

ESEMPI DI SECONDA MANO

Studi sulla citazione in contesto europeo ed extraeuropeo

a cura di Monica Barsi e Laura Pinnavaia





ESEMPI DI SECONDA MANO

**Studi sulla citazione in contesto europeo
ed extraeuropeo**

A cura di Monica Barsi e Laura Pinnavaia

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano
Ledizioni

© 2019 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-6705-971-3

n° 29

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI MAGGIO 2019

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Laura Scarabelli Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Sara Sullam Simone Cattaneo
Valentina Crestani Elisa Alberani
Nataliya Stoyanova Angela Andreani

Indice

<i>Presentazione</i>	II
MONICA BARSÌ E LAURA PINNAVAIA	

PER UNA DEFINIZIONE

<i>Quando il fantasma incontra la parola: la citazione in Comment vivre ensemble di Roland Barthes</i>	19
ELEONORA SPARVOLI	

DA UNA LINGUA ALL'ALTRA

<i>Citazioni alloglotte in epigrafe nella letteratura russa del Settecento</i>	31
LAURA ROSSI	

<i>Citazione e ideologia in Bernardin de Saint-Pierre</i>	45
VINCENZO DE SANTIS	

<i>Citazione e memoria nella vita dell'Istituto Giulia, scuola tedesca a Milano</i>	55
PAOLA SPAZZALI	

<i>L'arte portoghese di tracciare epigrafi nella poesia di Adília Lopes</i>	71
VINCENZO RUSSO	

LOST AND FOUND

Stanisław Lem e lo strano caso dei cucchiaini d'argento di Iljon Tichy 87

LUCA BERNARDINI

OLTRE I CONFINI EUROPEI

«Un livre n'est jamais complet en lui-même» *Remarques autour de la citation chez Jacques Poulin* 103

MARCO MODENESI

(In)citazioni dissidenti e identitarie in poeti ispanofoni della Guinea Equatoriale 121

SIMONE CATTANEO

Things Fall Apart: Chinua Achebe, la citazione e la riscrittura postcoloniale 137

NICOLETTA BRAZZELLI

LA 'CITAZIONE D'AUTORE' NEI DIZIONARI

Rabelais dans le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux 155

MONICA BARSÌ

Literary quotations in Charles Richardson's A New Dictionary of the English Language (1836-7): a sophisticated lexicographical method 179

LAURA PINNAVAIA

PRESENTAZIONE

Monica Barsi e Laura Pinnavaia

Nella postfazione del marzo 2016 al suo libro *La Seconde main ou le travail de la citation* pubblicato nel 1979 (Parigi, Seuil), Antoine Compagnon spiega come avesse dovuto riformulare il titolo di questo volume diventato presto di riferimento, tanto che sul finire del secolo scorso era costantemente in prestito alla Biblioteca della Sorbona. Poiché lo abbiamo voluto ‘citare’ per designare la presente raccolta di contributi, riportiamo il racconto della genesi della re-intitolazione da parte del suo illustre inventore:

En vérité, j’avais d’abord appelé ce livre *L’Entreglose*, par allusion à la phrase de Montaigne qui figure en son cœur et qui résumait sa thèse, «Nous ne faisons que nous entregloser», mais François Wahl, mon éditeur au Seuil, trouvait ce mot imprononçable, laid, cuistre. Je marchais dans Paris, me rendant rue Jacob, quand, regardant distraitemment les voitures garées le long du trottoir, je vis sur l’une d’elles un papillon indiquant qu’elle était à vendre d’occasion. Parvenu aux Editions du Seuil, je donnai aussitôt mon nouveau titre à François Wahl, qui l’accepta. (509)

Gli esempi di seconda mano su cui ci soffermiamo qui sono quelli suggeriti da una cerchia di docenti di diverse discipline linguistico-letterarie del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell’Università degli Studi di Milano. Riflesso di un ambito di ricerca specifico, ciascuno degli studi raccolti offre un approccio diverso su un argomento puntuale nelle varie aree nel segno di una ricerca comune su un fenomeno condiviso che riguarda appunto la citazione. Tratta da un brano letterario o non letterario,

un discorso, un film, uno spettacolo, un'opera musicale e altre fonti ancora, le sue funzioni e i suoi effetti nella lingua di origine o in traduzione sono dovuti alla ri-contestualizzazione secondo la quale il senso può variare. Comunque, le relazioni che si creano tra le opere nell'intento esemplificativo, esplicativo, evocativo o argomentativo di chi fa uso delle citazioni sono sempre un'occasione di riflessione e seguendo il filo del passaggio delle citazioni in una stessa lingua e da una lingua all'altra ne risulta una messa a fuoco originale.

Le molteplici impostazioni di ordine linguistico e letterario, oltre che più ampiamente culturale, distinguono questo libro dedicato alla plurivocità che definisce per essenza la citazione come luogo d'incontro tra almeno due voci in una successione temporale più o meno distante e mettendo in contatto fra loro territori altrettanto diversi e lontani. La suddivisione nelle diverse parti dei contributi rende conto dell'internazionalità sottesa alla necessità del citare che può essere interpretata all'interno della stessa lingua o da una lingua all'altra con diversi risultati.

Eleonora Sparvoli esplora, nella lezione al Collège de France – forma di testualità intermedia fra lo scritto e l'orale –, il ricco sistema di citazioni messo in campo da Roland Barthes che poggia su una teoria della lettura modellata sul fantasma personale, sul desiderio, non sottoposto al vincolo dell'interpretazione filologica e contestualizzante di un testo letterario, trasformato così in frammenti, figure. In questo modo la citazione diviene meno l'avallo di un'autorità che il luogo in cui il discorso barthesiano si diffonde, si dissemina, rendendosi a sua volta non autoritario, condivisibile e liberamente riutilizzabile da chi ne fruisce.

L'invito di Luca Bernardini alla lettura del romanzo di Stanisław Lem, *Wizja lokalna*, ovvero *Visione locale*, pubblicato per la prima volta nel 1982 e per molti di noi ancora inaccessibile in mancanza di una traduzione dal polacco (esiste in tedesco), ruota attorno al furto di certi 'cucchiaini d'argento' da parte del protagonista, il cosmonauta Iljon Tichy. Sorprendentemente i precedenti di questo piccolo crimine, tutto sommato quotidiano in un contesto agiato, sono molteplici (compare in Schiller, ma si ha modo di scoprirne altri). Il colpo di scena a cui lo studioso ci prepara mette in relazione, in un'intricata rete citazionale, Gérard Genette, il Dostoevskij 'polifonico' di Michail Bachtin, il grande regista sovietico Andrej Tarkovskij, il romanzo *Solaris* per cui Lem è universalmente noto e una impertinente lettrice russa.

Laura Rossi dedica la sua analisi a quella che il già ricordato Compagnon ha definito «citazione per eccellenza», ossia l'epigrafe o esergo, rifacendosi anche alla rilettura dei lavori del letterato tenuto ai margini dal regime sovietico Zygmunt Krzyżanowski (1887-1950) che propose di istituire una vera e propria specializzazione in epigrafologia. L'indagine su questo elemento paratestuale può infatti riguardare diversi aspetti: la provenienza, la collocazione, il rapporto a monte e a valle intrattenuto con il titolo dell'opera e con

il testo a seguito, la parte spettante al lettore o, secondo Genette, l'*epigrafiario*. Nel saggio la scelta è caduta su una tipologia particolarmente pregnante nel nostro contesto di lingue a confronto, cioè sulle epigrafi alloglotte riportate spesso in caratteri latini nelle edizioni russe settecentesche. Delle origini della pratica e della loro piena affermazione la studiosa fornisce le coordinate rimandando a Michail Murav'ev, a Nikolaj Karamzin e ad altri autori e testi settecenteschi. Attraverso la raccolta degli esempi si può ricostruire un'intera temperie culturale a vocazione internazionale che caratterizza la stagione del Sentimentalismo russo, in cui la lettura e l'emulazione di scrittori come Rousseau contribuiva a ispirare la letteratura nazionale.

Vincenzo De Santis si muove nella costellazione di citazioni che si trovano sparse nelle opere di Bernardin de Saint-Pierre per soffermarsi sull'esempio di *La Pierre d'Abraham*, dramma pubblicato postumo sotto forma di racconto nel 1818 proprio con l'omissione di gran parte dei passi citati da altri testi. Rifacendosi al manoscritto, si leggono addirittura in una sorta di sequenza, in cui al latino di Orazio e di Virgilio succede quello del Vangelo. Il versetto neotestamentario riportato non può non far pensare, per la citazione tratta dalla stessa fonte, alla *Profession de foi du vicaire savoyard* di Rousseau, autore ammirato da Bernardin e modello principale della sua "filosofia". L'analisi di questo insieme di citazioni ci conduce al centro dell'ideologia dell'autore e al suo sistema "filosofico" che si oppone agli eccessi del razionalismo e aspira a una dimensione spirituale che dischiude a tutt'altro livello le porte della conoscenza.

Lo studio di Paola Spazzali riguarda le citazioni che scandirono la vita quotidiana dell'Istituto Giulia, scuola femminile germanica fondata e gestita a Milano dalle suore della Congregazione delle Suore di Nostra Signora dal 1925 fino alla sua chiusura nel 1993. L'indagine che si ferma al 1957, compresi gli anni della guerra in cui l'attività didattica non fu sospesa, prende in esame i numerosi frammenti tratti dalla Bibbia, dai grandi scrittori e anche da Volkslieder attraverso i quali un'intera comunità accedeva alla cultura tedesca, oltre che alla dimensione religiosa che ispirava l'azione didattica. Le fonti consultate sono quelle di un archivio poco conosciuto da cui emerge il ritratto di un'epoca, oltre che di un'istituzione: la *Chronik. Deutsche Schule – Mailand* per uso interno, i *Berichte* richiesti in origine dal Kultusministerium prussiano e destinati anche alle famiglie delle scolare e ad eventuali mecenati con la descrizione dei principali eventi didattici ed extra-didattici, i *Berichte* inviati a varie istituzioni ministeriali, gli *Annalen* del convento di cui una copia era destinata alla Casa Madre, le epigrafi nel libro degli ospiti e sui muri dell'edificio scolastico. Tutte le citazioni riportate permettono di restituire una prospettiva che guarda alla Germania da un altro paese, restituendoci anno dopo anno la storia di intere generazioni.

Vincenzo Russo ci invita a conoscere l'opera della poetessa portoghese Adília Lopes che dal suo debutto nel 1985 continua a pubblicare raccolte per

cui oggi molti critici non esitano a collocarla nel canone dei migliori poeti portoghesi viventi. Come testimoniano molti dei suoi versi di cui alcuni esempi sono riportati nel saggio con la traduzione in italiano, la sua espressione si situa in una dimensione postmoderna in cui tutto può essere detto e anche ridetto. In tutta l'opera il posto riservato alle citazioni in epigrafe è in questo senso significativo, oltre che rivelatore dei nessi linguistici e più ampiamente culturali e simbolici che l'autrice lascia intravedere tra la sua esperienza e le sue letture. Non solo, la sua è una sorta di "arte dell'epigrafare" di cui si può seguire l'elaborazione e l'evoluzione per apprezzare l'originalità di una voce contemporanea.

Marco Modenesi ci avvicina all'opera del quebecchese Jacques Poulin, nato nel 1937, e romanziere oggi affermato, il cui primo romanzo *Mon cheval pour un royaume* pubblicato nel 1967 faceva risuonare la nota frase del Riccardo III di Shakespeare. Dopo questo esordio già significativo per la nostra riflessione, seguono diversi libri che si strutturano su una rete interartistica e interculturale di citazioni, tratte da fonti diversissime per il genere (romanzi, poesie, film, canzoni, fumetti, foto, disegni, linguistica, storia e geografia) e per la provenienza geografica (Quebec, Stati Uniti, Francia, Canada, Spagna, Russia, Kirghizistan, Italia, Germania, Repubblica Ceca, Nuova Zelanda e Cile). Sono per così dire promosse non solo dal protagonista del singolo romanzo ma anche da tutti i personaggi che apportano il loro pezzo a una ricchissima collezione del già detto, visto o sentito nel recente Novecento e in una cultura soprattutto occidentale. Si viene pertanto a costituire una memoria collettiva in cui si è depositata l'enciclopedia condivisa da intere generazioni in un luogo del Nuovo Mondo che è per eccellenza un crogiuolo di culture e in cui la citazione nella scrittura di Poulin assume a volte dimensioni iperboliche.

Simone Cattaneo studia il rapporto di alcuni autori equatoguineani di lingua spagnola, da un lato, con la tradizione ereditata dalle lettere ispaniche e, dall'altro, con i racconti soprattutto orali dell'etnia di appartenenza che intendono salvaguardare. I fenomeni di citazione e intertestualità vanno da una rilettura ironica e deviante dei miti letterari, che vengono sovvertiti, a una rivendicazione di elementi condivisi come parte di una poetica personale e di un meticcio creativo. Numerosi esempi intertestuali, tratti soprattutto dalla poesia, rivelano una predilezione per il passato fissato dal canone, rappresentato da scrittori come Manrique, Cervantes, Góngora, Bécquer, Machado, Guillén o García Lorca. Traspare non casualmente in questo elenco la traccia di un percorso scolastico che è quello dell'educazione ricevuta dagli autori presi in considerazione. La loro contemporaneità fortemente ispirata all'emulazione della grande letteratura in lingua castigliana è frutto di aneliti sovrapposti in cui si scorge una presa di posizione contraria sia al passato coloniale sia al presente dittatoriale, oltre che ricettiva della cultura ancestrale di cui si sentono eredi. Di tutte queste scritture

si coglie una progettualità caratterizzata fin da subito dalle singole parole appartenenti al lessico autoctono e a quello della più alta espressione della cultura ispanica.

Things Fall Apart è il romanzo che il nigeriano Chinua Achebe pubblica nel 1958 citando la poesia “The Second Coming” di Yeats e che Nicoletta Brazzelli propone qui per riflettere sull’uso della citazione come forma di contestazione delle narrazioni coloniali sull’Africa. Il concetto di “crollo” sottende tutta l’opera che racconta quello dell’ordine sociale e familiare della popolazione igbo nella Nigeria sud-orientale, provocato dalla spregiudicatezza dei missionari e funzionari bianchi indifferenti alla cultura indigena. La lingua dei colonizzatori viene efficacemente utilizzata (e ibridata) per introdurre il punto di vista dei colonizzati, combinando racconti orali della tradizione africana e strutture letterarie di derivazione europea. Nella scrittura di Achebe l’intertestualità acquisisce in questo senso una rivendicazione identitaria che ha come principale interlocutore l’Occidente che si vede rappresentato in una prospettiva completamente decentrata e fortemente polemica rispetto al suo stesso patrimonio letterario di riferimento.

In coda al volume i nostri contributi sono sulla citazione di autore come pratica lessicografica comune a tutte le nostre lingue. Il primo caso è quello di Rabelais citato in un dizionario monolingue francese di inizio Settecento molto poco convenzionale, quello che Philibert Joseph Le Roux compone molto probabilmente tra Bruxelles e Amsterdam nel 1718 intitolato in modo significativo *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*. Rimaneggiato e ripubblicato dopo la scomparsa di Le Roux fin quasi alla fine del secolo, trasmette il vocabolario impiegato nella descrizione delle avventure di Gargantua e Pantagruel tratto da edizioni circolanti al di fuori della Francia che ne attestano la fortuna presso lettori non unicamente interessati a un ideale di purismo linguistico. Nel secondo caso, il poco noto lessicografo Charles Richardson cita, in *A New Dictionary of the English Language* (1836-7), un nutrito numero di scrittori inglesi risalenti fino al quattordicesimo secolo, distinguendosi così dai suoi predecessori, tra cui il ben noto Samuel Johnson. Proprio attraverso la voce di autori come Gloucester, Brunne, Peers Plouhman, Wyclif, Chaucer, Gower Sir Thomas More, Daniel, Drayton, Holland, Chapman, Beaumont e Fletcher, Richardson dà vita a ogni lemma dell’inglese, rivelandosi lessicografo descrittivista molto prima del tempo e diventando modello ispiratore per la compilazione dell’*Oxford English Dictionary* nel primo Novecento.

Le citazioni esplicite come anche le relazioni più generalmente intertestuali presentate in questa raccolta di studi riuniscono più luoghi che abbiamo voluto in qualche modo collezionare per apprezzarne la funzione di raccordo in un immaginario collettivo. Per ampliarne i confini la nostra aspirazione è di dare seguito a questa iniziativa per ora solo avviata estendendola ad altri ambiti di nostro interesse che abbiamo individuato: la lin-

gua accademica o per scopi speciali, l'insegnamento della lingua (manuali, dizionari, grammatiche), la storia delle lingue (raccolte di citazioni, ecc.), la letteratura nazionale, le letterature comparate, le traduzioni, gli eserghi, la costruzione o decostruzione delle identità ideologiche nel discorso, il linguaggio dei nuovi media (internet, chats, blogs...), le pubblicità, i *theatre studies*, i *film studies*, la musicologia, i *translation studies*, le dinamiche del potere (legislazioni, plagio ecc.). Una simile interdisciplinarietà è dovuta alla collocazione editoriale che ci ha fortemente motivato. I libri nascono in vario modo, quello che qui presentiamo è strettamente legato alla nostra collana dipartimentale Di/Segni, fondata nel 2012 e condotta sino al 2018 da Emilia Perassi che ci ha invitato a costruire un'identità a più voci in una prospettiva di pubblicazione delle nostre ricerche. Alla nostra prima Direttrice e a tutti i nostri Colleghi va il nostro sentitissimo ringraziamento.

PER UNA DEFINIZIONE

QUANDO IL FANTASMA INCONTRA LA PAROLA:
LA CITAZIONE IN *COMMENT VIVRE ENSEMBLE*
DI ROLAND BARTHES

Eleonora Sparvoli

Capita che un'immagine viva in qualche strato profondo di noi, confusa ma persistente, incancellabile, capace di affiorare di tanto in tanto, per brevi istanti, alla coscienza: apparizione subitanea in cui un desiderio inconscio si manifesta restando per lo più inintelligibile. Fino al giorno in cui una parola, incontrata per caso in una lettura qualunque, giunge a cristallizzare attorno a sé questa sfuggente materia fantasmatica per farne il campo in cui indagare, esplorare, cercare una risposta.

È l'esperienza che riporta Barthes in apertura del suo corso *Comment vivre ensemble*¹, quando rivela all'uditorio non solo il fantasma personale che lo sottende²: «un fantasme de vie, de régime, de genre de vie [...]. Quelque chose comme une solitude interrompue d'une façon réglée: le paradoxe, la contradiction, l'aporie d'une mise en commun des distances [...]» (Barthes

1 Il primo da lui tenuto al Collège de France, dal 12 gennaio al 4 maggio 1977. Di questo ciclo di lezioni possediamo sia gli appunti preparatori, pubblicati nel 2002 da Seuil, a cura di Claude Coste, sia le registrazioni (anch'esse uscite da Seuil nello stesso anno in formato mp3). Confrontando i due documenti ci rendiamo conto di come Barthes rispetti rigorosamente in classe le sue dettagliatissime note, lasciando poco spazio alle digressioni improvvisate. È dunque a tali "traces écrites" (è questo il nome della collana editoriale che accoglie gli appunti di Barthes) che faranno riferimento tutte le citazioni del corso, salvo nei casi in cui la forma orale presenti – rispetto ad esse – un'aggiunta significativa.

2 Ricordiamo che la memorabile lezione inaugurale che sanciva l'ingresso di Barthes al Collège de France, e che doveva servire a illustrare metodi e campi di competenze della cattedra di semiologia della letteratura che era stato chiamato a ricoprire, recava questa folgorante – inattesa – dichiarazione: «Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantasme (Barthes 1978: 43).

2002: 37), ma anche la parola che, sottraendo quel fantasma all'inerzia di un'esistenza intermittente, lo ha trasmutato «en champ de savoir» (38): *idiorrythmie*. Barthes l'ha trovata in un libro – *L'Été grec* di Jacques Lacarrière – letto per caso pochi mesi prima e nelle cui pagine l'autore – che in quei luoghi straordinari si era recato – riservava un ampio spazio alla descrizione del Monte Athos: «îlot intemporel où nombre de valeurs sont inversées» (Lacarrière 1976: 32). Su quella Montagna Santa, accanto a monasteri cenobitici in cui i monaci sono soggetti alle ferree regole della vita comunitaria, ne esistono altri, «idiorythmiques³, où chacun vit, littéralement parlant, selon son propre rythme» (40). Ogni monaco ha la sua cella personale dove consuma i pasti, tranne in rare occasioni di festività. Non è tenuto neppure a partecipare alle liturgie quotidiane, eccezion fatta per l'ufficio notturno, la *compieta*, che precede l'atto del coricarsi. E tale deroga all'autarchia radicale di quest'esistenza solitaria doveva toccare l'animo del lettore Barthes che negli appunti relativi alla penultima lezione del suo corso scriverà: «L'idée des complices: belle. La communauté s'arme de courage pour affronter la nuit. [...] Vivre ensemble: seulement peut-être pour affronter ensemble la tristesse du soir. Être des étrangers, c'est inévitable, nécessaire, sauf quand le soir tombe» (Barthes 2002: 176).

