calandra": uccello degli Alaudidi, simile all'allodola, ma un po' più grosso, di piumaggio marrone sul dorso, bianchiccio sul ventre, con un semicollare nero ai lati del collo, buon imitatore del canto di altri uccelli, G. Devoto-G.C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990, p. 279, calandra².

⁷⁵ Traduz.: Sì, come il fiume, come il fiume di sangue che non riesce a depositare la melma. Ammazza i pesciolini, li ammazza soffocandoli! Kurku Gertrudis, tu eri il demonio, non io! Io allora ero un ragazzo, ancora un ragazzino [...] p. 30.

⁷⁶ J. M. ARGUEDAS, *Todas las sangres*, Tomo II, Lima, Ediciones Peisa, 1973, p. 11.

Traduz.: Un fiume più possente de Lahuaymarca muggiva nel fondo della profonda gola [...] il fiume si trascinava tra boschi ardenti di canna selvatica [...] Il ristagno cristallino riproduceva la luce come uno specchio, la lanciava fino alle vette [...] p. 274.

⁷⁷ Partito politico di sinistra fondato e diretto da Victor Raúl Haya de la Torre. Era caratterizzato da un marcato accento nazionalista e tentò di riscattare gli indios e di incorporarli alla vita politica nazionale. Il marxista decise di separarsi dall'Apra nel momento in cui il suo fondatore la trasformò da fronte antimperialistico quale era, in un partito in cui la piccola borghesia avrebbe avuto un ruolo di prim'ordine. Dopo la rottura con l'Apra, nel 1928 Mariátegui fondò il partito socialista peruviano che faceva esplicitamente riferimento al marxismo come metodo di lotta.

⁷⁸ Traduz.: Perché sento, perché penso *apristamente* [...] p. 121.

Recensioni e note

J.-PH. Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

Zidane ou la dissolution de la réalité

La forme à présent lui résiste –
et c'est inacceptable pour un artiste,
on sait les liens intimes
qui unissent l'art à la mélancolie.¹
J.-PH. TOUSSAINT

Avec son petit livre *La Mélancolie de Zidane*, Jean-Philippe Toussaint s'est présenté fin novembre 2006, aux Editions de Minuit, avec une nouvelle provocation-réflexion à partir d'un fait du quotidien le plus simple et le plus commun, comme il aime souvent le faire²: le coup de tête de Zidane lors de la finale de la Coupe du Monde, le 9 juillet 2006 à Berlin.

En matière de football, l'auteur n'en est pas à son coup d'envoi, car il avait suivi la Coupe du Monde précédente, en Corée et au Japon, pour *Libération* et un journal allemand, et suivait celle-ci pour une revue japonaise. Il avait pensé réunir tous ses textes sur le football en un recueil et rédigea cette partie, que nous connaissons comme *La Mélancolie*, en qualité d'épilogue du livre.

En matière de médias, il s'est montré, pendant ces dernières années, très touché par les effets des émissions télévisées sur le public, comme en témoignent deux interventions très différentes: la préface à *TV Shots*, un texte imprimé constitué, pour la plupart, de photographies de Harry Gruyaert et publié chez Steidl en 2007. Le photographe belge, à sa première création importante, reproduit des images brouillées prises pendant la diffusion d'événements célèbres, comme les Jeux Olympiques de Munich de 1972, pour s'engager dans une polémique piquante contre la culture de la télévision – dont il est, d'ailleurs, issu en qualité de directeur de la photographie. L'introduction de Toussaint à cet ouvrage va dans la même direction, anticipant les idées mises à l'œuvre dans *La Mélancolie* et mieux expliquées dans un texte collectif de janvier 2008 : *La télé nous rend fous* (Garnier Flammarion), où, avec Serge Joncour, Vincent Cespèdes et Jean Segura, il s'interroge sur la nature de ce moyen si puissant, mais si peu attentif aux messages qu'il répand dans le monde des téléspectateurs³. Ce questionnement stimule l'attention de Toussaint et lui permet d'élaborer ce petit pamphlet sur les niveaux de réalité exprimés par la télévision.