L'avventura in cui Barthes intende coinvolgere gli uditori del suo corso è dunque l'esplorazione dei contorni di quest'utopia, la verifica – per ipotesi e approssimazioni – della realizzabilità (e ancor più verosimilmente l'irrealizzabilità...⁴), in una società moderna e laica, di un modo d'esistenza in cui il *vivre-seul* e il *vivre-ensemble* non costituiscano un'antitesi ma si concilino in un sapiente equilibrio di distanze e vicinanze, secondo una logica – un'antilogica, nella misura in cui ignora il principio di non contraddizione – che è quella propria d'ogni formazione dell'inconscio⁵.

Due sono le immediate conseguenze della scelta esplicita e consapevolmente assunta di far derivare un percorso di conoscenza da un fantasma (un vero e proprio partito preso, stando alla dichiarazione programmatica della celebre *Lezione* inaugurale⁶). Innanzitutto il fatto che il discorso, rifiutando di articolarsi in un'argomentazione coerente, passi invece attraverso una serie di rapide scene che si svolgono in diverse cornici spaziali: «fantasme = scénario, mais scénario éclaté, toujours très bref = leur narrative

3 Lacarrière scrive il termine con una sola r ma Barthes precisa all'orale che occorre scriverlo con due.

4 Scrive Eric Marty nell'*avant-propos* delle *notes de cours* relative a *Comment vivre ensemble*: «À la question souterraine de ce cours qu'on pourrait résumer ainsi: "Le groupe idiorrythmique est-il possible? Peut-il avoir une communauté d'êtres sans *Télos*, sans Cause?", la réponse est évidemment négative [...]. Et c'est alors comme si, au fond, cette négativité était le véritable objet du cours, comme si elle était sa vérité» (Barthes 2002: 11).

5 Su questo tema si rimanda al classico studio sulla bi-logica di Ignacio Matte Blanco (1981).

6 Cf. nota 2.

du désir» (Barthes 2002: 51)⁷. Il materiale su cui Barthes conduce la sua ricerca è in tal senso una vera e propria *topica*: un repertorio di luoghi concreti o anche solo mentali⁸, presentati secondo l'ordine alfabetico del loro intitolato – a scongiurare il rischio che vi si possa rintracciare una qualche sequenza logica, contraria alla forza anarchica del desiderio...⁹ A fungere da matrice originaria c'è la scenografia ideale del suo sogno idioritmico. Subito dopo aver evocato il modo d'esistenza dei monaci solitari descritti nel libro di Lacarrière, Barthes spiega infatti come il monte Athos – che in verità non ha mai visto – sia diventato per lui generatore di un paesaggio interamente modellato sul suo fantasma: una terrazza dalla quale contemplare il Mediterraneo, due camere a disposizione in cui vivere, poco più in là qualche altra stanza per ospitare gli amici, e infine un ambiente di possibile condivisione, una biblioteca per esempio. La seconda conseguenza – ben visibile anche in questo scorcio così personale della Montagna Santa – è la tendenza a cancellare dalla scena quei dati di realtà che potrebbero compromettere la purezza della fantasia. «Ici, la crasse, la foi» (Barthes 2002: 37): la sporcizia che inevitabilmente si accumula in uno spazio di vita solitario e senza regole, e soprattutto la fede che di quell'esistenza ha dettato la scelta. Poco più avanti Barthes dirà chiaramente che malgrado l'elemento cristallizzatore – la pratica dell'idioritmia sul monte Athos – abbia necessariamente orientato la sua ricerca verso lo studio di forme di coabitazione religiosa, il suo fantasma non ha nulla a che vedere con una conversione alla vita spirituale dei monaci. In effetti, ogniqualvolta presenterà all'uditorio dei «traits» – così egli chiama le diverse voci del suo singolare dizionario¹⁰ – che da quell'esperienza sono estratti, ne opererà istantaneamente una trasposizione sul piano della sua quotidianità. A cominciare dalla prima figura, quella dell'*akédia*, il temibile demone del mezzogiorno che da sempre tormenta gli anacoreti – «sentiment, état du moine qui désinvestit de l'ascèse» (Barthes 2002: 53) – ma che non risparmia l'uomo laico e integrato nella società: «moment répété, étalé, insistant, où nous en avons assez de notre manière de vivre» (55): quand'anche si trattasse di uno stile di vita cercato, conquistato, coltivato (proprio come la vocazione dell'eremita...).

7 Ricordiamo che negli appunti il segno = è un'abbreviazione che all'orale viene tradotta con il verbo essere: dunque il fantasma è per Barthes una brevissima sceneggiatura, una sorta di racconto istantaneo entro uno scorcio illuminato: «ce qu'on entrevoit, très découpé, très illuminé mais immédiatement évanoui» (Barthes 2002: 51).

8 Lo dichiarerà esplicitamente nell'ultima lezione, quando parlerà delle diverse figure di cui si è composto il suo discorso come di una serie di caselle, di riquadri da riempire: «une topique, une grille des lieux» (Barthes 2002: 181). Si veda anche Bellon 2012: 59.

9 È la stessa strategia che Barthes aveva adottato per il seminario sul discorso amoroso (tenuto all'École Pratique des Hautes Études dal 1974 al 1976), e per il libro che ne aveva tratto (Barthes 1977).

10 Con il termine «trait» che Barthes alterna a «figure» e «article» (nel senso di voce enciclopedica) si indicano le diverse unità – caratterizzate da un intitolato, un 'significante' a cui si rapportano diverse riflessioni – che compongono il corso.

Ebbene le due conseguenze da me richiamate hanno una significativa ricaduta sulla maniera di citare che viene adottata in questa particolare modalità testuale costituita sia dagli appunti preparatori – che Eric Marty definisce splendidamente come «*infra-texte*, c'est-à-dire un état de discours qui précède le texte mais dont le caractère rudimentaire, abrégé, miniaturisé, réduit, concentré, élémentaire, parfois esquissé ou virtuel, tient à ce qu'il est tout entier dans la tension de sa profération à venir» (Barthes 2002: 12)¹¹ – sia dalla lezione vera e propria, che in un certo modo *realizza* la virtualità degli appunti, e che Barthes stesso considerava come una forma sospesa fra la scrittura e la parola¹². L'ampia costellazione di citazioni – di diversa taglia e tipologia: interi passi ripresi parola per parola, brevissime sequenze, termini isolati, oppure semplici riferimenti, allusioni – che riempie in modo diseguale il casellario (la *topica*) degli argomenti del corso, è il frutto di una teoria della lettura che prevede per i testi lo stesso trattamento amorosamente distorsivo e deformante cui il desiderio sottopone la realtà per estrarne lo scenario ideale della propria soddisfazione. Barthes la espone *en passant* – in una provocazione solo abbozzata – al principio della seconda lezione, accingendosi a presentare i testi del suo *corpus*, sapendo bene che, seguita fino in fondo, tale teoria potrebbe sortire effetti «pour le moment incalculables, presque insupportables» (Barthes 2002: 43). Si tratterebbe a suo avviso di praticare una «lecture contre-philologique» (*ibidem*), che faccia astrazione da quel significato sovrano che nel testo si dà come ultimo e definitivo: leggere, per esempio, i Mistici senza Dio e Sartre senza l'*engagement*! Così facendo, si lascerebbe cadere quell'interdizione interiore – che Barthes definisce come «sur-moi de lecture» (*ibidem*) – che limita la libertà del lettore (soprattutto se si tratta di uno studioso) obbligandolo a sottostare ad una sorta di Legge morale della corretta interpretazione. E che tale ricerca di un'«*exemption du signifié*» (*ibidem*), obbedisca a un dettato pulsionale, ci è confermato da quest'ulteriore precisazione: «ce qu'il s'agit de lever, de périmier, de rendre insignifiant, ce sont les générateurs de culpabilité. C'est donc travailler à un non-refoulement» (*ibidem*).

È dunque senza scrupoli, autocensure o sensi di colpa accademici che il professor Barthes disporrà dei testi letterari prescelti per appoggiarvi¹³ il suo discorso. Innanzitutto considerandoli – così come recita il sottotitolo del corso¹⁴ – simulazioni, sperimentazioni di un certo modello d'esistenza. Non solo: quando egli li definisce costitutivi del suo *corpus*¹⁵, non sta affatto allu-

¹¹ Si tratta dell'*Avant-propos* di Eric Marty agli appunti barthesiani.

¹² Nella lezione introduttiva all'ultimo dei corsi tenuti al Collège de France (*La Préparation du roman*), dichiarerà: «Un cours, c'est, dans mon esprit, une production spécifique, ni tout à fait écriture, ni tout à fait parole, marquée par une interlocution implicite (une complicité silencieuse)» (Barthes 2003: 31).

¹³ Alla fine del corso parlerà proprio di «*texte-appui*» o «*texte-tuteur*»: «ce qui permet de parler [...] inter-texte [...] avoué» (Barthes 2002: 182).

¹⁴ *Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*.

¹⁵ È bene precisare che Barthes trae citazioni da moltissimi altri testi (letterari e non), ma

dendo ad una selezione di opere che saranno oggetto di un'analisi sistematica, d'insieme, ma a dei serbatoi da cui attingerà *exempla* – immagini, figure, paesaggi – anche a costo di disgregarne la struttura¹⁶. «L'œuvre éclatera en 'traits'» (44) – annuncia Barthes al suo pubblico. Ed è in tale deflagrazione liberatoria dei testi letterari che le due attitudini del pensare attraverso il fantasma – il procedere discontinuo, per 'scene', obliterando ciò che ostacola la soddisfazione del desiderio – troveranno il loro compimento.

Barthes comincerà con l'estrarre da ognuno di quei testi una *maquette*, un bozzetto – quasi una scenografia teatrale in miniatura – che ben rappresenti la forma di *vivre-ensemble* in esso sperimentata. E sarà allora «la Chambre (solitaire, non confortable)» per la *Sequestrée de Poitiers* di Gide, «le Repaire» per *Robinson Crusoe* di Defoe, «le Désert» per la *Storia Lausiaca* di Palladio, «le sanatorium-hôtel» per *La Montagna Incantata* di Mann, «l'Immeuble (bourgeois)» per *Pot-Bouille* di Zola (45-47).

L'ossessione spaziale che calamita l'intero percorso di Barthes verso la ricerca di sfondi, paesaggi, cornici, inquadrature, farà di lui un lettore per verso dei romanzi. Egli confessa di amare in *Robinson Crusoe* esattamente il contrario di quello che il pubblico vi ha sempre cercato. Anziché appassionarsi alle peripezie del protagonista, subisce il fascino dei momenti di stasi della storia, e quando sopraggiunge un evento se ne rammarica poiché non può più «*fantasmer* sur l'organisation ménagère de la vie, la hutte, le jardin aux raisins» (123)¹⁷. In effetti l'«événement» (è questo il titolo del «trait» in cui è sussunta tale riflessione) è nemico del fantasma idioritmico, che necessita di una quotidianità abitudinaria sempre uguale a se stessa e idealmente interminabile. Ogni novità, invenzione, iniziativa può produrre «ce qui nuit le plus au Vivre-Ensemble: le retentissement» (*ibidem*). L'eco di un evento turba l'equilibrio, fa slittare le posizioni: il fantasma può ricostituirsi solo a prezzo di una nuova rinegoziazione di distanze e vicinanze fra i diversi attori dello scenario. È così che Barthes ignorerà programmaticamente tutta la seconda parte del romanzo di Defoe – quella del ritorno in patria e dei viaggi che ne seguono – suscettibile di fornire una prospettiva più ampia entro cui collocare la lunga narrazione del soggiorno solitario sull'isola. Ma sappiamo come ogni imposizione di lettura sia rifiutata da Barthes, e la scelta dei passi da considerare può anche avere l'effetto di scostarlo dal significato d'insieme che l'autore intendeva dare all'opera¹⁸ da cui l'estratto è prelevato (salvo rivelarne altri, forse più fecondi¹⁹...). Egli riporta alla voce

solo cinque, fra questi, sono presentati come pilastri del discorso che intende condurre.

¹⁶ È forse superfluo specificare che proprio per l'uso – improprio e al contempo perfettamente appropriato al suo discorso! – che fa di quei testi, Barthes non si preoccupa di citarli – laddove non siano francesi – in lingua originale, ma li riporta sempre in traduzione.

¹⁷ Il corsivo è nostro.

¹⁸ Su questo tema dell'*intenzione d'autore* si vedano le illuminanti pagine di Antoine Compagnon (1994: 191-202).

¹⁹ Leggiamo ancora quest'efficace osservazione di Compagnon, a proposito dell'interpretazione anacronistica – attualizzante – dei testi letterari, ch'egli chiama *allegoria* in contrappo-

«éponge» un lungo passo tratto dalla *Storia Lausiaca*, in cui si racconta di una donna che in un monastero femminile recita la parte della demente e ispira volontariamente la ripugnanza delle altre – esponendosi così ad ogni sorta di vessazioni – al solo scopo, dice Palladio, di mettere in pratica il monito scritturale che suggerisce di farsi folli per esser davvero saggi. Ebbene tale citazione consente a Barthes di ricondurre ancora una volta il discorso sui piccoli gruppi laici, in particolare quelli messi in scena nei romanzi, in cui sarebbe proficuo, a suo avviso, rintracciare la presenza di un «actant-déchet»: un personaggio-spugna, un paria, che accoglie su di sé tutta la sporcizia, l'anima nera del vivere comune. Così, scoprendone ad esempio l'assenza nella comunità della *Montagna Incantata* ne deduce che esso sia, paradossalmente – malgrado la morte costituisca, sin dall'inizio, l'ineluttabile verità finale – un «récit humainement idyllique» (122).

Barthes non effettua un'analisi dei testi del *corpus* ma pensa attraverso di essi, rinvenendovi quei *saperi indiretti* – mai fissi, mai autoritari – che fanno, a suo avviso, tutta la gloria della letteratura²⁰. A confermarlo è l'evidente disparità nel numero di citazioni che trae da ciascuna di quelle opere: ed è proprio osservando la maggior frequenza delle une rispetto alle altre che diviene possibile seguire l'andamento del pensiero barthesiano (benché la scelta della presentazione in ordine alfabetico mirasse ad allontanare ogni sospetto di costruzione argomentativa). Al progressivo accumularsi dei «traits» comprendiamo come il punto focale del fantasma idioritmico – l'urgenza più forte che lo ha generato – sia per Barthes più l'organizzazione della propria solitudine che la relazione con gli altri membri di una piccola comunità. In effetti, il testo che offre al corso la più grande abbondanza di riferimenti è la *Sequestrée de Poitiers*: racconto che Gide ha costruito assemblando documenti giudiziari, e che narra la storia vera di una donna – Mélanie – rimasta chiusa venticinque anni (per volontà della sua 'rispettabile' famiglia, ma fors'anche per un suo proprio impulso di folle) in una camera senz'aria né luce, fra escrementi, avanzi di cibo, vermi e ogni sorta di sporcizia, fino al giorno in cui la polizia – a seguito di una denuncia anonima – aveva posto fine alla sua reclusione per condurla in ospedale. Ciò che interessa a Barthes di questa vicenda di cronaca magistralmente riorchestrata da Gide²¹ è da un lato l'attaccamento della protagonista al suo fetido luogo di sequestrazione, ch'ella nomina con una serie di vezzeggiati-

sizione alla *filologia*, che tende invece a ricondurli al loro contesto d'origine e all'intenzione dell'autore: «L'allégorie donne peut-être lieu à une tétatologie – elle produit une collection de monstres éphémères –, mais la philologie tend à enterrer les livres comme de petits cercueils dans un vaste cimetière des lettres» (Compagnon 1994: 192-193).

20 «La littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux» (Barthes 1978: 18).

21 Il testo fu inserito nella collana di Gallimard «Ne jugez pas», fondata e diretta da Gide a partire dal 1930, allo scopo di presentare ai lettori una documentazione il più possibile autentica attorno a fatti che gli sembravano sfuggire ai criteri della psicologia tradizionale, risultando spiazzanti e inafferrabili per la stessa macchina giudiziaria.

vi: «ma chère petite grotte» (Gide 1930: 40) «[ma] chère bonne fond moulin en piâtre» (61), «*mon cher grand fond Malampia*» (67), e dall'altro la pretesa della società di stabilire delle regole di igiene e buona salute entro le quali ricondurre la delirante, l'eversiva, colei che ha scelto lo stile di vita più scandalosamente individuale.

Che la storia di Mélanie tocchi uno dei nuclei generatori del fantasma barthesiano è testimoniato dal fatto che in essa egli trovi un'altra parola cristallizzatrice, un neologismo, in cui la reclusa tocca l'apice della sua paradossale libertà: «La chose que nous décrivons ici, la clôture absolue, est un concept puisqu'elle a un nom, et nom nouveau, créé: *Malampia*» (Barthes 2002: 98). Ed ecco ancora una volta disegnarsi attorno alla parola tutto un campo d'indagine: «Appelons Malampianisme tout mouvement d'affect, même fugitif, qui porte le sujet à s'enfourir, à se couvrir, à oblitérer le monde, non selon une voie d'ascèse (réclusion monastique), mais selon une voie de jouissance» (*ibidem*)²². Ed è all'interno di tale cerchio nel cerchio (un sottoinsieme dell'idiorritmia...) che fiorisce una nuova serie di riferimenti a un altro testo, non inserito però nel *corpus* presentato all'inizio: forse perché troppo interno al pensiero di Barthes, assimilato, impossibile da delimitare come una fonte d'ispirazione. È la *Recherche* di Proust, di cui Barthes privilegia – ancora una volta obbedendo a una sovrana libertà di lettore – un inserto apparentemente eccentrico rispetto alla linea narrativa dominante, al «significato» dogmatico che sorregge la struttura architettonica del romanzo, vale a dire il progressivo svelamento della vocazione artistica del suo protagonista. Barthes riserva infatti le sue attenzioni al personaggio della «tante Léonie»²³, la zia del Narratore, che conduce a Combray una vita di malata immaginaria, segregata nella sua camera – progressivamente ridotta al solo letto -, vittima delle sue ossessioni, ma inflessibile nella volontà tirannica di vivere secondo il proprio desiderio. Sappiamo in verità quanto l'immagine della camera – e soprattutto del letto! – come cuore di un'esistenza separata e solitaria attraversi l'opera, la vita ed anche la leggenda proustiana²⁴...

Ma non sono soltanto fisime di malato a convincere un uomo a chiudersi in una stanza. Anche lo studio, la creazione artistica richiedono solitudine e

22 Concetto così importante per Barthes da figurare anche nei *Fragments d'un discours amoureux*, la cui pubblicazione è contemporanea al corso *Comment vivre ensemble*. Nella figura dell'«annulation» egli compara l'attaccamento dell'innamorato alla sua pena (più che all'oggetto che è supposto generarla) a quella della sequestrata per il suo «grand fond Malempia [sic!]» (Barthes 1977: 39).

23 È giusto parlare di eccentricità, marginalità *solo apparente* di questo episodio rispetto all'ideologia del romanzo – all'interno del quale la «tante Léonie» si configura peraltro come uno dei personaggi dal maggior rilievo, indimenticabile per qualunque lettore – poiché è proprio la zia che offrirà al nipote la famosa *madeleine* destinata a suscitare anni dopo il primo fondamentale episodio di memoria involontaria.

24 La reclusione cui l'autore si votò per scrivere la *Recherche* è rappresentata – nell'immaginario di tutti i proustiani – dalla camera da letto dell'appartamento in Boulevard Haussmann ch'egli fece foderare di sughero allo scopo di isolarla dai rumori del mondo esterno.

raccoglimento. In uno dei più suggestivi *traits* del suo corso – quello intitolato *Proxémie* – Barthes si sofferma su oggetti quali la lampada e il letto, che definisce cristallizzatori della prossemica, poiché capaci di contrassegnare e definire lo spazio personale di un essere umano, quello in cui le cose sono a una distanza confortevole, a portata di tocco o di sguardo, familiari, intime. E spiega che ci sono intellettuali e scrittori capaci di lavorare ovunque – in una stanza d'albergo, al tavolino di un caffè – ed altri – come la tante Léonie, come Proust e come lui stesso... – che hanno un rapporto così intenso di proiezione e identificazione con la propria camera che sentono il bisogno di portarla con sé, di ricostituirla ovunque vadano (155-158).