L'écrivain profite de ce geste, qu'il qualifie de «littéraire», car parfaitement énigmatique et donc «romanesque», pour revenir sur la question de la dissolution de la réalité. Dans *La Mélancolie de Zidane*, publié avec une photographie prise par lui-

même, il accentue la suggestion que cet événement si connu n'a pas été « restitué » par la télévision. Il arrive même à dire que :

Dans la réalité, dans l'enceinte même du stade, personne, ni les spectateurs, ni les arbitres, ni moi-même qui assistais à la rencontre n'a "rien vu". Et c'est finalement une représentation (celle de la télévision) qui, a posteriori, a accrédité la vérité des faits. Puisque nous n'avions rien vu, c'est que le geste n'avait donc pas eu lieu! Je ne suis pas le premier à user de ce paradoxe. *L'Invention de Morel*, d'Adolfo Bioy Casares, qui use de personnages réinventés, navigue lui aussi dans ces eaux-là, entre les faits et leurs caricatures.⁴

Encore une fois, la description de la réalité est jouée entre les médias et l'art, la littérature: quand Toussaint dit qu'il voulait simplement faire son travail d'écrivain⁵, c'est la volonté de l'artiste de soustraire à la télévision ce pouvoir « génératif » qui le meut. Dans ce petit livre, extrêmement bref mais formidablement bien senti, sorti quatre mois exactement après le match berlinois, il arrive même à auto-dénoncer une « occurrence » et une « appartenance »:

J'ai voulu voir le geste de Zidane comme irréductible. Mais j'y ai vu aussi un écho au geste du narrateur de mon premier roman *La salle de bain* :

“Je partis brusquement et sans prévenir personne.”,

de ce point de vue *La Mélancolie de Zidane* est aussi ma mélancolie.⁶
En effet, on lit dans ces pages :

Le coup de tête de Zidane a eu la soudaineté et le délié d'un geste de calligraphie.⁷

Et encore, dans une interview publiée dans une revue littéraire⁸, il insiste:

L'événement qui a bouleversé le cours de cette finale m'a, par exemple, remis en mémoire une scène de la *Salle de bain* à laquelle je tiens beaucoup. Je n'ai pas cherché à interpréter ou à juger, j'ai simplement pris le geste de Zidane pour ce qu'il est : un geste parfaitement ambigu, donc parfaitement romanesque.

Cet aveu, qu'ailleurs il qualifie de « bovaryste » (« Toutes proportions gardées, on peut rapprocher cette phrase du fameux “Madame Bovary, c'est moi” de Gustave Flaubert »⁹), fait du joueur presque un double de l'auteur, quelqu'un qui « doit » faire, accomplir quelque chose, même en défiant toutes les règles reçues et acceptées par la société. Et cela peut être considéré comme un ingrédient de l'alchimie produite par les romans « hors-série » de Toussaint, qui sont très simples, très ordinaires dans leur signifiant, mais intensément méditatifs dans les appels qu'ils proposent aux lecteurs, comme sujet à réflexion sur la condition de l'homme contemporain et sur sa capacité de décodifier la réalité et ses enjeux. Et c'est en

cela que réside une partie de la vitalité de Toussaint : le fait d'être toujours extraordinaire et, en même temps, ordinaire, arrivant à conjuguer les banalités, les évidences les plus grises et communes, telles que la salle de bain, la télévision, l'appareil photo, avec le désir, la volonté de faire « vivre et progresser » la littérature contemporaine et, avec cela, la conscience de l'être humain de lui-même. Et l'attitude de l'écrivain français, face à ces grands et profonds questionnements, est toujours d'offrir au lecteur un choix, une interprétation de la réalité multiple, plutôt qu'un commentaire péremptoire, attitude très appréciée par son public.

Aperçu de BARBARA BOTTARI

Note

¹ J.-PH. TOUSSAINT, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006, p. 13 (édition à tirage limité).