Ci apparirà più chiaro come il desiderio profondo che sostiene il fantasma idioritmico barthesiano – in cui l'immagine maggiormente a fuoco è quella della *cellula* solitaria – sia proprio la creazione artistica. Il Barthes degli anni del Collège de France è dominato dal pensiero di scrivere un romanzo e nell'ultimo dei suoi tre corsi diverrà finalmente esplicito ciò che aveva cominciato a profilarsi in *Comment vivre ensemble*. È infatti proprio nella lezione introduttiva della *Préparation du roman* che Barthes confiderà al suo uditorio di come fosse stato tentato di rinunciare alla cattedra per darsi completamente alla scrittura letteraria: «Écllosion d'une idée: quelque chose comme la conversion "littéraire"[...]: entrer en littérature, en écriture; [...] ne plus faire que cela. [...] D'abord, brusque idée de quitter le Collège pour unifier une vie d'écriture (car le cours entre souvent en conflit avec l'écriture)» (Barthes 2003: 32). La soluzione del conflitto gli si era poi presentata al modo di una scoperta epifanica, come quella che aveva illuminato il Narratore della *Recherche* (Proust, ancora una volta!) sulla sua vocazione, e sul soggetto e la forma del romanzo da fare: «Puis, idée d'investir le Cours et le Travail dans la même entreprise (littéraire), de faire cesser la division du sujet, au profit d'un seul Projet, le Grand Projet» (*ibidem*). È così che, nei due anni di corso che si dipartono da tale programma, si tratteggerà «tout l'espace mythique du Vouloir-Écrire» (Barthes 2003: 309): non l'opera d'arte, ma tutto quanto – nell'immaginario di chi ha deciso di dedicarsi – la prepara... L'impresa letteraria impone un cambiamento di vita, di regole, di orari, una vera 'consacrazione' che sostenga e legittimi quella forma di egoismo indispensabile ad ogni creazione²⁵. Tutti questi requisiti sono contenuti nel gesto fondamentale richiesto dall'opera, e che ci riporta nel cuore del fantasma idioritmico: l'«installation» (301), l'allestimento di uno spazio in cui dare inizio alla *Vita Nova* (Barthes 2003: 28)²⁶ che la scrittura comporta. Un nuovo paese, una casa, una camera, un regime autarchico – proprio come quello di certi anacoreti – che permetta di dimorare stabilmente e in solitudine nel luogo della creazione (301-307).

25 «Celui qui veut écrire doit en effet *organiser* son ego d'écrivain» (Barthes 2003: 297).

26 Tiphaine Samoyault intitolerà «*Vita Nova*» l'ultimo capitolo della sua bella biografia di Barthes (2015).

Una così grande preponderanza di fantasmi personali, progetti di vita ritirata ed autonoma sembra mal conciliarsi con un momento pubblico come quello della lezione universitaria, e lascia supporre che il prezzo da pagare per l'uditorio (straordinariamente numeroso ed entusiasta) sia quello di lasciarsi investire da un dilagante narcisismo autobiografico... In verità le lezioni di Barthes scongiurano tale rischio attraverso alcune 'clausole di sicurezza', fra le quali la più importante è quella sorta di imperativo categorico di incompletezza antiautoritaria cui egli non si sottrae mai: «Si le cours est une symphonie de propositions, la proposition doit être incomplète – sinon c'est une position, une occupation phallique de l'espace idéal» (Barthes 2002: 181). Tale etica si riassume mirabilmente nella formula che inaugura – con rarissime eccezioni – ogni nuovo *trait*: «Nous ouvrons seulement un dossier». Dichiarazione con la quale vengono lasciati al pubblico la libertà e l'onere di tentare di completare quel dossier, sulla scia di un desiderio che non coincide necessariamente con quello del locutore. Il paradosso è suggestivo: più forte è il coinvolgimento di Barthes con l'oggetto del proprio argomentare, più il suo destinatario è spinto a personalizzarlo a sua volta²⁷.

A dilatare gli interstizi in cui l'uditore/lettore può insinuarsi, occupando li coi *suoi* fantasmi, contribuisce a mio avviso anche il sistema di citazioni di cui si è dato qualche saggio esemplificativo. Quella maniera di svincolare i testi – attraverso una lettura anacronistica – dal dogma del significato, di frantumarli per estrarne una scena, un sintagma, una semplice parola, anziché puntellare il discorso di Barthes, legittimandolo e autenticandolo tramite una serie di «auctoritates», finisce invece per disancorarlo, delocalizzarlo, renderlo plastico e modificabile da ciascuno di noi. Magnifica – involontaria? – realizzazione dell'utopia idioritmica (O' Meara 2012: 90-91)²⁸, in cui il pensare insieme agli altri (gli altri in carne ed ossa: il pubblico del corso, ma anche gli altri virtuali: gli autori delle opere citate) – scevro d'ogni dinamica di potere²⁹ – non compromette in nulla la libertà del singolo individuo.

27 «Barthes's implicit conviction is that the fantasmatic method as well as the invocation of literature will allow his listeners the space to recognise their own desires in what he is discussing» (O' Meara 2012: 95).

28 Interessante anche la lettura di Claude Coste: «Solidaire de la culture qu'il conçoit comme un immense champ de prélèvements, solitaire dans l'exercice de sa dérive personnelle, Barthes accomplit ainsi une sorte d'idiorrythmie intellectuelle» (2002: 54).

29 Barthes insiste molto sull'assenza di un capo (sostituito piuttosto da una figura di anziano, di modello, di guru) nelle comunità religiose idioritmiche (Barthes 2002: 41, 69, 91-92). È d'altro canto sotto l'insegna dell'«hors-pouvoir» che egli aveva posto la sua esperienza al Collège de France: «le professeur n'y a d'autre activité que de chercher et de parler – je dirais volontiers: de rêver tout haut sa recherche – non de juger, de choisir, de promouvoir, de s'asservir à un savoir dirigé» (Barthes 1978: 9-10).

Bibliografia

- Barthes R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- , 1978, *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil.
- , 2002, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil/Imec.
- , 2002, *Comment vivre ensemble*. Cours au Collège de France, 1976-1977, Paris, Seuil Multimédia, (cd audio).
- , 2003, *La Préparation du roman I et II*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec.
- Bellon G., 2012, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, Ellug.
- Compagnon A., 1994, *Allégorie et philologie* in *Retorica e interpretazione*, a cura di Anna Dolfi e Carla Locatelli, Roma, Bulzoni: 191-202.
- Coste Cl., 2002, *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* in *Roland Barthes au collège de France, 1977-1980*, textes réunis par Nathalie Léger, Paris, Éditions de l'Imec: 35-59.
- Gide A. (documents réunis par), 1930, *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard.
- Lacarrière J., 1976, *L'été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Plon.
- Matte Blanco I., 1981, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, introduzione e traduzione di Pietro Bria, Torino, Einaudi.
- O' Meara L., 2012, *Roland Barthes at the Collège de France*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Samoyault T., 2015, *Roland Barthes*, Paris, Seuil.

DA UNA LINGUA ALL'ALTRA

CITAZIONI ALLOGLOTTE IN EPIGRAFE NELLA LETTERATURA RUSSA DEL SETTECENTO

Laura Rossi

Se anche chi non ha letto *Anna Karenina* (1873-77) conosce il celebre *incipit* sulla differenza tra le famiglie felici e quelle infelici, per chi ha letto il romanzo di Lev Tolstoj quasi altrettanto importante è la minacciosa epigrafe che lo apre: «Mia è la vendetta e mio sarà il castigo»¹.

Nel suo studio dedicato ai diversi elementi del paratesto Gérard Genette definisce l'epigrafe² o, per metonimia, l'esergo, come «una citazione che si pone [...] generalmente in testa a un'opera o a una sua parte»³, e da questa natura di citazione, anzi, con Antoine Compagnon (1979: 30), di «citazione per eccellenza», prende le mosse per affermarne il carattere testuale (ma non necessariamente verbale), e porre poi il problema di chi debba esserne considerato il vero autore.

In realtà l'epigrafe rappresenta un tipo particolare di citazione. Da un lato ne condivide tutte le caratteristiche⁴ di «testo nel testo»⁵, di tramite tra il nuovo ambito semantico che la ospita e quello da cui è tratta⁶. D'altro

1 Tolstoj 1981: 7. Vale la pena di notare che l'epigrafe è scritta nella lingua della Chiesa, lo slavo ecclesiastico, diversa dal russo moderno, il che può spiegare la scelta della più recente traduttrice, Claudia Zonghetti, di riportare il passo biblico in latino (Tolstoj 2017:1). Tolstoj non precisa quale sia la fonte, cosa che fa Laura Salmon (Tolstoj 2004: 3), optando per Dt. 32, 35, sebbene il versetto sia presente anche nella *Lettera ai Romani* di Paolo (12, 19) in una formulazione più simile (Tolstoj 1981: 478).

2 È curioso che mentre italiani, francesi e inglesi, e quindi russi, hanno adottato un termine di origine greca, in tedesco e polacco si usi la parola italiana *motto*.

3 Genette 1989: 141.

4 Grišunin 1975: 915.

5 Cfr. Lotman 1985.

6 Lamzina 2003: 850.

canto presenta alcuni aspetti peculiari, connessi con la posizione “forte”⁷ in cui è obbligatoriamente posta. Per esempio, la frase biblica da cui siamo partiti, o il frammento delle *Leggi delle XII tavole* che apre i *Sepolcri* foscoliani, cioè le citazioni di testi universali o impersonali, tali da «confermare con parole autorevoli quanto si sta per dire»⁸, rappresentano solo una delle molte possibili varianti di epigrafe, accanto ai testi anonimi ma non autorevoli, ai frammenti di opere di autori precisi, fra cui quello del libro,⁹ o che rimandano a opere o persino scrittori frutto della sua fantasia¹⁰. In questi casi l’epigrafe cessa di essere una citazione, cioè l’inclusione di una ‘parola altrui’¹¹ in un testo proprio, e d’altra parte non può essere assimilata a una qualsiasi parte dell’opera in capo a cui è posta.

Allo stesso modo, le epigrafi della letteratura russa da un lato rientrano pienamente negli schemi individuati dagli studiosi delle principali letterature europee, dall’altra sembrano avere un ruolo più evidente e degno di attenzione all’interno delle opere letterarie. Per questo, lo studio delle epigrafi russe tratte da autori stranieri ci presenta l’opportunità di studiare la citazione straniera in una delle sue manifestazioni più interessanti.

Nel 1936, nella Russia sovietica, il letterato di origine polacca, Zygmunt Krzyżanowski (1887-1950), autore del tuttora fondamentale studio sulla *Poetica dei titoli* delle opere letterarie (1931), alla fine del suo saggio *L’arte dell’epigrafe (Puškin)* proponeva di fondare una vera e propria disciplina, l’*epigrafologia*, con lo scopo di studiare e catalogare questo tipo di testo¹². Con termini mutuati dalla zoologia suggeriva di studiare ogni epigrafe prima nel «suo ambiente naturale, [...] dove vive la sua vita non epigrafica ma endote-stuale»¹³, poi di mettere in luce i mutamenti (formali e semantici) derivati dalla separazione da tale ambiente, quindi di approfondire il rapporto con eventuali altre epigrafi presenti nell’opera in cui era stata inserita, con il titolo, di cui rappresentava in certo modo un ‘ampliamento’, e con il testo vero e proprio. Tuttavia più importante era lo studio del rapporto tra coloro che Genette avrebbe denominato ‘epigrafatore’ ed ‘epigrafato’. Guardando soprattutto alla Russia della prima metà dell’Ottocento, Krzyżanowski riteneva infatti che l’epigrafe rappresentasse prima di tutto «il segno del legame di una cultura nuova con quella che l’ha preceduta, il simbolo della comunicazione internazionale fra letterature di diverse lingue e altresì della trasmissione

7 Fomenko 2008: 294.

8 Vocabolario Treccani on line.

9 Nel suo «Dizionario della poesia antica e moderna» il teorico della letteratura N. Ostolopov presentava questa possibilità come non meno legittima delle altre, definendo l’epigrafe «Singola parola o frase, in prosa o in versi, tratta da uno scrittore celebre, o propria, che gli autori collocano all’inizio delle proprie opere per far comprendere il loro oggetto» (Ostolopov 1821: 398, il corsivo è mio, – L.R.).

10 Genette 1989: 148.

11 Sul tema si veda Bachtin 1997.

12 Krzyżanovskij 2006: 415.

13 *Ibidem*: 414. Il corsivo è mio, – L.R.

dell'eredità culturale tra le diverse generazioni», e in quanto tale «il mezzo di comunicazione tra scrittori di una stessa scuola o tendenza letteraria»¹⁴. Notiamo l'attenzione al rapporto con le letterature altre in un momento di chiusura culturale della Russia e il fatto che il dialogo con il lettore non sia neppure preso in considerazione.

Nella sistematizzazione di Genette, invece, la comunicazione con il lettore-destinatario ('epigrafatario') è il presupposto dell'attività dello scrittore nelle vesti di 'epigrafatore', e l'epigrafe ha quattro funzioni principali: la più diretta è quella di commentare, talvolta ironicamente, il titolo; la più comune di precisare o sottolineare indirettamente (altri dicono: anticipare)¹⁵ il contenuto del testo, mentre la terza e la quarta sono affini alle funzioni indicate da Krzyżanowski.

Negli ultimi decenni, periodo di grande interesse per le dinamiche intertestuali, si sono moltiplicati gli studi dedicati tanto all'interrelazione tra testo citato e opera letteraria¹⁶, quanto alla pratica 'epigrafatoria' di singoli autori delle diverse letterature, e infine alla definizione di una tipologia del 'genere' nel suo complesso¹⁷. Sembra di poter affermare, tuttavia, che, pur presenti e di volta in volta analizzate nel contesto dell'opera dei vari scrittori (e in quest'ambito A. S. Puškin occupa un posto di primissimo piano)¹⁸, le epigrafi di origine o autore stranieri e quella loro sotto-categoria che vorremmo chiamare 'epigrafi alloglotte'¹⁹, ossia riportate in lingua originale e dunque, nel nostro caso, anche in un alfabeto diverso dal cirillico russo moderno, non abbiano ricevuto la necessaria attenzione come complesso a se stante e non siano state studiate in prospettiva diacronica.

Non è questa la sede per realizzare una simile indagine. Tuttavia alcune osservazioni, fatte senza ambizioni di completezza, a proposito di una serie di epigrafi in lingua straniera presenti in edizioni russe settecentesche permetteranno quanto meno di impostare il discorso e di aggiungere qualche voce al «Dizionario delle epigrafi» sognato da Krzyżanowski.

Gli studiosi non concordano nel collocare la prima o le prime epigrafi

¹⁴ Krzyżanovskij 2006: 390 (Il corsivo è mio, – L.R). Lo scrittore progettò, e a quanto pare iniziò un vero e proprio «Dizionario delle epigrafi» (415) della letteratura russa della prima metà dell'Ottocento.

¹⁵ Lamzina 2003: 850.

¹⁶ Orlickij 2008. L'autore, specialista dell'argomento, mette a fuoco in particolare il diverso rapporto di un'epigrafe in versi con un testo in versi o in prosa.

¹⁷ Un'articolata rassegna degli studi sulle epigrafi nell'Europa occidentale e in Russia si trova in Sadzińska 2011a. Si veda anche Sadzińska 2011b.

¹⁸ Oltre a Krzyżanovskij 2006 ricordiamo Šklovskij 1955: 69-88; Nabokov 1964; Alekseev 1977; Koščienko 2004. Celeberrima in particolare l'epigrafe del II capitolo del romanzo in versi *Eugenio Onegin*, ambientato in campagna, dove, ridotto all'osso un vecchio aneddoto delle guerre napoleoniche, Puškin giustappone l'oraziano «O rus!» (... quando ego te adspicium, *Satire*, II, 6, 60) e il 'patriottico' «O Rus'!» (scritto in cirillico, O antica Russia!).

¹⁹ Recentemente è stato introdotto il termine 'bilingui' per le epigrafi che *contengono* una citazione in una lingua diversa, p. e. latina, all'interno di un testo nella stessa lingua dell'opera a cui vengono apposte (Kazakova 2015).

letterarie dell'Europa occidentale nel XV o nel XVI secolo²⁰, ma in Francia segnalano la «gran moda» delle epigrafi, testimoniata dall'*Enciclopedia*, poco prima della metà del Settecento, il prevalere dell'accezione letteraria del termine su quella architettonica verso la fine del secolo²¹ e la crescita costante dell'uso in età romantica e nei primi decenni dell'Ottocento, grazie all'impulso dei britannici Ann Radcliffe e Walter Scott²². Sono gli anni della nascita e della prima fioritura della letteratura russa di tipo moderno, laico, dopo le riforme di Pietro il Grande. Nella cornice di un Classicismo ancora autorevole gli scrittori russi si impegnarono a “mettersi alla pari” con i colleghi delle principali culture europee, e inevitabilmente attribuirono un valore normativo anche a fenomeni casuali, o frutto di una cultura tutt'altro che prescrittiva.

Krzyżanowski vedeva nelle epigrafi dei «leggeri ponti mobili, capaci di connettere una lingua con un'altra lingua, una cultura con un'altra cultura, il presente con il passato, gli scrittori colti [...] e il popolo» e riteneva che di essi avesse particolarmente bisogno una cultura «nuova, ancora in fase di apprendimento»²³, come quella russa. Più in generale, si può dire che di tali 'ponti leggeri' abbiano bisogno gli scrittori in quelle fasi culturali in cui si apprezza l'originalità individuale e non è il sistema letterario di per sé a garantire il rapporto con la tradizione. Gli autori russi impararono a scrivere da Voltaire e da Rousseau, da Sterne e da Scott, e le epigrafi, in russo, latino, slavo ecclesiastico o in un'altra lingua straniera moderna, entrarono stabilmente a far parte del paratesto delle loro opere, anche in epoche in cui in Francia o Inghilterra non erano più di moda come nell'età del romanzo realista²⁴.

Per quanto riguarda gli inizi, risalenti all'età di Caterina II, famosi sono l'esergo della prima rivista satirica di Nikolaj Novikov (1744-1818), «Il fuco» («Truten'», 1769), «Loro lavorano, e voi mangiate la loro fatica»²⁵, tratta dalla favola *Gli scarabei e le api*, del contemporaneo poeta russo Aleksandr Sumarokov (1717-1777), e l'epigrafe dell'anti tirannico *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* (1790) di Aleksandr Radiščev (1749-1802): «Mostro grasso, pesante, enorme, dalle cento fauci e abbaiante»²⁶, che, moltiplicando le fauci, citava la descrizione del cane Cerbero nella *Telemacheide* (1766) di Vasilij Trediakovskij (1703-1768)²⁷.

20 Cfr. Grišunin 1975: 516; Genette 1989: 141.

21 Ritz 2012: 581.

22 Genette 1989: 143-145.

23 Krzyżanovskij 2006: 415.

24 Genette 1989: 145. Fra i romanzi russi dotati di epigrafe oltre ad *Anna Karenina* si possono ricordare la II parte di *Memorie dal sottosuolo* (1864) e *I demòni* (1870-71) di Dostoevskij.

25 Novikov 1951: 3.

26 Radiščev 1992: 5.

27 La *Telemacheide* è la versione libera e in esametri de *Les aventures de Thélémaque* di Fénelon, composta talvolta risalendo direttamente a quelle che erano state le fonti del romanzo, soprattutto la poesia di Virgilio, e in questo caso alla descrizione del ciclope Polifemo

Se quelle ricordate sono tratte da opere russe, nell'ultimo quarto del secolo non minore diffusione ebbero le epigrafi alloglotte. A mo' di esergo della breve rassegna che seguirà e delle osservazioni sulle ragioni che inducono gli autori a dare la preferenza a questo tipo di riferimento culturale, poniamo allora quelle delle più famose opere di Rousseau, indubbiamente dotate di una particolare forza di suggestione e tali da esercitare una duratura influenza anche al di fuori della cultura francofona. «Intus et in cute» (Persio, *Satire*, III v. 30), che apre il primo Libro e la seconda Parte delle *Confessioni* (1782, 1789); «Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis» (Ovidio, *Tristia*, V, 10, v. 37), che troviamo in esergo al *Discorso sulle scienze e le arti* (1750), ma che accompagnò il filosofo dal quaderno su cui, nel 1742, aveva vergato i versi giovanili de *La Muse Allobroge*, ai *Dialoghi di Rousseau giudice di Jean-Jacques* (1782)²⁸; infine «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe: / conobbil'io ch'a pianger qui rimasi» (Petrarca, CCCXXXVIII, v. 12-13), iscritta nel cartiglio che decora il frontespizio della prima edizione di *Giulia, o la nuova Eloisa* (*Lettres de deux amans, habitans d'une petite Ville au pied des Alpes*, 1761)²⁹.