² Ses œuvres les plus récentes sont *L'appareil-photo* ; suivi de *Pour un roman infinitésimaliste* (2007), *Faire l'amour* ; suivi de *Faire l'amour à la croisée des chemins* (2009), *La vérité sur Marie* (2009) et *Fuir* ; suivi de *Ecrire c'est fuir : conversation entre Cheng Tong et Jean-Philippe Toussaint* (2009), toujours chez Minuit. Il s'agit de romans souvent mis en parallèle avec de petits essais.

³ Cette anthologie rassemble des textes d'écrivains, de journalistes et de spécialistes des médias, ainsi que de nombreux documents iconographiques : le sujet est la télévision qui multiplie les images en direct des quatre coins de la planète, mais qui oublie de les analyser. Même pensée pour Toussaint quand il souligne que ce média, en définitive, ne donne au téléspectateur qu'une information incomplète sur le monde : certains y voient une forme incomparable d'accès à la culture, quand d'autres parlent de télé-poubelle et s'interrogent sur la violence qu'elle véhicule.

⁴ «Un geste romanesque», in *L'Equipe magazine*, 18 novembre 2006.

⁵ *Ibid.*

⁶ «Zidane, en héros», in *Les Inrockuptibles*, n. 571, 7 novembre 2006.

⁷ J.-PH. TOUSSAINT, *op. cit.*, p. 9.

⁸ *Un geste romanesque*, *op. cit.*

⁹ *Idem.*

Simone Borghi, *La casa e il cosmo. Il ritornello e la musica nel pensiero di Deleuze e Guattari*, Verona, Ombre corte, 2008.

Simone Borghi, in questo volume, mette a frutto la sua duplice competenza e formazione di filosofo e musicista. La musica in generale, e il ritornello in particolare, sono infatti le chiavi che egli fornisce al lettore per accedere ad un aspetto del pensiero di Félix Guattari e Gilles Deleuze. Tale “aspetto” è la musica, la cui certa centralità nel pensiero dei due autori è proposta ed argomentata da Borghi in modo rigoroso. Rigore che non è quello del principio, del concetto o del sistema ma, piuttosto, risiede nell’aver assunto e fatto proprio l’interno cambiamento delle categorie che Guattari e Deleuze hanno provocato nella ricerca filosofica. Cercando un filo che leghi tra loro i cinque capitoli, divisi nelle due parti dal titolo *Musica tra estetica ed etologia* e *Musica tra estetica e ontologia*, lo si potrebbe individuare nella capacità della musica, così come essa emerge nel pensiero qui letto, di far pensare in modo diverso tempo e spazio.

Riguardo al tempo, Levinas, in *Ethique et infini*, notava che già con Bergson si era usciti da una considerazione del tempo come “tempo degli orologi” verso una sua lettura esistenziale. Ridondante sarebbe, poi, ricordare a tal proposito l’*Hauptwerk* di Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927). Borghi dimostra – sebbene implicitamente – che questo ontologico–esistenziale non è il solo modo in cui il XX secolo ha pensato il tempo, scegliendo perciò *de se passer* dalla dimensione esistenziale per coglierne quella *intensiva* propria della musica, che – tra altri – il compositore Olivier Messiaen ha portato a manifestazione con la sua opera. Dal musicista francese vengono, infatti, i lemmi “personaggi ritmici” e “paesaggi melodici”, il secondo, come opportunamente ricorda Borghi, più sotteso all’opera di Messiaen (a differenza del primo) ed esplicitamente individuato proprio da Guattari e Deleuze, nel pensiero dei quali il ritmo (riletto alla luce dell’opera del compositore francese) gioca, appunto, un ruolo centrale.