A proposito di quest'ultima, è stato notato che «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe» divenne l'epigrafe della prima edizione in volume de *La povera Lisa* (1796) di Nikolaj Karamzin (1766-1826), il massimo rappresentante del Sentimentalismo russo. L'anonimo editore spiegava che si trattava di una delle iscrizioni lasciate sugli alberi della località vicino a Mosca in cui era ambientato il racconto di seduzione, abbandono e suicidio, dai lettori commossi giunti fin lì in pellegrinaggio. D'altra parte egli voleva anche sottolineare il rapporto di parentela tra le due opere che avevano conservato per l'umanità sublimi esempi di sensibilità³⁰.

Si è scritto che, imitando Rousseau, negli anni Novanta del Settecento Karamzin abbia introdotto nel suo paese anche l'uso di apporre un'epigrafe ai singoli articoli di una pubblicazione periodica³¹. In realtà un esempio di questa pratica risale a quasi vent'anni prima, e si deve a uno dei primi rappresentanti della corrente sentimentalista, Michail Murav'ev (1757-1807), negli anni Settanta graduato in uno dei reggimenti della Guardia imperiale, ben introdotto nei circoli letterari e massonici delle due capitali e poeta³². Dopo una serie di piccoli libri ancora di impianto classicista, nel 1778 egli pubblicò sulla prima rivista massonica di Nikolaj Novikov, «La luce del mattino», le *Tavolette per gli appunti*, originale opera in prosa di carattere semi autobiografico³³.

(*Eneide*, III v. 658), già usata in passato come epigrafe per alludere al dispotismo (Kostin 2004).

28 Starobinski 1999: 445; cfr. Rousseau 2012: I: 41.

29 Rousseau 2012: XIV: 131.

30 Zorin 2016:176-178.

31 Koščienko 2004: 21.

32 Zapadov 1999.

33 Murav'ev 1778.

È una serie di brevi testi, rielaborazioni letterarie di brani di diario, riflessioni su di essi, meditazioni filosofiche ispirate alle letture fatte, accostati senza logica narrativa, ma in base al tema o all'affinità emozionale delle sensazioni descritte³⁴. Ad un contenuto frammentario corrisponde un'epigrafe latina ostentatamente, anzi doppiamente, frammentaria: «Quem dixere Chaos... *Ovid. Met.*», che inizia con un 'misterioso' accusativo del pronome relativo e termina con tre puntini di sospensione. Queste parole costituiscono l'inizio del settimo verso del I libro delle *Metamorfosi*; esse rimandano inevitabilmente tanto al verso precedente, «Unus erat toto naturae vultus in orbe», quanto, naturalmente, al secondo emistichio, «rudis indigestaque moles». Ricerche d'archivio hanno permesso di stabilire che lo stesso Murav'ev aveva usato queste parole come epigrafe di uno dei suoi 'zibaldoni', quello da cui era tratta la maggior parte dei brani di diario rielaborati sulla rivista³⁵. Come abbiamo visto per Rousseau, anche in questo caso l'epigrafe, apposta dall'autore a una parte dei propri quaderni preparatori, assume in seguito la valenza di dichiarazione pubblica. Se tuttavia lo scrittore ginevrino aveva ripetuto più volte a distanza di anni la stessa citazione prediletta, Murav'ev sceglie di mantenere segreta la parte più esplicita del verso ovidiano, esibendo quella più solenne e mettendo in dubbio la natura caotica dei frammenti di diario e delle riflessioni col richiamo alla superiore unità di cui parla il verso precedente. Solo l'autore e gli amici più cari, a cui nel testo si allude ripetutamente mediante una serie di perifrasi di non immediata comprensione³⁶, ricordavano la «massa grezza e senza ordine» da cui aveva tratto origine la «caotica» operina. D'altra parte, nel caso di Rousseau l'epigrafe ovidiana era il frutto di una cultura originale e variegata, mentre per Murav'ev, che si ferma a uno dei primi versi del poema più celebre, era forse reminiscenza delle esclamazioni degli studenti di latino alle prese con la gigantesca opera.

Ma torniamo a Karamzin. Dopo il grande viaggio in Germania, Svizzera, Francia, Inghilterra che ispira le *Lettere di un viaggiatore russo* (1791-1795) e la rottura con l'ambiente massonico³⁷, nel 1791 egli dà avvio a una serie di riviste e pubblicazioni non periodiche di orientamento laico e apparentemente frivolo, che rivoluzionano il sistema editoriale russo e pongono le basi del Sentimentalismo quale principale corrente letteraria del paese. Quale fosse l'importanza che lo scrittore attribuiva alle epigrafi come tratto distintivo delle proprie pubblicazioni è testimoniato del fatto che nel 1797, presentando alla rivista dell'emigrazione francese di Amburgo «Le Spectateur du Nord» un quadro della letteratura russa contemporanea, egli nominava una di esse con il titolo e l'epigrafe, aggiungendo anche la fonte, che nell'originale non è indicata:

34 Buhks 1985: 363.

35 Rossi 1998: 519-522. Si rimanda a questo saggio per un'analisi dell'opera nell'ambito del genere del 'frammento' e la bibliografia precedente anche in lingua russa.

36 Rossi 2003: 394-295.

37 I dati biografici su Karamzin sono utilmente sintetizzati in Kočetkova 1999 a.

Depuis quelques années, on publie un Almanach des Muses à Moscou, sous le titre des *Aonides*, avec cette épigraphe prise de Chamfort:

Chérissons le rival qui peut nous surpasser;

Nommez-moi mon vainqueur, et je cours l'embrasser.

Tous nos poètes y paroissent sur la scène, pour chanter les délicies ou les peines de l'amour, le sourire du printems ou les horreurs de l'hiver... (Karamzin 1987: 458).

Si trattava del secondo degli 'almanacchi' karamziniani, uscito nel 1796, 1797 e poi nel 1798-1799³⁸, ove non soltanto l'edizione nel suo complesso recava un'epigrafe³⁹ che poteva essere interpretata come un invito alla pacificazione tra le diverse scuole poetiche, ma, come si è detto, anche singole poesie ne avevano una connessa con il loro contenuto specifico.

Tuttavia forse una funzione più importante avevano le epigrafi della prima delle riviste karamziniane, «La rivista moscovita» («Moskovskij žurnal», 1791-1792)⁴⁰, a metà tra la pubblicazione monoautorale settecentesca, che lasciava ampio spazio alle *Lettere di un viaggiatore russo* e ad altri scritti destinati a diventare celeberrimi come *La povera Lisa*, e il moderno periodico d'informazione letteraria dalle rubriche ben definite (opere russe, opere tradotte, critica letteraria, critica teatrale, aneddoti). Al titolo 'semplice' e tuttavia polisemico, vista la duplice accezione della parola *journal/žurnal*, diario e rivista⁴¹, si contrapponevano infatti le epigrafi dei diversi volumi, stampate in lingua originale in inglese, latino, francese e tedesco, e strettamente connesse con la poetica innovativa della rivista, fin dal primo annuncio lontana dal misticismo, dalla dottrina, e dalla pedanteria⁴².

La prima epigrafe, «Pleasures are ever in our hands or eyes. Pope»⁴³, che troviamo sul frontespizio delle parti I-IV, fin dalla prima parola pone l'accento sul *piacere*, rivelando come esso dipendesse sempre dal singolo individuo. Le tre epigrafi delle parti V, VI e VII concentrano l'attenzione sulla poesia e sul ruolo del poeta nella società. Nella prima, provocatoriamente, Karamzin estrapola dal testo base del Classicismo, l'*Epistola ai Pisoni* o *Ars poetica* di Orazio i versi 347-348 («Sunt delicta, quibus ignovisse velimus: / Nam neque chorda sonum reddit, quem / vult manus et mens. *Goracij*»⁴⁴) ove il poeta rinuncia a ogni prescrizione riconoscendo la casualità del risul-

38 Svodnyj katalog 1966: 118-119. Cfr. anche (senza alcuna menzione delle epigrafi) Birjukova; Stryžev 2016.

39 Su questa epigrafe, tratta da *L'homme de lettres: Discours philosophique en vers* (1795), e la ricezione di S.-R. N. Chamfort in Russia si veda Kukuškina; Dëmin 2011.

40 Svodnyj katalog 1966: 149-151.

41 Lotman 1997: 199-200.

42 Svodnyj katalog 1966: 150.

43 Moskovskij žurnal 1791-1792: I; II; III; IV:3. A. Pope, *An Essay on man*, II.3.31. Su Karamzin e Pope v. Cross 1964:97.

44 Moskovskij žurnal 1791-1792: V.

tato ottenuto. L'epigrafe apposta all'inizio della VI parte riporta l'opinione espressa da J.-J. Rousseau ne *Le confessioni* (parte II, libro IX) a proposito del «mestiere dello scrittore»: «J'ai toujours senti que l'état d'auteur n'était, ne pouvait être illustre & respectable, qu'autant qu'il n'était pas un métier. Ž.-Ž. Russo»⁴⁵. Al (decaduto) ruolo dei poeti e all'essenziale funzione pedagogica che essi, secondo Karamzin, avrebbero dovuto svolgere in quanto tali, senza atteggiarsi a maestri⁴⁶, è dedicata anche l'epigrafe della VII parte, tratta dall'inizio del *Soliloquio o consiglio a un autore* (1710) di Lord Shaftesbury: «Poets, in early days, were look'd upon as authentic Sages, for dictating rules of life, and teaching manners and good sense: how they may have lost their pretention, I can't say. Shaftesbury »⁴⁷.

In questa fase Karamzin da un lato modellava la sua figura autoriale sull'immagine del dilettante che condivide con gli amici il proprio diario, dall'alto si sforzava di consolidare e difendere l'autonomia e autosufficienza del letterato allargando la cerchia dei lettori. Le epigrafi contribuivano a dividerli in fasce progressivamente più vicine alla ristretta cerchia amicale dell'autore: vale la pena di notare che i nomi di Orazio e Rousseau, conosciuti anche dal lettore di cultura medio-alta, sono riportati in cirillico mentre i cognomi degli autori inglesi o tedeschi allora meno noti sono scritti in caratteri latini.

A questo secondo tipo di epigrafi alloglotte 'elitarie' si ricollegano quelle di *Aglaja*, il primo degli almanacchi karamziniani, annunciato nell'ultimo numero di «Moskovskij žurnal» come pubblicazione non periodica, senza abbonamento, e pertanto redatto con maggiore rigore e dallo stile «più puro e cioè più *elaborato*»⁴⁸. Sul frontespizio del I volume è apposta l'epigrafe 'sentimentale': «Les esprits bien faits qui ne peuvent lire mon cœur, liront au moins mon livre. Bonnet»⁴⁹, tratta dalla prefazione al *Saggio analitico sulle facoltà dell'anima* (1760)⁵⁰. Nelle *Lettere di un viaggiatore russo* Karamzin aveva narrato di essere stato benevolmente ricevuto dal filosofo e naturalista ginevrino Charles Bonnet nel dicembre 1789, riportando poi le due lettere in francese scambiate nel gennaio successivo a proposito di una possibile traduzione russa della *Contemplazione della natura* (1764) e della *Palingenesi filosofica* (1769). In effetti il giovane scrittore aveva già pubblicato diverse parti della prima sulle pagine della «Lettura infantile per il cuore e la mente» del 1789⁵¹. Ora tutto il primo volume di *Aglaja* è un omaggio a Bonnet, la

45 Moskovskij žurnal 1791-1792: VI.

46 Lotman 1997: 198.

47 Moskovskij žurnal 1802-1803²: VII. Shaftesbury 1723: 155.

48 Moskovskij žurnal 1792: VIII: 336. Il corsivo è dell'autore. Sul carattere 'intimo' di *Aglaja* v. Lotman 1997: 238.

49 *Aglaja* 1794-1795: I; *Aglaja* 1796: I. Nella prima edizione il cognome è in cirillico, nella seconda in caratteri latini.

50 Bonnet 1782: XV.

51 Kafanova 1989: 322. Su questa prima rivista russa per bambini si veda il recente Bragone 2017.

morte del quale, il 20 maggio 1793, aveva colto Karamzin nel pieno del lavoro: la III opera pubblicata è l'*Epitaffio a Bonnet*⁵², mentre l'articolo *Qualcosa sulle scienze, le arti e l'Illuminismo*⁵³, richiama le parole del naturalista durante un incontro sulle rive del lago Lemano, piene di fiducia nei progressi delle conoscenze umane⁵⁴. Il testo, che difende con decisione le arti e le scienze dagli attacchi di Rousseau e soprattutto dei suoi seguaci, ormai al potere a Parigi⁵⁵, come altri di *Aglaja* reca una propria epigrafe, tratta da *L'inverno de Le stagioni* (1769) dell'illuminista Jean-François de Saint Lambert, che ne rafforza l'assunto: «Que les Muses, les arts & la philosophie / Passent d'un peuple à l'autre & consolent sa vie! / *St. Lambert*»⁵⁶.

Di carattere del tutto intimo e lirico è il secondo testo in prosa che reca un'epigrafe a parte, *Un fiore per la tomba del mio Agathon*⁵⁷. È un'evocazione piena di rimpianto scritta dopo la morte dell'amico carissimo di Karamzin Aleksandr Andreevič Petrov (1763-1793), come lui massone e letterato, scomparso dopo lunga malattia all'età di trent'anni. Non solo il carattere di colui che gli era stato compagno e guida degli anni di formazione, ma anche le sue predilezioni letterarie di anglofilo⁵⁸ sono richiamate dai versi tratti dalla V scena del V atto del *Giulio Cesare* shakespeariano, che Karamzin aveva tradotto in russo nel 1787, ma che qui cita in inglese: «His life was gentle, and the elements / So mix'd in him, that Nature might stand up, / And say to all the world: *This was a man! / Shakespeare*».

Forse ancora connessa alla prematura morte di Petrov è l'epigrafe apposta sul frontespizio del II volume dell'almanacco *Aglaja*: «Je veux que la mort me trouve plantant mes choux; mais nonchallant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait / *Montaigne*»⁵⁹. D'altra parte questo volume si chiude con la scherzosa *Fiaba eroica Il'ja Muromec*, nota per essere scritta in versi che riecheggiano l'epos orale, ma il cui spirito sostanzialmente 'eroicomico' è sottolineato dall'epigrafe «Le monde est vieux, dit-on: je le crois; cependant / Il le faut amuser encore comme un enfant / *La Fontaine*»⁶⁰.

Anche le epigrafi apposte da Karamzin a due poesie pubblicate nei due primi libri del suo secondo almanacco, *Le Aonidi*, di cui si è già detto, oltre a sottolineare la raffinata cultura dell'autore, contribuiscono a chiarirne l'at-

52 *Nadgrobnaja nadpis' Bonnetu*, *Aglaja* 1796: 22.

53 *Nečto o naukach, iskusstvach i prosvješčenii*, *Ibidem*: 33-75. L'ultimo termine può essere tradotto sia come 'istruzione', che come 'Lumi', 'Illuminismo'.

54 *Ibidem*: 45-46.

55 Lotman 1997: 322.

56 *Aglaja* 1796: 33. V. Koščienko 2004: 22.

57 *Cvetok na grob moego Agatona*. Il riferimento è al noto romanzo di Ch. M. Wieland *Geschichte des Agathon* (1766-1767).

58 Kočetkova 1999 b: 424.

59 *Aglaja* 1796: II. M. de Montaigne, *Essais*, I, 20.

60 *Il'ja Muromec Bogatyrskaja skazka*, *Aglaja* 1796: II: 171. Si tratta dei due versi conclusivi di *Le pouvoir des Fables* (VIII, 4). Il contrasto stilistico tra i versi 'popolari' russi e quelli francesi più raffinati e scherzosi è visto negativamente da Koščienko 2004: 22. Sul poemetto come tappa di un avvicinamento di Karamzin alla poesia nazionale v. Podojnycyna 2012.

teggimento nei confronti del tema trattato. Quella creata a partire dall'*Epistola II. Ad una Dama. Del Carattere delle Donne (Epistle II. To a Lady. Of the Characters of women, 1735)* di Alexander Pope: «The gen'rous God, who wit and gold refines, /And ripens spirits as he ripens mines, /To you gave sense, good humour and... a Poet /Pope» rafforza il tono scherzosamente galante dell'*Epistola alle donne*⁶¹. Forse non è un caso che da un'*Epistola di una donna a una donna* o a un'*amica*⁶² sia tratta anche la scettica definizione dell'amore «Amour né d'un soupir est comme lui léger» che anticipa lo spirito del monologo del «pastorello» abbandonato dalla sua Cloe ne *Il congedo*⁶³. In questo caso la possibilità di risalire alle fonti delle epigrafi consente anche di ricostruire un'insospettata trama di corrispondenze tematiche tra testi d'autore e opere citate⁶⁴.

In conclusione, a conferma del legame tra le epigrafi alloglotte e la corrente culturale del Sentimentalismo citiamo le due, una italiana e una latina, entrambe orgogliose e forse leggermente provocatorie, che aprono rispettivamente «Muza» (1796), la rivista di I. I. Martynov vicina alla scuola di Karamzin⁶⁵, e il primo numero della stessa: «Sono pittor anche io /Correggio (sic)» e «Immortalia ne speres /Horat.»⁶⁶ (*Odi*, IV, 7).

61 *Poslanie k ženščinam*, Aonidy, 1796: 218. V. Koščienko 2004: 23. Per una lettura di questa epigrafe in chiave “femminologica” e poetologica rispettivamente si vedano Nikolajčuk 2014 e Rossi 2018: 162-163.

62 *Épître d'une femme à une femme, A mon amie, Épître à Sophie T*** Sur les femmes poètes* sono i titoli sotto i quali è pubblicato rispettivamente su «Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts» (1795: 263-265), «Almanac des Muses» (1796: 25-28), probabile fonte di Karamzin, e «Journal littéraire de Lausanne» (1797: 415-418), il lungo componimento metaletterario di «Beaufort», cioè della scrittrice Anne-Marie de Montgeroult, contessa de Beaufort d'Hautpoul (1763-1837), che racchiude il grazioso aforisma.

63 *Otstavka*, Aonidy, 1797: 43. Cfr. Koščienko 2004: 23. Di questa poesia più nota è la citazione in chiave scherzosa o parodica (Garzonio 1992: 60) del celeberrimo primo verso del componimento filosofico di F. Schiller *Resignation* (1786) «Auch ich war in Arkadien geboren».

64 V. Rossi 2018:164-165.

65 Svodnyj katalog 1966: 151-152. Teplova 1999: 273-274.

66 Muza 1796: 2, 3. La frase (forse originariamente «son pittore ancor io») sarebbe stata pronunciata da Antonio Allegri detto il Correggio (1439-1534) alla vista della S. Cecilia di Raffaello (Fumagalli 1980: 221).

Bibliografia

- Aglaja, 1794-1795, I-II, Moskva, V Universitetskoj tipografii, U Ridigera i Klaudivja.
- Aglaja, 1796, I-II, Izdanie vtoroe, Moskva, V Universitetskoj tipografii, U Ridigera i Klaudivja.
- Alekseev M. P., 1977, *Zametki na poljach* [2-3], in *Vremennik puškinskoi komissii* 1974, Leningrad, Nauka: 98-109.
- Aonidy, ili sobranie raznykh novykh stichotvorenij, 1796, I, Moskva, V Universitetskoj tipografii, U Ridigera i Klaudivja.
- Aonidy, ili sobranie raznykh novykh stichotvorenij, 1797, II, Moskva, V Universitetskoj tipografii, U Ridigera i Klaudivja.
- Bachtin M., 1997, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi: 67-230 (or. *Slovo v romane*, 1934-35).
- Birjukova, M. A.; Stryžev, A. N., 2016, *N. M. Karamzin i ego almanachi*, in *N. M. Karamzin v ruskoj knižnoj kul'ture*, Moskva, Paškov dom, 201: 5-13.
- Bragone M. C., 2017, *Lettura e letture per l'infanzia in Russia nel XVIII secolo. La rivista «Detskoe čtenie dlja serdca i razuma»*, in «Il confronto letterario», 67 (supplemento: *Della lettura: riflessioni d'autore*): 43-54.
- Bonnet C., 1782, *Essai analytique sur les facultés de l'ame*, in *Oeuvres d'Histoire naturelle et de philosophie*, T. 16, Neuchâtel.
- Buhks N., 1985, *Les Éléments Novateurs dans la prose de M. N. Murav'ev*, in «Revue des Études slaves», LVII/3: 359-368 (363-364).
- Compagnon A., 1979, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cross A.G., 1964, *Karamzin and England*, in «Slavonic and East European Review», vol. 43, Dec. № 100: 91-114.
- Fomenko I. V., 2008, *Citata*, in *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponjatij*, Moskva, Izdatel'stvo Kulaginoj, Intrada: 293-294.
- Fumagalli G., 1980, *Chi l'ha detto? tesoro di citazioni italiane e straniere di origine letteraria e storiche, ordinate e annotate*, Milano, Hoepli.
- Garzonio S., 1992, *Note in margine alla fortuna in Russia della lirica schilleriana «Resignation»*, in *Gli orizzonti della creazione. Studi e schede di letteratura russa*, Bologna, Patron: 59-77.
- Genette G., 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (Or: *Seuils*, Paris, Seuil, 1987).
- Grišunin A. L., 1975, *Ėpigraf*, in *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, Moskva, Sovetskaja ěnciklopedija: v. 8, col. 915-916.
- Kafanova, O. B., 1989, *Bibliografija perevodov N. M. Karamzina*, in *XVIII vek*, 16, Leningrad: 319-337.
- Karamzin N. M., 1987, *Pis'ma russkogo putešestvennika*, Leningrad, Nauka.
- Kazakova L. N., 2015, *Crossing Bridges, Developing Hyperreality: Bilingual Epigraphs in the Novel «The Gilded Age, A Tale of Today» (1873), by S. Clemens and Ch. D. Warner*, «Russian Linguistic Bulletin» 3 (3): 18-19. <http://rulb.org/ru/article/>

- epigrafy-bilingvy-kak-mosty-i-perekrestki-formiruyushhie-giperrealnost-v-poetike-romana-s-klemensa-i-ch-uorrena-pozolochennyj-vek-1873/ (5-2-2018).
- Kočetkova N. D., 1999 a, *Karamzin Nikolaj Michajlovič*, in *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*, 2 (K-P), Moskva, Nauka: 32-43.
- , 1999 b, *Petrov Aleksandr Andreevič*, in *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*, 2 (K-P), Moskva, Nauka: 423-425.
- Koščienko I. V., 2004, *Polifunkcional'nost' épigrafa v tvorčestve Puškina*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičesich nauk, Sankt-Peterburg.
- Kostin, A. A. 2004, «Čudišče oblo» i «monstrum horrendum». *Vergilij – Trediakovskij – Radiščev*, in V. K. Trediakovskij: k 300-letiju so dnja roždenija, Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij Naučnyj centr RAN: 135-147.
- Kržižanovskij Z., 2006, *Iskusstvo épigrafa (Puškin)*, in *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Sankt'Peterburg, vol. IV, 387-415.
- Kukuškina E. D.; Dëmin A. O., 2011, *O sud'be odnogo épigrafa in Zapadnyj sbornik : v čest' 80'letija Petra Romanoviča Zaborova*. SPb.: 211-220.
- Lamzina A. V., 2003, *Rama proizvedenija*, in *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij*, Moskva, Intelvak: col. 848-853.
- Lotman Ju. M., 1985, *Il testo nel testo*, in *La semiosfera*, Venezia, Marsilio: 247-265.
- , 1997, *Karamzin*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb.
- «Moskovskij žurnal», 1791-1792, I-VIII, Moskva, V Universitetskoj tipografii, U Okorokova.
- «Moskovskij žurnal», 1802-1803², I-VIII, Moskva, v Izdanii Selivanovskogo.
- Murav'ev M. N., 1778, *Dščicy dlja zapisyvanija*, in «Utretnij svet», parte IV, dicembre: 368-378.
- Nabokov V., 1964, *Eugen Onegin. A novel in verse by Alexander Pushkin translated from Russian, with a commentary*, Vol. 1-4. N. Y., 1964.
- Nikolajčuk D. G., 2014, «*Poslanie k ženščinam*» kak manifest feminologičeskich vzgljadov N. M. Karamzina in «Izvestija Saratovskogo universiteta», 14, 3: 62-68. <https://cyberleninka.ru/article/n/poslanie-k-zhenschinam-kak-manifest-feminologičeskikh-vzglyadov-n-m-karamzina> (30/5/2018)
- Orlickij Ju. B., 2008, *Épigraf*, in *Poetika. Slovar' aktual'nych terminov i ponjatij* Moskva, Izdatel'stvo Kulaginoj, Intrada: 306-307.
- Ostolopov N., 1821, *Slovar' drevnej i novej poëziji*, Sankt-Peterburg, čast' I.
- Novikov N. I., 1951, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva-Leningrad, Izd. Chudožestvennaja literatura.
- Podojnicyna O. Ė., 2012 «*Bogatyrskaja skazka*» N. M. Karamzina, in «Prepodavatel' XXI vek», 2: 373-378. <https://cyberleninka.ru/article/v/bogatyrskaya-skazka-n-m-karamzina> (11-3-2018).
- Ritz O., 2012, *Les épigraphes latines des premiers historiens de la Révolution française. 1789-1814*, in «Dix-huitième siècle», 1 (n° 44): 581-599. <http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2012-1-page-581.htm> (31-1-2018).
- Rossi L., 1998, *K poetike russkogo sentimentalizma: otryvki*, in *Contributi italiani al XII Congresso Internazionale degli slavisti* (Cracovia 26 Agosto – 3 Settembre 1998),

- Napoli: 511-539 (519-522).
- 2003, M. N. Murav'ev i N. A. L'vov v 1770-e gg. K charakteristike kružkovykh ob'edinenij v poslednej četverti XVIII veka, in *Genij vkusa*. N. A. L'vov. materialy i issledovanija, v. 3, Tver': 287-298.
- 2018, Tri «Poslanija k ženščinam». Karamzin, Pope, Beaufort, in *Dar družestva i mus*. Sbornik statej v čest' Natal'i Dmitrievny Kočetkovoj, Moskva-Sankt-Peterburg, Al'jans-Archeo: 159-165.
- Rousseau J.-J. 2012, *Édition Thématique du tricentenaire. Oeuvres complètes*. Sous la direction de Raymon Trousson et Frédéric S. Eigeldinger.
- Sadzińska E., 2011a, *Kategoria motta we współczesnym literaturoznawstwie*, in «Folia litteraria rossica», 4: 131-141.
- , 2011b, *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*. Łódź, Primum verbum.
- Shaftesbury A., 1723, *Soliloquy, Or Advice to an Author*, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, I: 151-364.
- Šklovskij V., 1955, A. S. Puškin, in *Zametki o proze russkich klassikov*, Moskva: 18-86.
- Starobinski J., 1999, «*Quia non intelligor illis*» in *Annales de la société J.-J. Rousseau*, XLII Genève, Droz: 445-517.
- Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati*, 1966, Leningrad, IV, Periodičeskie i prodolžajuščiesja izdania.
- Tolstoj L. N., 1981, *Anna Karenina*, in *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, Moskva, vol. 8.
- , 2004, *Anna Karenina*, trad. di Laura Salmon, Roma, La Repubblica.
- , 2017, *Anna Karenina*, trad. di Claudia Zonghetti, Torino, Einaudi.
- Vocabolario Treccani on line: <http://www.treccani.it/vocabolario/epigrafe/> (23/2/2018).
- Zapadov V. A., 1999, *Murav'ev Michajla Nikitič*, in *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*, 2 (K-P), Moskva, Nauka: 305-313.
- Zorin A.L., 2016, *Pojavlenie geroja. Iz istorii russkoj emocional'noj kul'tury konca XVIII-načala XIX veka*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.

CITAZIONE E IDEOLOGIA IN BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Vincenzo De Santis

Nel *Préambule* al lussuoso in-quarto di *Paul et Virginie*, pubblicato nel 1806 per i tipi di Didot l'aîné, a seguito dell'*appel à souscription* del numero CXIX del «*Mercure de France*» (8 ottobre 1803), Bernardin de Saint-Pierre trova spazio per riprendere il dibattito sulla sua teoria delle maree, che gran parte dei giornali del suo tempo aveva denigrato. Esposta nelle *Études de la nature* (1784), tale teoria si inserisce nel piano generale dell'opera che intende spiegare i fenomeni naturali sulla base di una visione provvidenzialistica, ed era stata all'origine di un dibattito nella stampa periodica, principalmente sul «*Journal des débats*»¹. L'edizione si pone come una risposta al grande successo del romanzo e offre agli abbonati un volume arricchito dalle illustrazioni di Bourgeois de La Richardière, Roger, Mecou, Prot, Pillement fils da Lafitte, Girodet, Gérard, Moreau le Jeune, Prudhon et Isabey². *Paul et Virginie* del 1806 rappresenta per il suo autore un tentativo di legittimazione dei generi romanzeschi e una conferma della propria importanza di 'homme de lettres'; a questo si aggiunge la volontà di inserire il proprio nome nel pantheon dei 'grands hommes' della nazione, divenuti oggetto di culto nella società imperiale e punto cruciale nelle politiche culturali dell'epoca (Bonnet 1998).

Il *Préambule* contiene un dialogo fittizio tra l'autore e un «amico», in cui Bernardin de Saint-Pierre presenta se stesso come il bersaglio di un'ingiusta *cabale*, frutto dell'invidia che spesso perseguita il genio, secondo un registro che ricorda da vicino le *Rêveries* e le *Confessions* di Rousseau³:

1 Vid. i commenti all'edizione di *Paul et Virginie* nelle *Œuvres complètes*, ed. diretta da Jean-Marie Racault (2014), salvo diversa indicazione, le citazioni sono tratte da questa edizione.

2 Vid. l'esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, RES ATLAS-Y2-5.

3 Vid. l'introduzione di Jean-Marie Racault a *L'Arcadie* nelle *Œuvres complètes*.

Moi. Le calomnieux est un serpent qui se cache à l'ombre des lauriers pour piquer ceux qui s'y reposent. Homère a eu son Stolle; Virgile, Bavius et Maevius; Corneille, un abbé d'Aubignac, etc. la fleur la plus belle a son insecte rongeur. (347)

Tramite l'espedito retorico dell'*exemplum*, Bernardin de Saint-Pierre si pone idealmente in una discendenza di grandi uomini vittime della cecità dei loro detrattori. L'elenco, in cui Virgilio è il solo presente con ben due «calunniatori», è incorniciato da due frasi che esprimono tramite la metafora il principio generale confermato dagli esempi, e sembrano mutuare la forma icastica delle raccolte di *sententiae*. La prima metafora è costituita da una citazione virgiliana celata tramite la traduzione e l'amplificazione: «Latet anguis in herba» (*Bucoliche*, III, 93). Il poeta dell'*Eneide* è, non a caso, tra i «poètes de la nature», quello più spesso citato da Bernardin. L'imitazione dello stile della massima antica è così efficace che la conclusione della battuta, testo questa volta di prima mano, confluisce nella lista dei «plus de cent mille exemples» di buon uso grammaticale della *Grammaire nationale* edita dai fratelli Bescherelle (1837: 127⁴). Al di là della convenzionalità dell'espedito retorico adottato, la presenza di una citazione virgiliana e la struttura imitativa della metafora finale sembrano rinforzare il paragone con Virgilio, assai frequente nell'opera di Bernardin. Nel «Fragment servant de préambule à *L'Arcadie*», ripensando alla difficoltà riscontrata nei tentativi di ottenere una pensione statale, l'autore traspone ad esempio tale paragone sul piano biografico («Comme Virgile, j'eus part aux pains d'Auguste», 511). Virgilio è l'autore più spesso ripreso anche nell'opera incompiuta *L'Arcadie*. Nel «Fragment», testo dominato dal tema rousseauiano della persecuzione, le citazioni virgiliane si susseguono.

Le opere di Virgilio e Rousseau figurano, insieme al vangelo, tra quelle più spesso citate nell'insieme dell'opera di Bernardin, in francese o in latino, in modo sia esplicito sia celato⁵. Benché gli esempi sinora riportati siano tratti dal paratesto del romanzo e da frammenti di opere incomplete, il ricorso a citazioni latine è una pratica costante per l'autore riscontrabile anche nelle opere compiute: le citazioni sono quindi integrate nella finzione e non solo confinate in testi teorici o liminari. I luoghi raffigurati nelle opere di Bernardin de Saint-Pierre sono costellati di citazioni, solitamente tratte proprio dai grandi autori della latinità o dal vangelo: incise su muri, cortecce, talvolta accompagnate dalla traduzione dell'autore, talvolta ripetute in opere diverse, creano un'eco che si diffonde in tutto il suo macrotesto.

La Pierre d'Abraham, dramma composto intorno agli anni Settanta e rimasto inedito nella sua forma originale, rappresenta un esempio particolarmente significativo dell'uso della citazione latina nell'opera di Bernardin de

4 Sezione dedicata agli esercizi grammaticali su «le» seguito da avverbio.

5 Vid. l'indice al primo volume delle *Œuvres complètes*.

Saint-Pierre, poiché concentra in uno spazio testuale estremamente ridotto una quantità importante di materiale citazionistico. Su un totale di poco più di 2600 parole, 54 di queste appartengono a quattro citazioni esplicite, ma non è solo a livello quantitativo che il testo si rivela di specifico interesse. Il dramma mostra in modo particolarmente evidente le modalità di riuso e le funzioni precise che Bernardin assegna alle citazioni, selezionandole per altro dalle fonti più spesso riprese nel suo macrotesto.

La Pierre d'Abraham è una delle tre opere drammatiche composte dall'autore, e forma insieme a *Empsaël* e a *La Mort de Socrate*, sola pièce pubblicata mentre Bernardin era in vita, una sorta di testamento ideologico⁶. L'opera appare in altri termini estremamente coerente con l'insieme della «filosofia» religiosa di Bernardin di cui rappresenta una sorta di manifesto quasi inedito⁷. A partire dall'edizione postuma a cura di Aimé Martin (1818), secondo marito della vedova Saint-Pierre e segretario dell'autore, il dramma subisce in effetti numerose modifiche ed è presentato in tutte le edizioni ottocentesche e di primo Novecento sotto forma di «conte dialogué», «dialogue philosophique», «opuscule». Di quest'opera possediamo il manoscritto autografo conservato presso la Bibliothèque Municipale Armand Salacrou (Le Havre, dossier 148, f. 1-19): la necessità di ricorrere al manoscritto non è solo dettata dall'alterazione genetica operata da Martin, che sopprime ogni elemento drammaturgico e trasforma le didascalie in una sorta di cornice narrativa, ma è anche dovuta a un intervento particolarmente invasivo che riguarda lo scioglimento della pièce, in cui l'editore riduce le citazioni da quattro a una⁸.

L'azione si svolge nel giardino che circonda una casa posta al centro di un bosco in una zona rurale non distante da Parigi ed è caratterizzata da un intreccio estremamente semplice. Pierre Mondor, ricco signore di un castello e dei terreni circostanti, si reca nel bosco per osservare la vita della famiglia che abita la piccola dimora campestre di cui intende impossessarsi. Il Padre, la Madre (i nomi non sono precisati nella *pièce*) attendono inquieti con la figlia Antoinette il ritorno del primogenito Henri, allontanatosi di buon mattino con il cane della famiglia. Mentre Mondor continua a spiarli, i genitori e la sorella prestano soccorso a una giovane sconosciuta, in realtà cugina di Mondor caduta in rovina a causa del ricco parente e della sua crudele moglie. Henri torna munito di una pietra levigata dal fiume da cui vorrebbe ricavare un poggiatesta per sua madre, ma che la famiglia destina

6 Sulla storia editoriale della pièce e i temi e le forme del teatro di Bernardin de Saint-Pierre, mi permetto di rinviare al mio articolo (2016). In generale, sui rapporti complessi tra le edizioni di Aimé Martin e i manoscritti originali, vid. Souriau 1970: 292-299, Cook 2006: 169-170 e Racault 2014: 10-14. La critica moderna attenua la condanna di Souriau nei confronti di Martin e motiva le modifiche, talvolta sostanziali, operate da quest'ultimo, sulla base delle abitudini editoriali dell'epoca.

7 Per uno sguardo d'insieme sul rapporto tra filosofia e religione in Bernardin de Saint-Pierre, vid. Duffo 1993: 135-163.

8 Vid. *infra*.

invece alla costruzione di un piccolo altare. Nel corso della sua escursione, Henri ha ricevuto una lettera da una donna misteriosa destinata al padrone del maniero: Mondor, che si rivela alla famiglia, apprende dalla missiva dell'abbandono della moglie e della figlia, e questa esperienza dolorosa porta a termine la sua conversione. Non più manipolato dalla moglie e dal «philosophe» del castello, egli abbandona il materialismo ateo che regolava la sua vita e la sua condotta, si converte alla religione naturale e, ristabilita la fortuna della cugina perduta, decide di dedicare la sua esistenza alle opere di bene.

Nonostante l'assenza di reali peripezie drammatiche o colpi di scena, il dramma presenta una struttura affine a quella del «mélodrame classique» (Thomasseau 1984: 53-55), fondando lo scioglimento sul *topos* della virtù perseguitata e riabilitata. L'opera oppone secondo uno schema semplicistico le tesi del materialismo ateo, esempio di un'ideologia corrotta dal progresso e dalla vita urbana, all'ideale rousseauiano del ritorno alla natura. Mondor è presentato dapprima come un lettore dell'allora anonimo ufficialmente *Système de la Nature*, libro «obscur» di cui occorre diffidare e che Mondor getta lontano da sé commosso dalla *pietas* dimostrata dalla famiglia⁹. L'insieme del dramma si pone come una contraddizione sistematica delle tesi holbacchiane, non per mezzo di una riflessione filosofica ma tramite la presentazione di un esempio pratico di vita virtuosa.

Analizzando la versione rivista da Aimé Martin, alla fine dell'Ottocento Ferdinand Maury è tra i primi a segnalare la stretta parentela tra la *Pierre* e *Paul et Virginie*, di cui questo breve dramma, probabilmente destinato unicamente alla lettura, sarebbe una sorta di versione preparatoria (1971: 516-517). «Miseris succurrere disco» (*Eneide* I, 130): l'emistichio virgiliano che orna la *page de titre* di *Paul et Virginie* può essere considerato come una sintesi della *Pierre* – soprattutto se si pensa alla prima parte del verso «non ignara mali», non ripreso dall'autore. Di contenuto simile è anche l'affermazione di Mondor che segue la sua conversione: «L'acte le plus agréable aux Saints, est le bien qu'on fait aux malheureux». Questa riformulazione per espansione dell'esergo virgiliano di *Paul et Virginie* appare mediata da un altro riferimento alla letteratura latina – «Deus est mortali iuvare mortalem» scrive Plinio il Vecchio nella *Historia naturalis* (II, 18), testo anche questo ben noto all'autore delle *Harmonies de la nature*. La frase di Virgilio che apre il romanzo viene così ripresa nella scena 15 della *pièce*, e rafforza il suo legame genetico e tematico con *Paul et Virginie*. Come nel paratesto dell'*Arcadie* pocanzi evocato, Bernardin de Saint-Pierre si serve della citazione per iscri-

⁹ La paternità del *Système de la nature*, qui simbolo più che sintesi delle teorie materialiste, è svelata ufficialmente solo nel necrologio dell'autore composto da Meister nel 1789 (vid. *Correspondance littéraire*, XV, 415-423), quando l'opera viene presentata come uno scritto redatto in collaborazione con Diderot. La prima edizione del *Système* che porta il nome del solo d'Holbach risale al 1820 (Vercruxse 1971).

vere implicitamente il dramma nella tradizione della poesia naturale¹⁰. Nel dialogo finale, il figlio domanda al padre di spiegargli le numerose citazioni latine che grazie a lui si trovano nel giardino e nelle zone circostanti:

Henri

Vous en avez mis de bien agréable en latin, [- à ce que m'a dit] dans plusieurs endroits du jardin et de la forêt à ce que m'a dit maman, à qui vous les expliquiez. [†] J'en ai apprises quelques unes par cœur. Il y a sur une roche près des champs d'orge :

O fortunatos nimium, sua si bona norint agricolas! [1]

Au dessus de la porte de la maison et au dessous d'un petit buste de terre du Roi il y a :

O Meliboee, deus nobis haec otia fecit [2]

L'autre jour, ma sœur m'a fait présent d'un ruban, voyez comme on ne voit pas autour de la maison qui est environnée d'arbres, de quel côté le vent souffle, je fis une girouette de ce ruban et je la plaçai tout en haut du cerisier sauvage sur lequel l'escalier s'appuie. Le lendemain je lus ces mots que vous écrivîtes sur l'écorce de l'arbre :

Fratres Helenae, lucida sidera, ventorumque regat pater obstrictis aliis praeter Iapyga. [3]

Il y en a ailleurs plusieurs autres dont je ne me souviens plus. [†] Dites-moi je vous prie ce que vous écrirez sur ma pierre, et donnez m'en l'explication.