Quest’ultimo, infatti, lungi dall’essere codice definito e misura, è «causa di ogni misura, la base sulla quale si installa ogni successione temporale di momenti e note musicali durante un’esecuzione» (33) e, parafrasando il titolo di uno dei più noti testi di Deleuze, è «differenza e mai ripetizione» (33). I “personaggi ritmici” danno carne esattamente a quest’espressione formale. Ne sono un esempio i temi di Beethoven ma, soprattutto, è con il *Sacre du printemps* di Strawinsky (secondo Messiaen, ma già con Wagner secondo Guattari e Deleuze) che si affacciano nella scena musicale. Si tratta del crearsi – tramite aggiunte o sottrazione – di gruppi ritmici dalla differente durata, quasi che da questo si creino personaggi prima non esistenti. Quanto ai “paesaggi melodici”, questi sono portati ad espressione ancora da Messiaen che, ad esempio in *Epode* (contenuto nell’opera *Chronochromie*), fa “ascoltare” simultaneamente diciotto voci, ciascuna con un ritmo diverso, facendo così accadere un “brusio confuso” per il quale (e nel quale) i suoni stessi, lungi dall’essere lasciati ad una pura e semplice casualità, «rimandano ad un altro ordine più complesso e meno artificiale» (52). Il ritmo e l’armonia non sono, dunque,

concepibili soltanto come frutto di una sapiente architettura intellettuale ma accendendo (si) danno il loro stesso ordine. Questo è il senso della temporalità che può esser definita *intensiva*, tale cioè da creare la *propria* successione dando a se stessa la *propria* misura. Ma può essere, lo stesso, detto dello spazio? Ha senso parlare di uno spazio intensivo?

Sulla risposta – positiva – all’interrogativo si gioca la parte più complessa del libro di Borghi, impegnato in una lettura non tanto dell’estetica musicale di Deleuze e Guattari quanto più dell’*enjeu* della musica nell’opera dei pensatori francesi. *Enjeu* che – oltre ad essere lo sfondo delle pagine del volume – è quanto mai attuale: la questione posta, infatti, affronta il problematico superamento della differenza tra naturale e artificiale, uomini e animali, differenze sostituite da *Umwelt*, *milieux* (ambienti), territori, concatenamenti non chiusi ma fluidi. Attuale perché, per altri versi e altre vie, sta occupando un ruolo non marginale nel dibattito aperto attorno al “post-human” (cfr. l’opera di Roberto Marchesini) e il nuovo umanesimo (ad esempio, nella formulazione di Aldo Schiavone [cfr. *Storia e destino*, Einaudi, Torino 2007]). Nell’orizzonte di tale superamento, la musica si pone come ciò che ha il potere di unire piuttosto che separare, come ben mostra Borghi confrontandosi con l’opera del biologo Jacob von Uexküll, che espressamente ha parlato di “natura come musica”. Tuttavia, seguendo questa linea, che cosa ne è della distinzione tra *Umwelt* e *Welt* proposta dall’antropologia filosofica di autori quali Max Scheler, Helmuth Plessner, Arnold Gehlen, autori pressoché contemporanei di von Uexküll e che invece in questa distinzione individuavano la specificità dell’umano rispetto all’animale? Certo, nella linea proposta in questo volume tale diversa impostazione non trova luogo, e visto lo sfondo filosofico non è difficile coglierne le ragioni. Ciò, però, non esime dall’osservare che un confronto critico con chi, all’incirca negli stessi anni, proponeva per altre vie e altri scopi una riflessione sul tema della *Umwelt* nella sua differenza dalla *Welt*, avrebbe soltanto giovato al presente studio, mettendolo al riparo dal fin troppo semplicistico rimprovero di aver unilateralmente trattato tale questione. Ché – fermo restando l’esordio agambeniano del testo – rimane fermo il fatto che anche la distinzione tra *Umwelt* e *Welt* segna un tratto distintivo dell’umano. Omissione, questa, dovuta più ad una scelta – condivisibile – dell’autore di trattare altro. Meno condivisibile sembrerebbe invece un’altra mancanza, l’accento all’essere, di cui l’autore non tratta ma che richiama nel titolo della seconda parte del suo volume.