Le Père

Mon fils, j'y graverai [- le] [+ ce] passage de l'Évangile :

Deus potest ex lapidibus istis suscitare filios Abrahamae. Dieu peut, de ces pierres, susciter des enfants à Abraham. [4]

Fin. (ms 148: 19)

Nel manoscritto della *Pierre* – in cui la mano di Martin cancella con un segno gran parte della battuta del figlio¹¹ – le citazioni vere e proprie si trovano nelle due battute che concludono la pièce. Le frasi latine sono presentate senza particolari accorgimenti tipografici, separate dal testo tramite l'acapo¹². Messe in evidenza dalla posizione conclusiva che occupano, svolgono a un primo livello di lettura la funzione tipica degli argomenti di autorità: confermare le tesi esposte dallo scrittore. Questa funzione è in primo luogo attribuita alle due citazioni virgiliane che aprono la sequenza. Nella *Pierre d'Abraham*, la vita della famiglia, cellula base della comunità, è scandita, come in *Paul et Virginie*, dai ritmi naturali delle stagioni e risponde alle vo-

10 Per uno studio d'insieme sul genere, vid. Guitton 1974.

11 Martin elimina tutta la parte di testo qui compresa tra i due asterischi.

12 Il corsivo e la numerazione sono miei.

lontà generali della provvidenza: vivere seguendo la natura, obbedendo alle sue leggi, significa per l'uomo ritrovare il cammino della giustizia sociale. Il ritiro bucolico – quasi forzato in *Paul et Virginie*¹³, volontario nel dramma – permetterebbe di coniugare l'attività e il lavoro dei campi e i benefici tratti da una beatitudine del tutto contemplativa: Bernardin de Saint-Pierre ritorna sulla dimostrazione *a posteriori* dell'esistenza divina e promuove una forma di spiritualità che combini religione naturale e pietà cristiana, secondo schemi filosofici semplici ma coerenti, in un dramma che si pone come un rifiuto categorico del «matérialisme» che «abrutit l'esprit et endurecit le cœur», come afferma il protagonista di *La mort de Socrate* (Bernardin de Saint-Pierre 1808: 51). Riadattando le tematiche degli autori citati alla propria ideologia, Bernardin de Saint-Pierre utilizza le relazioni intratestuali ed intertestuali che questi stabiliscono, orientando il percorso ermeneutico del lettore.

La terza citazione, tratta dal primo libro delle *Odi* di Orazio (III, 2-4), ha invece una funzione più complessa. I medesimi versi sono infatti incisi «sur le petit mât du pavillon de Paul et Virginie», accompagnati questa volta dalla traduzione di Bernardin de Saint-Pierre, esattamente come la citazione conclusiva della *Pierre d'Abraham*: «Que les frères d'Hélène, astres charmants comme vous, et que le père des vents vous dirigent, et ne fassent souffler que le zéphyr»¹⁴. L'assimilazione dei due protagonisti ai dioscuri è frequente in *Paul et Virginie*, e l'aggiunta dell'autore – «comme vous» – rispetto all'originale oraziano esplicita appunto questo paragone. Prosegue l'*Ode*, nella parte non citata nel testo: «navis, quae tibi creditum debes Vergilium». Nella citazione di Orazio, l'autore di *Paul et Virginie* cela dunque un'altra evocazione implicita di Virgilio, che riavvicina così il testo alle due citazioni che aprono la sequenza. I versi di *Georgiche* II, 458 e *Bucoliche* I, 6 – massime tratte dall'autore latino cui Bernardin non smette implicitamente di paragonarsi – completano dunque la dimostrazione pratica offerta dal dramma proponendone una sorta di sintesi aforismatica, confermata da questo riferimento indiretto. Benché la tematica oraziana dell'*angulus* appaia indubbiamente accolta e riformulata secondo le tesi della religione naturale veicolate dal dramma, come l'emistichio dell'*Eneide* nell'esergo di *Paul et Virginie*, il richiamo delle *Odi* è invece asservito non tanto all'evocazione delle tesi del poeta latino quanto a rinsaldare i rapporti tra il dramma e il romanzo. In altri termini, l'ode di Orazio nutre l'impianto testuale della pièce grazie a un ulteriore riferimento illustre, i cui contenuti sono rimodulati dal nuovo contesto enunciativo – il Padre che, per mezzo dell'incisione, augura un futuro prospero e retto dall'ideale di giustizia per i due figli. La sua funzione primaria è stabilire un legame sintagmatico con l'opera principale

13 Le madri di Paul e Virginie si recano sull'isola per fuggire alla propria vergogna: Mme de la Tour è rimasta vedova di un nobile debosciato, mentre Marguerite, di umili origini, è incinta di un amante che l'ha abbandonata.

14 Vid. Bernardin de Saint-Pierre 2014: 217-218.

dell'autore, testimoniando di una genesi ideologica comune tra dramma e romanzo, le cui composizioni sono inoltre coeve.

Il valore polisemico che Bernardin de Saint-Pierre attribuisce all'uso della citazione è infine confermato dalla quarta e ultima frase latina della sequenza, la sola conservata nell'edizione di Aimé Martin e la sola di cui compaia nel manoscritto la doppia versione – latina e francese. Se le prime due citazioni rinviano effettivamente a Virgilio, la citazione oraziana, ripresa in un'altra opera dell'autore, sembra preparare la stratificazione dei riferimenti che caratterizza il versetto evangelico posto a glossa conclusiva del dramma. Matteo 3: 9 stabilisce un legame sintagmatico interno, legato in primo luogo al lemma «pierre», traducete di «lapis», che rinvia analogicamente anche al titolo del dramma. Se in effetti la «pietra di Abramo» si identifica già nel Settecento con la «pierre noire» della Mecca che Dio avrebbe «envoyée à Abraham lorsqu'il bâtit le temple» (*Encyclopédie*, s.v. «Ismaélite»), Bernardin de Saint-Pierre non si limita a proporre la religione naturale come sintesi delle correnti monoteistiche. L'episodio della predicazione di Giovanni Battista da cui la frase è tratta crea difatti un'ulteriore eco citazionistica, rinviando al medesimo tempo sia all'intertesto biblico sia alla *Profession de foi du vicaire savoyard* dell'*Émile*, in cui Rousseau si serve appunto del medesimo versetto neotestamentario:

Celui qui lit au fond de mon cœur sait bien que je n'aime pas mon aveuglement. Dans l'impuissance de m'en tirer par mes propres lumières, le seul moyen qui me reste pour en sortir est une bonne vie ; et si *des pierres mêmes Dieu peut susciter des enfants à Abraham*, tout homme a droit d'espérer d'être éclairé lorsqu'il s'en rend digne. (1971, 3: 214)¹⁵

«Pour étudier la nature, il ne faut d'autres livres que ses ouvrages»: questa massima, enunciata dal Padre nella scena quindicesima della *Pierre*, ossia quella che precede il dialogo finale e la lista delle citazioni, ricorda i precetti dell'educazione negativa e rinforza così il legame intertestuale e tematico con il romanzo utopico di Rousseau¹⁶. Il duplice ipotesto – evangelico e rousseauiano – trasforma la contemplazione della natura – prodotto del disegno teleologico della provvidenza – in una fonte di conoscenza speculativa e di sapere etico. Bernardin de Saint-Pierre carica il mito della costruzione del tempio di un significato interamente nuovo: la breve *pièce* – che racchiuderebbe, secondo Aimé Martin, «le secret des mœurs» di Bernardin de Saint-Pierre – propone coerentemente con il macrotesto dell'autore una riforma radicale della società contemporanea, fondata sulla fede in un'intelligenza creatrice e onnipotente e sull'ideale utopistico della fraternità universale.

¹⁵ Il corsivo è mio. Su Bernardin de Saint-Pierre e Rousseau, vid. Termolle 2012: 5-16.

¹⁶ Su Rousseau e il genere del romanzo d'utopia, vid. Zedda 2007: 53-57.

Nelle *Études de la nature*, l'accostamento di diverse credenze è legato da un lato alla volontà di screditarne alcune convinzioni, dall'altro a una visione del mondo di stampo enciclopedista. Bernardin cerca al contempo il fondamento comune delle religioni rivelate, secondo un approccio «universalista» che la critica ha definito già «romantico» (Sylvos 2017). Anche nella *Pierre*, la presenza di elementi tratti da diverse religioni mostra infine come la vera via d'accesso alla salvezza sia per l'autore la beneficenza. La natura suscita nell'animo umano il desiderio di compiere il bene e l'amore e il rispetto per il prossimo: solamente a partire dall'uomo rinnovato sarà possibile ricostruire una società altrettanto retta. *Pierre* Mondor diviene dunque, come la pietra ritrovata dal piccolo Henri su cui la frase sarà incisa, il primo elemento di questa nuova costruzione, in una conversione finale che evoca indirettamente il *tu es Petrus* evangelico (Matteo, 16: 18). Non si può escludere infine un gioco onomastico con il nome dell'autore, *Saint-Pierre*, promotore, insieme a Rousseau, di un nuovo ideale di progresso sociale. Come le *Études de la nature* – e la presenza in scena del *Système de la nature* sembra confermarlo – il dramma contiene una polemica implicitamente rivolta ai «philosophes», accusati spesso, dalla critica di fine secolo, di aver condotto le scienze verso un eccesso di razionalismo, a scapito del versante spirituale della conoscenza. La nuova società sarà dunque fondata non sulla «philosophie», che rende gli animi «inquiets de l'avenir», ma sulla «religion», che lascia gli uomini «confians et tranquilles» (Bernardin de Saint-Pierre 1804, 3: 106).

Nel suo studio sulla letteratura di seconda mano, Antoine Compagnon insiste sul valore semantico che possiede lo spostamento di materiale linguistico da un'opera a un'altra. Il nuovo contesto in cui si situa il testo prelevato ne modula e influenza il senso, allontanandolo talvolta dal suo significato originale (Compagnon 1979: 57-65). Tale natura si manifesta, a livello intertestuale, sotto forma di un dialogo tra opere, pensieri e tradizioni letterarie e linguistiche (Goulemot 1985: 123)¹⁷. La citazione, grado zero dell'intertestualità, forma elementare del riuso, mostra nella *Pierre d'Abraham* la sua capacità di farsi segno. Proprio il dialogo che stabiliscono tra di loro le diverse citazioni nella *Pierre* conferisce a questi segni di seconda mano tutto il loro spessore semantico¹⁸. Tale spessore si manifesta sul piano paradigmatico nel rapporto che la citazione stabilisce tra testo di origine e testo di destinazione e si concretizza sul piano sintagmatico nelle relazioni semantiche che questa intrattiene con il materiale linguistico circostante, sia questo di prima o seconda mano.

Il legame tra le prime tre citazioni della *Pierre d'Abraham* appare evidente in virtù del canone da cui sono prelevate e dal richiamo virgiliano presente

17 Sulle definizioni classiche di «intertestualità» e sui rapporti di questa con le nozioni di «dialogicità» e «interdiscorsività», vid. Segre 1982: 15-28; Bernardelli 2000.

18 Sulla nozione di «épaisseur du signe», vid. Barthes 1964: 218-220.

nell'*Ode* di Orazio: in questo caso, piano sintagmatico e piano paradigmatico tenderebbero così a corrispondere. Il rapporto delle prime tre citazioni con la citazione evangelica appare invece meno immediato. La visione della natura veicolata dal monoteismo di Bernardin de Saint-Pierre – di cui il vangelo diviene al tempo stesso sintesi e tramite verso Rousseau – potrebbe essere intesa come un completamento, un perfezionamento del ritiro bucolico antico; ma è soprattutto nel rapporto sintagmatico tra le quattro citazioni stesse che l'autore rivela la sua ideologia. La quarta citazione sembra effettivamente condensare l'intero canone delle letture di Bernardin de Saint-Pierre – in cui la poesia della natura latina e la letteratura evangelica giocano insieme a Rousseau, anche a seguito della formazione presso i Gesuiti, un ruolo fondamentale. Le quattro citazioni mobilitano così un numero crescente di ipotesti – Virgilio, Orazio e, citazione della citazione, Virgilio tramite Orazio, per le prime tre – e l'ordine in cui sono presentate contribuisce alla loro decodifica, esibendo al contempo i diversi livelli di lettura possibili dell'opera e contribuendo tramite la loro disposizione progressiva a garantire la coesione testuale. Prelevate dal loro contesto originale, le citazioni subiscono dunque un processo di ri-semantizzazione, sul quale influisce il nuovo contesto dell'enunciazione, il co-testo dell'opera e la co-presenza, nel testo e nel macrotesto, di altre citazioni con le quali entrano in relazione diretta o indiretta.

Bibliografia

OPERE DI BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

- Bernardin de Saint-Pierre, *La Pierre d'Abraham*, dossier 148 della Bibliothèque Municipale Armand Salacrou (Le Havre).
 —, 1804, *Études de la nature*, Paris, Deterville.
 —, 1808, *La Mort de Socrate*, Paris, Didot.
 —, 1818, *La Pierre d'Abraham, ou le pèlerinage à Sainte-Anne d'Auray*, in *Œuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur, par L. Aimé-Martin*, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, vol. 12.
 —, 2014, *Œuvres complètes*, ed. diretta da J.-M. Racault, t. I, *Romans et contes*, Paris, Classiques Garnier.

OPERE DI ALTRI AUTORI

- Orazio, 2008, *Opere*, ed. T. Colamarino e D. Bo Torino, UTET.
Virgilio, 2008, *Opere*, ed. C. Carena, UTET.
Rousseau, 1971, *Œuvres complètes*, a cura di M. Launay, Paris, Seuil.
La sacra Bibbia, 1971, CEI.

LETTERATURA SECONDARIA

- Barthes R., 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil.
Bernardelli A., 2000, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia.
Bonnet J.-C., 1998, *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard.
Compagnon A., 1979, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil.
Cook M., 2006, *Bernardin de Saint-Pierre: a life of culture*, Oxford, The Modern Humanities Research Association / Maney.
De Santis V., 2016, *Trois drames méconnus du tournant des Lumières: notes sur le théâtre de Bernardin De Saint-Pierre*, «Dix-huitième siècle» 48: 311-329.
Dufflo C., 1993, *La religion dans la philosophie de Bernardin de Saint-Pierre*, «Cahiers de Fontenay» 71-72, *Lumières et religion*: 135-163
Goulemot J.-M., 1985, *Pratiques de lecture*, Paris, Payot-Rivages.
Guitton É., 1974, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck.
Maury F., 1971 [1892], *Étude sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, Genève, Slatkine.
Segre C., 1982, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in C. Di Girolamo e I. Paccagnella (eds.), *La Parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio: 15-28 .
Sylvos F., 2017, *Le "comparatisme religieux" dans les Études de la Nature*, in C. Meure, G. Armand (eds.), *Lumières et océan Indien. Bernardin de Saint-Pierre, Évariste Parry, Antoine de Bertin*, Paris, Classiques Garnier: 213-232.
Souriau M., 1970 [1905], *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, Genève, Slatkine Reprints.
Termolle M., 2012, *Bernardin de Saint-Pierre épigone de Jean-Jacques Rousseau*, in K. Atsbury (éd.), *Bernardin de Saint-Pierre au tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur de Malcolm Cook*, Louvain/Paris/Walpole, Peeters: 5-16.
Thomasseau J.-M., 1984, *Le mélodrame*, Paris, PUF.
Vercruysse J., 1971, *Bibliographie descriptive des écrits du Baron d'Holbach*, Paris, Minard.
Zedda M., 2007, *Rileggendo l'Emilio: itinerari di pedagogia rousseauiana*, Roma, Arnoldo editore.

CITAZIONE E MEMORIA NELLA VITA DELL'*ISTITUTO GIULIA*, SCUOLA TEDESCA A MILANO

Paola Spazzali

La citazione accompagna la storia dell'*Istituto Giulia* dal suo inizio nel 1925 alla chiusura quasi settant'anni dopo, come attestano ancora oggi uno dei muri¹ e una documentazione redatta e raccolta dalle suore della Congregazione delle Suore di Nostra Signora, che fondarono e gestirono l'istituto sino alla fine, nel 1993. Ciò che si offre all'indagine non sono tanto programmi e contenuti della didattica, di cui ci sono giunte poche tracce, quanto tre epigrafi, alcuni libri degli ospiti e soprattutto scritti di carattere annalistico appartenenti a generi diversi, che documentano senza interruzioni la storia di una scuola la cui attività non si fermò neppure negli anni della guerra.

Data la quantità di materiale, si è preferito circoscrivere il periodo di indagine ai primi decenni della storia dell'*Istituto Giulia*, ponendo come limite superiore il 1957, anno in cui venne inaugurato il nuovo edificio, aggiunto alla struttura esistente per rispondere all'elevata richiesta di iscrizioni, edificio sul quale venne riportata la citazione che da allora in poi ha avuto maggiore risonanza tra gli alunni.

I. L'*ISTITUTO GIULIA*

Scuola tedesca gestita da suore tedesche, l'*Istituto Giulia* è stato frequentato in larga prevalenza da alunni di madrelingua italiana, configurandosi

¹ Dopo la vendita, il complesso di edifici di via Boscovich 35 ha cambiato destinazione ed è stato completamente ristrutturato all'interno, ma non ha subito molte modifiche di rilievo all'esterno.

fin dall'inizio come 'scuola d'incontro' (*Begegnungsschule*), seppure questa definizione sarebbe stata conosciuta molto più tardi. Benché fosse stata aperta con l'intento di offrire alla comunità tedesca della città la possibilità di avere un'istruzione cattolica², la scuola ebbe già nel 1926 un'utenza in parte bilingue, dopo che le suore ebbero ottenuto una deroga alla disposizione della legislazione scolastica italiana del 1925 che vietava alle scuole straniere in Italia di accogliere i cittadini di nazionalità italiana (Hettich 1928: 117). L'autorizzazione era stata richiesta per potere accettare le iscrizioni di bambini nati in Italia da coppie in cui uno o entrambi i genitori fossero tedescofoni, ma di fatto aprì l'*Istituto Giulia* ai bambini di famiglie italiane, di cui ben presto si notò un'importante presenza³ destinata a crescere nel tempo, finché dagli anni '60 in poi la percentuale di madrelingua italo-foni si attestò intorno al 90%. Ai bambini si offriva, accanto alla scuola materna, un percorso che andava dalle elementari al ginnasio e, dal 1941, alla maturità, riconosciuta con una legge del 1975 anche dallo Stato italiano come maturità scientifica.

La forte presenza di italo-foni non cambiò mai lo *status* del tedesco, lingua veicolare per tutte le materie tranne l'italiano, dunque prima lingua istituzionalmente e negli auspici del pur realistico corpo insegnante⁴, ma seconda lingua per la maggior parte degli alunni. L'inaspettata situazione di bilinguismo, in cui anche i bambini tedescofoni utilizzavano l'italiano nella comunicazione con i compagni di madrelingua italiana, rese più urgente l'attenzione non solo all'insegnamento del tedesco, ma anche alla trasmissione della cultura, degli usi e dei costumi del Paese di origine⁵, accanto

2 La Congregazione aveva ricevuto la richiesta di aprire una scuola dall'arcivescovo di Colonia Josef Schulte, responsabile della cura pastorale dei cattolici tedeschi in Italia; questi si era rivolto a quell'ordine perché esso era dedito all'istruzione delle donne e alla loro promozione spirituale e sociale. Schulte a sua volta era stato informato due anni prima dal curato della comunità cattolica tedesca di Milano, Lennartz, della necessità di un punto di riferimento tedesco cattolico (Maria Casimir 1929: 3).

3 Nell'autunno del 1926, 22 iscritti su 49 hanno almeno uno dei genitori di lingua italiana; due anni dopo, nell'anno scolastico 1928/29, i bambini che hanno il tedesco come lingua madre sono già meno della metà (Maria Casimir 1929: 12).

4 Questi la definivano «seconda madrelingua» («zweite Muttersprache», Söllner 1933: 4-5).

5 Scrive ad esempio Suor M. Hildegara nel 1929: «Ja wir müssen leider feststellen, daß selbst deutschstämmige Kinder [...] die Sprache des Gastlandes mündlich und schriftlich geläufiger gebrauche, als ihre eigene. Daß unter diesen Verhältnissen der Deutschunterricht wesentlich erschwert ist, liegt auf der Hand. Da heißt es nun, die ganze Kraft darauf verwenden, die Muttersprache zu hüten und zu pflegen. Ist es doch ein Hauptziel der Auslandsschule, deutsche Sprache und deutsches Kulturgut unsern im Ausland lebenden Stammesbrüdern zu bewahren [...]» (Maria Hildegara 1929: 359-360). («Dobbiamo purtroppo rilevare che persino i bambini di origine tedesca [...] utilizzano la lingua del paese ospitante più speditamente della propria nell'orale e nello scritto. È evidente che in tale situazione l'insegnamento del tedesco è molto più difficile. Si tratta allora di investire tutta l'energia nel proteggere e coltivare la madrelingua. Una delle finalità principali della scuola straniera è infatti quella di conservare la lingua e la cultura tedesche per i nostri fratelli che vivono all'estero [...]). Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

a quanto era richiesto dai programmi didattici tedeschi. Il legame con la Germania del resto non era solo un'esigenza didattica e istituzionale, poiché era sentito e vissuto anche nelle relazioni personali e tramite la struttura stessa della Congregazione, e le suore – pur inserite nel tessuto milanese attraverso la scuola, le opere di assistenza sociale, i rapporti con l'arcivescovo – non lo allentarono mai. Di questa adesione personale e professionale alle radici culturali vi è traccia evidente negli scritti, come vedremo.