Questa parte, infatti, come è stato ricordato, s’intitola *Musica tra estetica e ontologia*. Mentre il titolo della prima parte è pienamente onorato nello svolgimento dei tre capitoli che la compongono (la parte è intitolata *Musica tra estetica ed etologia* ed è composta dai capitoli *Von Uexküll e la natura come musica* [I cap.], *La logica dell’espressione territoriale* [II cap.], *Il ritmo e il tempo* [III cap.]), rispetto all’annuncio del titolo ciò che manca non è tanto quello che all’autore non interessa (nel caso prima detto, ad esempio, la *Welt*) ma a mancare, nel corpo del testo è proprio il *déploiement* dell’ontologia. La quale, forse, rimane fin troppo sullo sfondo, neppure affidata a quel testo di Alain Badiou citato in bibliografia ma non nelle

note, dedicato a Deleuze e che reca come sottotitolo giustamente *La clameur de l'être*. Sul tema basti questo accenno, per non spingere l'autore nella direzione che egli non ha scelto e che sarebbe estrinseca rispetto al percorso proposto.

Meno estrinseco sarebbe stato anche un solo accenno al *rizoma*, ossia al «soustraire l'unique à constituer; écrire à n-1. Un tel système pourrait être nommé rhizome» (G. Deleuze, F. Guattari, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, éd. de Minuit, Paris 1980, p. 13 = MP). Sarebbe stato meno estrinseco perché proprio quanto in modo molto opportuno Borghi fa in e con questo volume a proposito della musica, il rizoma lo rende possibile; detto altrimenti, ne costituisce la condizione di possibilità. Infatti, «à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ou de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités» (MP, 31).

E sul *milieu* in quanto *Umwelt*, sulla sua differenza dal territorio, Borghi insiste in modo puntuale proprio per rileggere lo spazio nel senso intensivo e non estensivo, tornando ai motivi inizialmente annunciati in queste pagine. Proprio per questo, allora, anche un solo accenno al rizoma avrebbe offerto lo sfondo a quella serie di elementi che, peraltro, Borghi declina in modo molto preciso nel capitolo intitolato *Le nozioni*, nel quale esamina l'*agencement*, la deterritorializzazione, la coppia concettuale di spazio liscio e spazio striato e la diagonale; *bref*, i temi centrali del pensiero di Deleuze. Colpisce a maggior ragione, allora, la mancanza di un esplicito riferimento all'introduzione di *Mille Plateaux* proprio laddove tali nozioni hanno come sfondo il rizoma.

Ciò che manca, tuttavia, non deve mettere in ombra il valore di ciò che c'è, e in modo opportuno nel volume si apprende in che misura l'intensità dello spazio sia legata alla musica e, soprattutto, ad una certa tradizione musicale del '900, ben presente a Guattari e Deleuze oltre che all'autore del volume. Il punto di riferimento del quale, trattandosi di cogliere il senso intensivo di spazio che la musica fa emergere, diventa Pierre Boulez, da cui è ripresa la definizione di spazio striato e spazio liscio. Spazio striato, cioè, come lo spazio sonoro della tradizione occidentale (basato sulle dodici note) che concede all'ascoltatore di orientarsi e caratterizzato da "moduli", quali, ad esempio, l'ottava; viceversa, lo spazio liscio come spazio privo di temperamento (ossia privo di quella correzione dell'intonazione naturale che adatta gli intervalli tra suoni codificati in un determinato sistema musicale) e di moduli. In questo caso, l'orientamento non sarà possibile in modo vettoriale, né lo spazio sarà diretto, essendo la direzionalità sostituita da fuochi o focolai. Questa idea, musicale, è fatta propria da Guattari e Deleuze per il superamento della direzionalità verticale-orizzontale verso la *diagonale*, la quale passa attraverso i punti posti dalle altre due dimensioni toccandoli tutti senza risolversi in essi. Non si tratta, naturalmente, di separare spazio liscio e spazio striato bensì di pensare la

loro «promiscuità» (87). Ma ciò sarebbe possibile se già il rizoma non fosse pensato? Se, cioè, non vi fosse un *quid* che «n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes», senza inizio e fine? Quasi a dire che ciò che manca non smette mai di annunciarsi...

Ma di nuovo, mancando non deve far dimenticare un altro tra i guadagni di questo volume, ossia il fatto che, così come è stato detto del simbolo, anche la musica non è trattata soltanto come “(s)oggetto” del pensiero ma essa stessa *donne à penser*, dà al pensiero “da pensare”, facendolo *riflettere altrimenti*. E certamente nella musica Guattari e Deleuze hanno trovato “da pensare”, individuandovi quell'esperienza che dà *evenemezialità* (non a caso l'evento è tanto centrale nell'opera di Deleuze, al punto che François Zourabichvili intitola un suo celebre testo *Deleuze. Une philosophie de l'événement* [Puf, Paris 1994]). Gli dà da pensare *à nouveau* spazio e tempo, ma anche il senso dell'*agencement*, che in italiano è stato tradotto con “concatenamento”. La nozione interessa a Borghi perché «aiuta ad uscire definitivamente dall'ambito delle semplici analogie o somiglianze fra i fenomeni del mondo animale e quelli dell'uomo» (64), *enjeu* già annunciato e qui, con l'*agencement*, ripreso e approfondito. Uscita che prende *anche* la forma – *anche*, tra altre ben individuate nella discussione di territorio e deterritorializzazione – della sortita dalla casa verso il cosmo, da cui il titolo del volume. Ed è qui che la musica, soprattutto nella forma del ritornello, si fa e si mostra “chiave di volta”.

Distinto da Guattari e Deleuze in “piccolo” e “grande” ritornello, ossia come ripetizione di una linea melodica o come “complicazione creativa”, Borghi fa confluire in esso quanto analizzato a proposito dell'intensificarsi del tempo e dello spazio, individuandovi anzi quel “cristallo di spazio-tempo” che, in modo caleidoscopico, «organizza, crea, disfa, mette insieme gli elementi più disparati» (96), al punto da esser definito – prendendo congedo definitivo da Kant – «a priori di ogni spazio e tempo» (97), affinché ciò che non è udibile e visibile possa esser portato ad espressione in quella che i pensatori francesi hanno chiamato “musica cosmica”, capace di «rendere sonore forze non sonore» (104). Giustamente allora, con il ritornello, comprendiamo il senso delle due congiunzioni del titolo “la casa e il cosmo”, “il ritornello e la musica”, laddove non si tratta di disgiungere ma di unire ciò che è non-separabile *ab origine* e che non la ragione o il concetto colgono, ma la musica dà da pensare. Così, là dove il giudizio sussume dopo aver separato, la musica unisce: «Se la natura è come l'arte, scrive Borghi citando da *Qu'est-ce que la philosophie?* (= QPh) – è perché coniuga in tutti i modi questi due elementi viventi: la Casa e l'universo, lo *Heimlich* e l'*Unheimlich*, il territorio e la deterritorializzazione, i composti melodici finiti e il grande piano di composizione infinito, il piccolo e il grande ritornello» (109), tema ribadito da Borghi in numerose altre citazioni che chiudono l'ultimo capitolo del testo.

Arrestiamo qui la lettura di un libro sicuramente ben più ricco di quanto da noi detto, chiudendo con una citazione tratta ancora da *Qu'est-ce que la philosophie?*: «La grande ritournelle s'élève à mesure que l'on s'éloigne de la *maison*, même si c'est pour y revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous y re-