La vita delle suore si svolgeva in queste due dimensioni, ovvero l'appartenenza alla Congregazione e quindi alla vita della comunità da un lato e la responsabilità della scuola dall'altro. Quest'ultima si declinava peraltro in modi diversi, perché non tutte le suore erano anche insegnanti, però tutte contribuivano al funzionamento della scuola operando per il convento che la gestiva, e tutte ne condividevano i principi spirituali ispiratori. La dimensione spirituale, che determinava il loro agire e su cui poggiava la funzione pedagogica della scuola⁶, emerge infatti con chiarezza, segnatamente nell'annalistica del convento.

2. L'ANNALISTICA

La documentazione annalistica riguarda entrambe le dimensioni, la vita della scuola e quella del convento, ed è costituita da quattro tipologie di testo, tutte in tedesco: la *Cronaca* della scuola (*Chronik. Deutsche Schule – Mailand*), le *Relazioni* a stampa (*Berichte*), le *Relazioni* dattiloscritte (*Berichte*), gli *Annali* (*Annalen*) del convento⁷:

- *Cronaca*: riporta la storia della scuola dalla fondazione fino al 1962; è scritta su un unico quaderno da mani diverse con una scansione che è dettata dall'anno scolastico. In apertura di ogni anno sono riportati i dati statistici delle classi. Scritta per uso interno e materialmente documento non ufficiale, la *Cronaca* è però una fonte dei *Berichte* e di successive pubblicazioni sulla scuola.
- *Relazioni a stampa*: nell'arco di tempo considerato, le relazioni a stampa sono quattro e riguardano il primo decennio della scuola⁸. Si tratta di opuscoli appartenenti a un genere testuale istituito agli inizi dell'Ottocento (Haubfleisch-Ritzi 2011: 165) per fornire al *Kultusministerium* prussiano dati statistici e la descrizione dei principali eventi didattici ed extra-didattici della vita scolastica (Haubfleisch 1994: 124), ma che aveva

⁶ «La scuola si propone di dare agli alunni ad essa affidati una solida educazione cristiana e una profonda cultura teorica e pratica, per prepararli ai compiti che li attendono nella famiglia e nella società.» (Istituto Giulia 1957: 23).

⁷ La documentazione manoscritta e dattiloscritta redatta dalle suore è conservata a Roma, nell'archivio privato della Congregazione delle Suore di Nostra Signora. Ringrazio la Congregazione e Sr. M. Benedetta Gurschler per i materiali e le delucidazioni.

⁸ Le quattro relazioni si riferiscono ai periodi 1925-29; 1929-30; 1930-31; 1933-35.

anche la funzione immediata di fare conoscere la scuola a famiglie e possibili mecenati. Tipologicamente assimilabile alla relazione a stampa è Maria Aquina (1933), un opuscolo dattiloscritto destinato anche alle famiglie e relativo all'a.s. 1931-32. Queste relazioni erano pubbliche (si rivolgevano ai genitori) e ufficiali (venivano inviate al Ministero).

- *Relazioni dattiloscritte*: sono costituite da singoli fascicoletti che nel 1931-32 e poi dal 1947 fino alla chiusura della scuola riportano dati statistici, talvolta l'elenco delle letture in programma nel liceo, e un succinto riassunto dell'anno scolastico⁹. Le relazioni dattiloscritte erano documenti ufficiali richiesti da istituzioni ministeriali (tra gli altri, il *Kultusministerium* prussiano prima, la *Zentralstelle für das Auslandsschulwesen* del Ministero degli Interni negli ultimi decenni).
- *Annali*: descrivono i momenti salienti della vita del convento; inizialmente sono scritti con mani diverse su un unico quaderno, poi su singoli fascicoletti dattiloscritti. Per ogni anno la parte cronachistica è preceduta dai dati sulla composizione della comunità e le attività svolte da essa (scuola, collegio, corsi di lingua o cucina). Una copia degli annali era destinata alla Casa Madre, si tratta dunque di documenti interni e ufficiali.

Il tratto comune ad *Annali*, *Cronaca* e relazioni dattiloscritte è che tutti rappresentano una voce corale, quella del convento, e dunque sono anonimi, differenziandosi in questo dalla maggior parte delle relazioni a stampa, in cui i contributi su singoli aspetti della vita scolastica recano quasi sempre la firma degli autori. Là dove non c'è – come invece nelle relazioni stampate – la responsabilità personale di un determinato ambito (la direzione, la scuola materna, l'attività sportiva), chi scrive non emerge nella sua individualità, non ricerca uno stile personale né la citazione lo qualifica come singolo soggetto: incaricate dalla comunità per un anno, le autrici degli annali e della cronaca parlano a suo nome, sono autrici per rappresentanza. Pur cambiando la mano, il loro stile resta costante all'interno dello stesso genere, anche attraverso i decenni: le suore redigono testi per lo più succinti, riferiscono i fatti in modo conciso. Tale continuità è data da una identità di formazione, di ideali e intenti, così come dalle consuetudini della vita comunitaria che le consorelle condividono a Milano o hanno condiviso in precedenza in altre sedi della Congregazione. Certamente vi contribuisce anche una continuità di residenza: alcune suore hanno trascorso gran parte della loro esistenza a Milano, altre vi hanno operato a più riprese (Kongregation 1993: 225-227).

Vi sono invece alcune differenze di stile – specie nell'uso della citazione – secondo i generi di testo, dovute alla loro destinazione (fruizione interna, ufficiale, pubblica). Le citazioni qui considerate sono tratte da un patrimo-

⁹ Per il periodo che va dal 1936 al 1946 non esistono *Berichte* né a stampa (peraltro il costo elevato già da tempo aveva indotto altre scuole tedesche a rinunciare alla stampa tipografica) né dattiloscritti, in parte anche perché dall'inizio della guerra non era più obbligatorio produrli.

nio culturale condiviso dai destinatari, vale a dire la Bibbia, opere letterarie, canti popolari (*Volkslieder*, *Wanderlieder*) e religiosi, preghiere liturgiche. Con un'eccezione, sono tutte evidenziate tramite una o due strategie: virgolette, posizione isolata rispetto al testo (a capo con rientro), maiuscolo, spaziatura delle lettere (nei dattiloscritti).

2.1. I testi annalistici sulla scuola

2.1.1. La *Chronik*

La parte della *Cronaca* dedicata al periodo 1925-1957 riporta poche citazioni: nelle 275 facciate (da 40 righe) ne compaiono solo 13, di cui due possono essere definite 'di primo livello', intendendo con ciò che la motivazione a inserire la citazione sorge nel momento della scrittura, è successiva ai fatti riportati; tutte le altre si configurano come citazioni 'di secondo livello', cioè la motivazione sorge sì nel momento della scrittura, ma l'inserimento è sollecitato da un precedente uso orale delle citazioni, avvenuto durante l'evento di cui narra l'autrice: la motivazione dell'annalista si innesta dunque su una motivazione precedente.

La prima citazione di primo livello è anche la prima presente nella cronaca, di cui costituisce l'*incipit*: l'annalista esordisce con le due strofe iniziali del salmo 127, messe in evidenza tramite un rientro ai due lati, e ipotizza che fossero presenti nel pensiero della superiora generale quando inviò le suore a Milano: «Se il Signore non costruisce la casa, invano vi faticano i costruttori. [...] Questo avrà considerato la nostra superiora generale quando [...] inviò due sorelle [...] a Milano per adoperarsi in ogni modo per trovare una casa che fosse adatta a istituirci una scuola e un pensionato femminile»¹⁰. All'inizio del testo e della frase vi è dunque la parola di Dio, un primato che situa la fondazione della scuola nel disegno divino, cui la superiora generale, a ciò chiamata tramite il cardinale di Colonia, si sarebbe conformata, e con lei le suore da lei inviate. La citazione, graficamente quasi un esergo, dichiara il fondamento spirituale dell'attività della scuola e al contempo, quasi immedesimandosi nel pensiero della superiora, l'unità d'intento tra la filiale milanese della Congregazione e il suo vertice. Se consideriamo poi che la *Cronaca* è un testo aperto, da continuare idealmente per tutta l'esistenza della scuola, e che ne sarà la memoria, l'enunciazione allora non solo dice qualcosa circa l'identità della comunità, ma si pone pure come monito, poiché la parola di Dio agisce, è efficace, e su questa si misura la possibilità

¹⁰ «Wenn nicht der Herr das Haus erbaut, / So baun umsonst die Meister dran [...]. Das bedachte wohl unsere Generaloberin [...] als sie 2 Schwestern [...] nach Mailand sandte, um dort alles aufzubieten, ein Haus zu finden, das für die Einrichtung einer Schule und eines Mädchenheimes geeignet sei.» (*Chronik*: 1925; poiché le pagine non sono numerate, il riferimento è alla data).

che l'opera delle suore non sia vana anche in futuro. Dichiarazione del soggetto, messaggio per gli anni a venire, parola sacra: le due strofe del salmo assumono una doppia funzione di icona e simbolo.

La seconda citazione di primo livello è molto nota, ma questa volta è letteraria. A commento di una relazione di una studentessa che era stata in America, l'annalista cita i primi due versi di una poesia di Matthias Claudius («Quando qualcuno fa un viaggio, ha qualcosa da raccontare»¹¹). L'enunciazione riprende il testo senza attribuzione: non stabilisce una relazione con l'autore poiché l'interesse è volto al contenuto. È del resto possibile che qui, come di frequente negli *Annali*, la memoria sia stata sollecitata da un canto, perché la poesia era stata anche musicata in forma di *Wanderlied*.

Le altre citazioni ricorrono all'interno delle descrizioni di eventi. Si tratta di testi che erano stati declamati o cantati e di cui l'annalista ha scelto di non indicare semplicemente il titolo (come accade invece nei molti altri casi in cui viene descritto il programma di una serata o di una festa), preferendo riportarli in tutto o in parte. Le circostanze sono sempre momenti extrascolastici, festosi, vissuti da tutta la scuola: serate con i genitori (4), feste per la fine dell'anno scolastico con congedo degli alunni dell'ultimo anno (3), la partenza per una settimana di scuola in campagna (1), la processione con le lanterne la sera di San Martino (1), la festa del Sacro Cuore (1), la festa per la copertura del tetto del nuovo edificio scolastico (1). Le feste erano ritenute momenti importanti nella vita scolastica e la scandivano: erano uno dei modi con cui si poteva rafforzare il legame con il Paese di origine mantenendone i costumi (si pensi a quelle di ringraziamento per il raccolto, di primavera, di San Nicolò o per gli anniversari di poeti e musicisti tedeschi) e consentivano di coinvolgere le famiglie e le istituzioni (tra cui ad esempio il console e la comunità tedesca di Milano). Accanto a questa finalità culturale e sociale – più volte ribadita nella *Cronaca*, nei *Berichte* a stampa e nella riflessione degli insegnanti tedeschi all'estero¹² – vi era un intento didattico: le feste univano all'intrattenimento musicale (in forma strumentale e di canti popolari) la recitazione di gruppo (*Sprechchor*) di poesie e brani teatrali, e questa veniva considerata importante per l'acquisizione del lessico (Söllner 1933: 13) e del senso del ritmo (Söllner 1935: 5).

A tali motivazioni originarie si aggiunge la scelta dell'annalista, che in alcuni casi tramite la citazione pare volere evocare un'atmosfera particolarmente lieta o suggestiva, soprattutto laddove cita versi di canti popolari, come ad esempio durante la processione per S. Martino che si svolse nella sede veneta in cui parte della scuola era sfollata tra il 1942 e il 1945: «Es war ein buntes, malerisch schönes Bild und wieder und wieder durchhallte es

¹¹ «Wenn jemand eine Reise tut, so kann er was erzählen.» (*Chronik*: 26.II.1953). Sono i primi due versi di *Urians Reise um die Welt*.

¹² Le feste scolastiche sono viste come vetrina dell'attività della scuola e ritenute particolarmente importanti proprio nel caso di scuole all'estero (*Deutsche Oberrealschule* 1930: 415).

den stillklaren Abend, „S. Martin, S. Martin ritt durch Schnee u. Wind...”»¹³ (*Chronik*: Castione 15.10.1943). Altrove c'è un intento rappresentativo, così quando vengono riportati versi o strofe di poesie che erano state scelte come *Leitmotiv* della festa, e in tali casi viene anche riportato il nome dell'autore (Clemens Brentano, Friedrich Hebbel, Ludwig Uhland). Si tratta in particolare di due serate per i genitori (1929 e 1930) e della festa per l'ultimazione del tetto della nuova ala della scuola (1956), momenti particolarmente significativi vuoi per far conoscere la scuola, vuoi per celebrarne il successo, e in cui la citazione letteraria afferma il radicamento dell'istituto nella cultura tedesca, oltre a veicolare – almeno in un caso – un messaggio pedagogico¹⁴. Qui l'annalista, consapevole della dichiarazione culturale che soggiaceva alla scelta originaria di quelle poesie, la rappresenta e la affida alla memoria della scuola: la motivazione si ripete.

2.1.2. I Berichte

Nelle *Relazioni* a stampa l'intento non era invece a lungo termine, il testo rispondeva a una richiesta istituzionale, ma le scuole lo ritenevano principalmente uno strumento per fare conoscere la loro struttura¹⁵. Ne consegue che la funzione delle citazioni riportate è quella di esemplificare a un pubblico ampio, formato da chi già conosce l'*Istituto Giulia* e da chi potrebbe sceglierlo (o raccomandarlo), l'impianto didattico e pedagogico della scuola. Dei cinque *Berichte*, solo tre riportano citazioni, ma rispetto alla *Cronaca* o ai *Berichte* dattiloscritti queste sono molto più frequenti. Ricorrono anche qui nella descrizione di eventi extrascolastici (le serate alle quali sono stati invitati i genitori; la partenza per la settimana di scuola in campagna) e in un contributo che illustra le attività della scuola materna.

Per lo più le citazioni sono di secondo livello. Così ad esempio della serata per i genitori del 1930, incentrata sul tema della notte, vengono riportati i primi versi di tre poesie e di tre canzoni, un canone attribuito a Mozart e l'inizio di un *Lied* di Schumann (Maria Casimir 1931: 10-11): un programma

¹³ «Era un'immagine vivace, bella come un quadro, e ancora e ancora risuonava nella sera quieta e tersa: “S. Martino, S. Martino cavalcava nella neve e nel vento...”». Il verso citato appartiene a un famoso *Volkslied*.

¹⁴ La serata per i genitori del 1929 ha per tema alcuni versi del *Lied vom Kinde* (*La canzone del bambino*) di Clemens Brentano che affermano la sacralità del bambino («Wie so heilig ist ein Kind. / Nach dem Wort von Gottes Sohne / Aller Kinder Engel sind / Zeugen vor des Vaters Throne», *Chronik*: 15.6.1929), con l'intento esplicito di suscitare nei presenti «Hochschätzung des Kindes» (una «grande considerazione del bambino»; *Annalen* 1929: 6).

¹⁵ Sul genere del *Bericht* come strumento per fare conoscere la scuola si veda Haubfleisch-Ritzi 2011: 165. Che questo fosse anche l'intendimento delle suore dell'*Istituto Giulia* lo si deduce dal fatto che copia del primo *Bericht* (quello del 1925/29) fu mandata non solo – come di dovere – all'*Auswärtiges Amt* tedesco e alle altre scuole tedesche in Italia, ma anche, tra gli altri, alla Curia di Milano, al Prefetto dell'Ambrosiana, a Papa Pio XI, all'ambasciata tedesca a Roma e al Presidente Hindenburg (*Diensttagebuch*: 9.1929; poiché le pagine del registro di protocollo non sono numerate, il riferimento è alla data).

capace di coinvolgere tutte le classi perché adeguato alle capacità declamatorie e musicali delle diverse età – dalla ninnananna cantata dai bambini al *Lied* interpretato dagli alunni più grandi – a dimostrazione dei risultati raggiunti dai piccoli come dai grandi e dell’armonizzazione trasversale dell’insegnamento¹⁶. La motivazione iniziale che ha condotto alla selezione dei testi collima con quella che presiede alla redazione del contributo: questo assomma le citazioni nel tentativo di suscitare la stessa risposta positiva avuta dalla serata.

Quasi sempre le *Relazioni* si soffermano anche sulla vita della scuola materna: probabilmente le suore ritenevano che i genitori non ricevesse dai bambini un resoconto preciso delle attività quotidiane. Nel *Bericht* del 1935/36 è la stessa educatrice responsabile del *Kindergarten*, Suor M. Regulinda, a descrivere come si svolge la giornata; tra le attività, vi è la ‘lezione’ («“Unterricht”» [le virgolette sono della suora]), espressamente volta a incrementare il lessico tedesco: l’educatrice spiega che prima introduce chiacchierando un tema e le nuove parole di quell’ambito semantico e poi fa imparare ai piccoli una poesia o una canzone, in modo da rafforzare l’acquisizione dei termini (Maria R[egulinda] 1930: 10-11). Come citazioni esemplificative appaiono i primi quattro versi di una poesia sugli uccellini nella neve e la prima strofa di una canzoncina sui maggiolini¹⁷, entrambi di ampia diffusione in Germania e quindi, nuovamente, elementi in grado di avvicinare i bambini al contesto culturale di origine. Alla motivazione iniziale di utilità (la selezione di poesie e canzoncine didatticamente rilevanti) segue quella di illustrare l’efficacia didattica e la valenza culturale dei testi utilizzati e, di conseguenza, la qualità dell’offerta della scuola materna.

Diverso è l’impianto dei *Berichte* dattiloscritti¹⁸, destinati esclusivamente alle istituzioni. Sono fascicoli che in genere non raggiungono le 20 pagine e che contengono principalmente dati statistici, elenchi delle letture del liceo e dei temi d’esame di maturità; in media dedicano solo tre o quattro pagine al capitolo sulla vita scolastica, in cui sono riportati in modo succinto, con uno stile sobrio, i principali eventi didattici ed extra-didattici. Vi sono solo due citazioni: una, con funzione stilistica, è la ripresa di un sintagma nominale tratto da una dramma di Schiller, inserito in una frase di presentazione dei momenti di festa¹⁹. L’altra è il primo versetto del salmo 127, citato in occasione della festa di inaugurazione del nuovo edificio scolastico; come

16 Sull’armonizzazione dell’insegnamento si veda Söllner 1933: 21.

17 Vengono citati i primi quattro versi di *Vogel am Fenster* di Wilhelm Hey e la prima strofa della canzone *Erst kommt der Sonnenkäferpapa*.

18 Si tratta di dodici *Relazioni*: una dell’a.s. 1931/32, le altre del periodo che va dall’a.s. 1947/48 all’a.s. 1957/58.

19 «Feiern und Feste sind die stets willkommenen Anlässe, die das Schulleben farbiger gestalten und das „ermüdende Gleichniss der Tage“ unterbrechen.» (*Bericht* 1954/55: [14]) «Festeggiamenti e feste sono occasioni sempre benvenute che rendono più vivace la vita scolastica e interrompono la „stancante monotonia delle giornate”»; la citazione è tratta da *Die Braut von Messina*, I,8.

all'inizio della *Chronik*, anche in questo caso la citazione precede il resoconto e ne distilla il significato, come emerge dal seguito: «So offenbarte sich die Einweihungsfeier als ein Akt feierlichen Dankes an Gott den Herrn, der unsere Bauarbeiten so sichtlich gesegnet hatte»²⁰ (*Bericht* 1957/58: [16]).

2.2. *Gli annali del convento*

Forse perché sono il diario della comunità, memoria interna ed elemento della storia della Congregazione, gli *Annalen* della *Filiale Mailand-Istituto Giulia* hanno uno stile più vivace, lasciano percepire le emozioni condivise: riportano le maggiori feste liturgiche, gli anniversari delle ordinazioni, i cambiamenti apportati alla scuola, le variazioni temporanee o definitive nella composizione del convento, le gite. Le pagine più dense riguardano gli anni della guerra; per il 1944 e il 1945 c'è una doppia documentazione: gli annali della piccola comunità rimasta a Milano per consentire – su richiesta dei genitori – il proseguimento della scuola a chi non poteva lasciare la città, e gli annali di un consistente gruppo di sfollati nel Veneto, a Castione di Loria.