viendrons» (QPh, 181). Dalla casa verso il cosmo e dal cosmo verso la casa: ma a questo punto la mancanza di accenni a quell'essere da Deleuze affermato nella sua *univocità* si avverte con più insistenza, mancando proprio nella conclusione ciò che la musica “dà da pensare” rinnovando il pensiero stesso, ossia quell'immanenza che va ascoltata e che realmente permette di superare ogni separazione posta dal pensiero per far accadere il coglimento di quell'immanenza che Deleuze aveva cercato nella lettura, tra gli altri, di Spinoza (giustamente citato da Borghi all'inizio del suo percorso). Un'immanenza che certamente permetterebbe non soltanto di cogliere ciò che la musica “dà da pensare” rendendo possibile il superamento di ogni artificiosa distinzione di piani (anche questo come fin dall'inizio osservato), ma anche restituendo alla musica quello che, di essa, *ha ancora da essere pensato*, rendendo possibile quel movimento di ritorno nel quale, una volta giunti “a casa”, si è diversamente riconosciuti per “il cosmo” che in noi si reca.

CARLA CANULLO

Nelly LABÈRE, *Littératures du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2009 (coll. *Licence, Lettres*)

Nelly Labère, *maître de conférences* all'Università Bordeaux III nonché specialista della novella medievale ('genere' letterario al quale, come è noto, ha consacrato la propria tesi di dottorato, lavoro poi pubblicato col titolo *Défricher le jeune plant* nella collezione *Bibliothèque du XV^e siècle*, Paris, Champion, 2006), ci propone ora un bel manuale di letteratura medievale, destinato principalmente agli studenti universitari, ma che, di certo, attrarrà anche gli estimatori delle vecchie lettere.

Lo stesso specialista può leggere con piacere *Littératures du Moyen Âge*, per l'impostazione originale dell'opera e la presentazione della materia, per lo stile didattico e non pedante, ma piano e agevole, che rende gradevolmente fruibile una informazione sottesa, sempre, dallo spirito vigile dell'Autrice – la quale, sul piano della riflessione metodologica, parallelamente rivela gli snodi semantici della medievaleistica e le cruciali questioni che la investono, argomentando e problematizzando di continuo la propria esposizione.

Tale consapevolezza traspare già dal titolo: sono letterature (*littératures*, al 'plurale'), quelle che gravitano sullo sfondo di un periodo lungo, il medioevo, la cui denominazione l'Autrice illustra nella complessità della sua genesi terminologica, con rapido riferimento alla lettura valoriale che, di volta in volta, ne hanno dato gli studiosi: questo medioevo N. L. ci offre senza delimitare geograficamente spazi o aree di appartenenza, a suggerire ulteriormente la varietà e la complessità di espressioni culturali che trovano senso nell'ottica della circolazione europea.

Taglio e presentazione della materia, dicevamo: il lavoro è costruito in forma tripartita. Una prima sezione, « Aux sources d'une langue et d'une littérature » (p. 15–69), introduce alle problematiche della *mouvance* dei 'generi', delle forme prosa e verso, e a quella degli autori, accompagnandoci alle origini della materia letteraria ('Dio, arme e amori'), nella decodifica di stilemi, modi e modalità discorsive (tra l'altro: distinzione tra parodia e satira, senso del ridere medievale, ecc.). La seconda parte, « Langues, textes, contextes » (p. 71–140), s'interroga sulla materialità delle letterature medievali, sia essa riferita al mezzo linguistico (origini del francese, sua evoluzione e relativi *enjeux* storico-politici) o alla materialità del supporto (eminentemente 'sonoro' nelle società della 'voce', che si fa cartaceo o pergameneo nell'*atelier* del copista), in un mondo che si dà in lettura (tra strutture sociali, materiali o simboliche, d'una realtà disseminata di segni). « Les formes d'écriture », terza ed ultima parte (p. 141–211), introducono a tipologie e concetti della scrittura lirica, epica, narrativa e teatrale, mostrando interferenze e movenze nelle diacronie dello spazio e del senso (riscritture, intertestualità, circolazioni formali tra generi, ecc.).

Le informazioni meramente storico-letterarie (riferimento a opere e autori, con relative analisi, date e nozioni, immancabili in un manuale che deve anzitutto fornire saperi allo studente), informazioni poi distribuite secondo una logica determinata dal *plan*, si incastrano a mo' di esemplificazione nella linea principale del discorso, non cronologico ma tematico, non compilativo ma argomentativo.

Due indici (autori e testi) permettono la rapida consultazione dell'opera, assieme a un glossario di termini specifici della cultura medievale, una cronologia e un indice degli *encadrés*, utili (anche se il riferimento di pagina non sempre corrisponde con esattezza) e numerosi (sui *Serments de Strasbourg*, sulle lingue *d'oc* e *d'oïl*, sull'affermarsi della stampa, su alcuni autori importanti – Chrétien, Rutebeuf... – e su qualche opera di cui talora sono forniti estratti). Tale costruzione induce un approccio riflessivo e non mnemonico del manuale da parte del discente, sensibilizzato *d'emblée*, e in prospettiva critica, a temi e problemi della materia medievale.

Stile didattico ma non pedante: l'effetto prevalente, indotto sia dalla giustezza lessicale, che curiosamente non rifugge il ricorso agli anglicismi (cfr. *dark ages*, p. 9), sia dalla sintassi ammiccante d'un discorso perfettamente *maîtrisé*, è quello di una rimarchevole familiarità con la materia trattata – effetto rassicurante per chi si avvicina al testo (siamo lontani, qui, dallo stile sostenuto ma non privo degli arzigogoli retorici che appesantivano la lettura – come la stessa Maria Colombo Timelli denunciava nella sua recensione in *Studi Francesi* –, di *Défricher le jeune plant*). N. L. si interroga sulla visione che, implicita, passa attraverso l'uso volgarizzante dei termini comunemente adoperati in francese moderno per parlare di medioevo, soffermandosi ad esempio sull'accezione negativa dell'aggettivo *moyenâgeux* (cfr. p. 11), come pure sulle banalizzanti stereotipie cromatiche delle rappresentazioni medievali (bianco della purezza, rosso del sangue, nero della morte, cfr. p. 11) presenti nel moderno cinema di cassetta, spesso ghiotto di emozioni 'gotiche', ancorché posticce. N. L. mostra un quadro d'insieme e idee chiare sui temi puntuali che affronta.

La prospettiva scelta s'ancora dunque risolutamente nella modernità, attraendo a sé il lettore in un effetto di connivenza che l'Autrice, così attenta alla 'ricezione' (passata e presente), produce *à bon escient*. Lo studente italiano di lingua e letteratura francese, a propria volta, si avvicinerà con accresciuto interesse a questo manuale, che, oltre ad introdurlo alle letterature medievali, rappresenterà per lui un modello di costruzione del discorso (cfr. il *plan* adottato: ricordiamo che N. L. è anche autrice di manuali scolastici di *dissertation*) e uno *spécimen* di attualissima, veloce, giovane lingua francese.

Per concludere, Nelly Labère, che ha voluto omaggiarci del volume oggetto della presente recensione e che ringraziamo, altresì, di avere accettato di fare parte del Comitato scientifico della nostra *Piccola Biblioteca di Studi medievali e rinascimentali* (Aras Edizioni, Fano), si interroga con metodo sul linguaggio di oggi e su quello di ieri, facendo risuonare termini e concetti; mostra rotture e permanenze, formali e mentali; svela la propria coscienza critica attraverso l'attualità d'un approccio sobrio, incisivo, di quel vasto campo del sapere – le lettere medievali – la cui visione ella ci regala a metà strada tra 'riflesso' delle scuole erudite, sempre presenti in filigrana, e 'rielaborazione', svelta e aggiornata, del dato storico-letterario. La conoscenza del passato, per lei, non può infine essere disgiunta dalla consapevolezza del presente ch'essa fonda.

L'Autrice dunque non tema. Come ella auspicava in un biglietto: « derrière l'histoire générale (...) » *je vois bien* « pointer nos intérêts particuliers ».

LUCA PIERDOMINICI