Gli annali dei primi tre anni, del 1931 e del 1932 sono su un quaderno, gli altri anni sono riportati in fascicoli di fogli dattiloscritti, per una documentazione complessiva di quasi 500 pagine in cui compaiono una settantina di citazioni, di cui alcune ripetute. Poiché la comunità gestisce la scuola, molti momenti descritti dagli annali sono ricordati anche nella *Cronaca*, ma le autrici in uno stesso anno sono diverse e solo di rado ricorrono le stesse citazioni. Le fonti sono più variegate rispetto a quelle degli altri generi: accanto a passi della Bibbia, versi di poeti tedeschi o tratti da *Volkslieder*, compaiono citazioni da canti di chiesa e da preghiere della liturgia del giorno, questo perché gli annali riservano spazio alla vita spirituale del convento.

Come si spiega questo maggiore uso della citazione negli annali? È associato a funzioni diverse rispetto a quelle presenti nelle relazioni?

Il primo dato che emerge è che la citazione non manca quasi mai nelle annotazioni sulla fine dell'anno: in quell'occasione la comunità comunica il proprio pensiero tramite la citazione, si affida a formulazioni che possiedono maggiore autorevolezza, quali la preghiera o il canto liturgico che hanno attraversato i secoli, oppure a parole che fanno parte di un patrimonio culturale o religioso più recente²¹. Quasi sempre infatti l'ultima frase termina vuoi con una formula di affidamento a Dio ripresa da una poesia di

²⁰ «Cosi la festa di inaugurazione diventò un atto di solenne ringraziamento a Dio nostro Signore, che aveva benedetto in modo così evidente i nostri lavori edili.»

²¹ Si veda ad esempio la citazione da un canto religioso (*Harre meine Seele*, di F. Räder) in questa frase finale: «Der liebe Gott hat uns im vergangenen Jahre in aller Trübsal beigestanden, er wird uns auch im neuen nicht verlassen. "In allen Stürmen, in aller Not wird er dich beschirmen, der treue Gott!"» («Il buon Dio ci ha soccorse in ogni afflizione nel vecchio anno, anche nel nuovo non ci abbandonerà. "In tutte le tempeste, in tutte le tribolazioni Egli ti proteggerà, il Dio fedele!"»).

Eduard Mörike²² o con una lode tratta dai canti liturgici (in particolare «Te Deum laudamus»), vuoi – più di frequente – con un ringraziamento tratto dalla liturgia, in prevalenza «Deo gratias»²³. Analogamente, alcuni annali iniziano il primo gennaio con una citazione che colloca l'anno nuovo nelle mani di Dio e quindi ne asserisce il primato, sia attraverso la stessa parola di Dio (ad esempio «Ad majorem Dei gloriam»²⁴ che riprende 1 Cor 10,31 o l'invocazione di Lc 24,25 «Herr, bleibe bei uns!»²⁵) sia tramite una preghiera della liturgia del giorno o una frase da un canto religioso²⁶.

Le citazioni tratte dalla liturgia o da canti religiosi sono frequenti anche nelle descrizioni di altre ricorrenze liturgiche. Così ad esempio la festa di Cristo Re (che chiude l'anno liturgico) è accompagnata da alcune parole di un inno che si cantava in quella circostanza nella Germania degli anni Trenta²⁷; l'inizio dell'Avvento in un paio di casi è descritto aggiungendo citazioni dai canti che erano stati eseguiti in cappella o sotto la corona di rami d'abete²⁸; le feste mariane celebrate nella scuola sono ricordate talvolta con versi di testi molto diffusi che erano stati recitati o cantati²⁹; anche le righe dedicate a Pasqua, nel 1956, contengono una citazione da un canto pasquale³⁰. A volte non è peraltro chiaro se il testo, di cui esiste anche una versione musicata, sia stato cantato, o se invece l'annalista lo citi come poesia, e allora ciò che ha motivato la citazione non dipende strettamente dallo svolgimento dell'evento ma dalla riflessione su di esso e ciò che importa non è l'esattezza della citazione, bensì il suo senso. Il dubbio sorge quando il testo presenta leggere variazioni rispetto all'originale e, pur mantenendo il senso generale, non si accorda più con il ritmo della melodia³¹.

22 Sono gli ultimi tre versi della poesia *Zum neuen Jahr*: «Herr, Dir in die Hände / sei Anfang und Ende, / sei alles gelegt.» («Signore, nelle tue mani / siano posti l'inizio e la fine, / sia posto tutto.»), riportati nel 1929 e nel 1954.

23 In occasione dell'ultimo giorno dell'anno appare anche l'unica citazione in italiano, dalle litanie: «Mit großem Vertrauen und innigem Dank gegen Gott setzen wir unser tägliches Beten fort: "Gesù, Maria, Giuseppe aiutateci – vi ringraziamo".» (*Annalen* 1956: 23) («Con grande fiducia e profondo ringraziamento a Dio proseguiamo la nostra preghiera quotidiana: [...]»)

24 Quando la citazione è dalla Bibbia, le annaliste pongono attenzione a collocarla all'inizio della frase; qui: «"Ad majorem Dei gloriam!" so lautet auch das Motto für das neue Jahr 1935 [...]» (*Annalen* 1935: 1). («[...] questo è il motto anche per il nuovo anno 1935 [...]»).

25 *Annalen* 1956: 3. «Signore, resta con noi!».

26 Ad esempio (*Annalen* 1955:3): «Ein Tag sagt dem andern: / Das Leben ist ein Wandern / in Gottes lange Ewigkeit!» («Un giorno dice all'altro: / la vita è un cammino / nella lunga eternità di Dio!»), che è l'inizio (modificato) di una strofa di *Nun sich der Tag geendet* di Gerhard Teerstegen.

27 Sono i versi finali del canto *O du mein Heiland hoch und hehr* di Erich Przywara: «Christus, mein König, Dir allein schwör ich die Liebe lilienrein, bis in den Tod die Treue» (*Annalen* 1935: 13; *Annalen* 1937: 13). («Cristo, mio re, a te solo giuro l'amore puro come un giglio, la fedeltà fino alla morte.»).

28 *Annalen* 1936: 20; 1940: 11.

29 *Annalen* 1945: 3; 1947: 7; 1954: 12.

30 *Annalen* 1956: 8.

31 Così ad esempio la citazione riportata nella nota n. 26 modifica l'originale «Ein Tag, der sagt dem andern / mein Leben sei ein Wandern / zur großen Ewigkeit.» (Strehle). In questi casi è quindi improbabile che si tratti di una diversa versione del testo.

Anche citazioni da poesie non musicate subiscono talvolta modifiche involontarie che fanno pensare che le annaliste citassero a memoria. Si veda ad esempio il verso della lirica *Zimmerspruch* di Ludwig Uhland, riportata in occasione del *Richtfest* (la festa per l'ultimazione del tetto) del nuovo edificio: «gedeckt, gemauert ist es nicht» («il tetto, le pareti non ha»), che negli annali diventa «gedeckt, gezimmert ist es nicht» («il tetto, i tramezzi non ha») (*Annalen* 1956: 20).

In tutti questi casi la citazione ha funzione documentaria, registra una porzione di testo presentato in quell'occasione per restituirne il significato, oppure, laddove la citazione è di primo livello, esprime il sentire del convento. Altre volte invece l'annalista cambia il testo in modo consapevole per attribuirgli una nuova funzione, quella stilistica, e lo fa intervenendo anche sul lessico o sulla morfologia. Questo uso si ritrova – salvo un'eccezione – solo negli *Annali*: spostare il testo originario, più o meno modificato, in un nuovo contesto e creare un effetto inatteso (e a volte umoristico) è una libertà che le annaliste non si prendono altrove. Si tratta di passi di testi celebri, riconoscibili pure dove non sono segnalati tipograficamente, come ad esempio quando in occasione della sospirata breve vacanza in campagna (*Annalen* 1953: 7), un famoso verso del *Wanderers Nachtlied* (*Canto notturno del viandante*) di Goethe funge da *incipit* scherzoso: «Warte nur, balde [il corsivo è mio] verlassen wir Mailands Schwüle» («Attendi, presto lasciamo l'afa di Milano»). O ancora nella descrizione di un'inaspettata nevicata notturna, che inizia alludendo alle prime parole di un noto canto natalizio, *Leise rieselt der Schnee* (*Silenziosa cade leggera la neve*), cambiate in: «Leise rieselte nachts der Schnee [...]» (*Annalen* 1954: 3), in cui il verbo è stato collocato al passato ed è stato aggiunto l'avverbio «di notte».

Sembra voluta poi la caduta di una <l>, che trasforma un aggettivo di un passo molto frequentato del *Faust*, l'*Osterspaziergang* (*La passeggiata di Pasqua*), in uno più corrispondente al nuovo contesto: «"Dall'alto portone scuro / si fa strada un vivace brulichio, / oggi tutti stanno volentieri al sole, / festeggiano la resurrezione del Signore." Anche dal nostro portone si è fatto strada in questo bel giorno di vacanza un brulichio "nero"»³², in cui l'originaria «hohlen finstern Tor» (letteralmente «porta cava [i.e. il vano] scura») è diventata uno «hohen finstern Tor», un portone 'alto', come quello d'ingresso dell'*Istituto Giulia* da cui le suore escono per una gita a Chiaravalle il lunedì dopo Pasqua.

Le citazioni con intento stilistico compaiono anche senza adattamenti; è l'effetto umoristico che sorge quando il riferimento letterario, alto, è inserito nel contesto dei problemi quotidiani. Così ad esempio nell'accenno ai problemi di spazio generati dall'aumento del convento troviamo un verso da *Die*

32 «„Aus dem hohen finstern Tor / dringt ein buntes Gewimmel hervor, / jeder sonnt sich heut so gern, / sie feiern die Auferstehung des Herrn.“ Auch aus unserem Tor drang an diesem schönen Ferientag ein „schwarzes“ Gewimmel hervor» (*Annalen* 1941: 4).

Glocke (La campana) di Schiller: «Zwar können wir bei all dem Zuwachs nicht sagen: “Die Räume wachsen, es dehnt sich das Haus”, aber mit Geduld und Liebe finden wir uns auch in der Enge zurecht.»³³ (*Annalen* 1936: 19).

In prevalenza le citazioni si sostituiscono dunque alla lode o al ringraziamento, documentano lo svolgimento di una funzione liturgica, di una festa, o ancora vengono inserite con funzione stilistica e istituiscono un nuovo rapporto tra il testo originale e quello in cui vengono inserite, come nel caso delle rifunzionalizzazioni di sintagmi nominali o di versi. In qualche altro caso commentano o introducono il testo, come accade in una delle descrizioni più intense presenti negli annali in cui ricorra una citazione, quella in cui è riportata con sgomento l'alluvione del Polesine nel novembre del 1951, per la quale verrà fatta una raccolta di beni di prima necessità. Il passo si apre con il primo verso di un *couplet* della ballata di Goethe *Johanna Sebus*, dedicata a un fatto storico (il gesto eroico e la morte di una giovane durante un'inondazione): «Der Damm zerschmilzt, das Feld erbraust»³⁴ (*Annalen* 1951: 11), che evoca l'imminente catastrofe, il cedimento degli argini del *couplet* successivo. Come nella maggior parte dei casi, anche qui non sono riportati titolo e autore di un'opera famosa: l'interesse è incentrato sulla ballata, rappresentata da un unico verso pregnante, cui è demandato di porre in relazione il dramma di allora con l'altrettanto drammatico presente. L'essenza tragica è detta con le parole di Goethe, mentre ciò che segue è la storia, lo svolgimento dei fatti: «In der Poebene wälzt sich das lehmige Wasser über Felder und Dörfer. Die altersschwachen Dämme hielten nicht stand. Die wilden Wasser rissen sie nieder [...]»³⁵ (*ibidem*). Qui l'uso della citazione letteraria è simile a quello dei passi biblici anteposti ai resoconti, si pone come un esergo.

L'uso più frequente della citazione dipende dunque dalla natura stessa degli *Annali*, luogo più intimo, in cui possono essere espressi il dialogo con Dio (specialmente in forma di lode e ringraziamento) e la riflessione spirituale, e in cui le annaliste ricercano a tratti – anche inserendo passi degli autori studiati e insegnati – una scrittura meno concisa, che intrattenga il lettore e lasci trasparire il clima sereno del convento anche nei momenti bui.

3. LE EPIGRAFI

Poste sui muri dell'*Istituto Giulia*, le epigrafi sono – per la loro posizione privilegiata, la loro visibilità che le rende fruibili da chiunque entri a scuola – le citazioni più pubbliche della struttura, intesa come insieme di scuola e

33 «In tutta questa crescita non possiamo dire “Aumentano le stanze, si allarga la casa”, ma con pazienza e affetto riusciamo ad arrangiarci anche negli spazi stretti.»

34 «L'argine si sgretola, la campagna mugghia» (Goethe 1975: 163).

35 «Nella pianura padana l'acqua fangosa si riversa su campi e paesi. Le dighe, vecchie e fragili, non hanno tenuto. Le acque furiose le hanno abbattute [...]».

convento. Ciò ne rende la funzione complessa (Compagnon 2016: 417) e lo è ancor di più in tanto in quanto le stratificazioni aumentano.

Le epigrafi di cui conosciamo l'esistenza sono tre. Non è dato sapere se i numerosi lavori di ampliamento della scuola, di spostamento di pareti e ridestinazione degli ambienti che si sono susseguiti nei primi 35 anni della struttura abbiano cancellato eventuali altre iscrizioni: purtroppo le suore non riportano alcuna epigrafe nella documentazione annalistica, neppure quelle di cui abbiamo testimonianza diretta e indiretta.

Posizione e testo dell'epigrafe più vecchia, che non si è conservata a causa dei lavori successivi, sono descritti in un libro degli ospiti dell'*Istituto Giulia* (*Gäste-Buch Schwestern U.L.Frau, Istituto Giulia*) sul quale nel novembre del 1949 due missionari di ritorno dal Sudafrica scrivono: «“Die Wanderer, die vorüberreifen, sollen gern bei uns verweilen.” Die Schwestern U.L.F. haben es uns in diesen Tagen gezeigt, dass ihnen die Erfüllung dieses Spruches, der im Treppenhaus zu lesen ist, im Geiste der Bergpredigt am Herzen liegt»³⁶. Non è dunque chiaro se la citazione, uno *Haussspruch* (motto della casa), fosse dipinta sul muro o scritta in un quadretto appeso a una parete: entrambe le forme sono possibili ed erano in uso in Germania. Si tratta di un motto molto diffuso, annoverato anche tra gli *Haussegen* (benedizioni della casa) che venivano incorniciati, benché non invochi una benedizione ma abbia invece una funzione appellativa. Così anche in questo caso: la citazione ribadiva l'invito delle suore (che infatti fornivano ospitalità al clero di passaggio da Milano), parlava per loro. Allo stesso tempo comunicava qualcosa su di loro, attraverso la preminenza che la comunità aveva attribuito al motto, poiché l'invito, esposto in una zona comune, di passaggio, manifestava un aspetto identitario, ed è proprio quest'ultimo che è stato colto dai due missionari.

Le altre due epigrafi compaiono insieme in uno sgraffito sulla facciata dell'edificio aggiunto alla scuola e inaugurato nell'autunno del 1957³⁷. Chiusa fra le case su tre lati, la nuova ala ha un unico lato che affaccia sul cortile e questo è decorato per tutta la sua lunghezza (20 m ca.) con due serie di sei rappresentazioni delle materie insegnate a scuola (ad esempio pesci tra le alghe per la biologia; una lira affiancata da una corona d'alloro per la letteratura; violino, flauto e chitarra per la musica), separate al centro da un monogramma costituito dalla croce inserita in una 'M'. Alle estremità della decorazione, le epigrafi: a sinistra «Laudato sie, / mi Signore, / cum tucte le / tue creature», a destra il verso di Theodor Fontane «Wer / schaffen

³⁶ «„I viandanti che passano di qui sono invitati a fermarsi da noi.“ Le suore di Nostra Signora ci hanno mostrato in questi giorni che hanno a cuore attuare nello spirito del Discorso della montagna questo motto che si legge nella tromba delle scale.»

³⁷ Il decoro a sgraffito è in parte ancora visibile. Nel progetto furono coinvolte le alunne della *Untertertia* (terza media) che realizzarono i bozzetti dei disegni (non delle epigrafi) (*Annalen* 1957: 4).

/ will, / muss / fröhlich / sein»³⁸. In questo caso dunque conosciamo il ‘contesto’: le due iscrizioni non appaiono isolate ma sono in dialogo tra loro e con le immagini che racchiudono, e poiché la decorazione si sviluppa in un’unica linea, si può ipotizzare un senso di lettura. Per prima si ha la citazione di contenuto spirituale, la lode a Dio e alle sue creature, il richiamo alla letteratura italiana; all’altro capo si ha la citazione laica, l’esortazione a essere allegri e a creare (e fare³⁹), il riferimento alla letteratura tedesca. In tal modo l’attività didattica, imperniata sulla dimensione spirituale (il monogramma centrale), è racchiusa nella dialettica tra fede e cultura laica, tra cultura italiana e cultura tedesca, in un atteggiamento comune di ‘letizia’ (espresso da San Francesco, raccomandato da Fontane). Nuovamente le due epigrafi ‘parlano’ per le suore e al contempo ne comunicano anche l’identità, sia nelle singole citazioni (dichiarandone la fede e l’atteggiamento psicologico) sia nel senso complessivo della decorazione (esprimendone la concezione pedagogica).

Sulle funzioni iniziali se ne stratificano altre aggiunte dai ‘lettori’, da quelle centinaia di alunni che l’hanno vista entrando a scuola, giocando nel cortile e durante le feste di fine anno scolastico. La citazione di Fontane, di cui – come di quella di San Francesco – non è indicato l’autore, viene isolata dal contesto originario: gli alunni per lo più non stabiliscono la relazione con l’autore e la letteratura tedesca⁴⁰, oppure la considerano di secondaria importanza. Per loro il contesto è quello nuovo, cioè la decorazione a sgrafio sull’edificio scolastico in cui è avvenuto tutto il percorso di istruzione, e recepiscono il verso come motto della scuola o del convento. Esso rappresenta l’*Istituto Giulia* nel suo complesso, prima come luogo, più tardi come elemento della loro formazione: anni dopo la chiusura della scuola, per parte degli ex-allievi l’epigrafe diventa infatti non solo icona ma anche emblema fotografato e riportato su oggetti⁴¹.

CONCLUSIONI

Il repertorio familiare di citazioni che si è costruito nel quotidiano del convento e nelle attività della scuola si caratterizza per il fatto che a rivestire importanza non sono né la forma esatta delle citazioni, né (di norma) il rapporto con l’autore o l’opera, né la qualità letteraria (il *Volkslied* può es-

38 «Chi vuol creare dev’essere allegro.» È il titolo di una poesia di Fontane e l’ultimo verso della prima delle due quartine che la compongono.

39 Secondo il tipo di coniugazione, il verbo *schaffen* può significare sia ‘creare’ sia ‘fare, portare a termine’. L’iscrizione, che isola il verso dal contesto, lascia aperte entrambe le interpretazioni.

40 Da un sondaggio che ho condotto su un campione di 69 ex-alunne è emerso che nel periodo in cui frequentavano la scuola solo sette di loro sapevano che è un verso di Fontane.

41 Su iniziativa degli ex-alunni, la fotografia dell’epigrafe di Fontane è stata riportata su calamite da frigorifero, penne e tazze.

sere funzionale quanto la Bibbia, la filastrocca quanto il verso di Goethe): nell'annalistica come nelle epigrafi, ciò che conta sono il senso e la verità dell'enunciato. Non potrebbe essere diversamente, dato il genere di testi e le circostanze, in cui ricordare è strumento didattico, veicolo per farsi conoscere, obbligo istituzionale, testimonianza di vita scolastica e religiosa. Il ruolo principale della citazione nell'annalistica dell'*Istituto Giulia* è quello documentario.

Si tramandano memorie, ma la memoria è quasi sempre anche all'origine delle citazioni, poiché queste sono tratte da testi frequentati abitualmente da tutta la comunità e in molti casi sono facili da ricordare grazie alla loro struttura ritmica; sono insomma citazioni che quasi si impongono al ricordo dell'annalista.

Questo movimento dalla e per la memoria trae il suo significato dagli alunni, i destinatari diretti e indiretti dell'attività di tutte le suore del convento. I canti popolari e religiosi, le poesie e i passi della Bibbia citati nei materiali perché posti al centro delle attività extra-scolastiche sono prima appresi a lezione, fin dalla scuola materna, con un intento didattico e culturale. Essi compongono la fisionomia delle generazioni di bambini e ragazzi italiani che hanno frequentato l'*Istituto Giulia* nella sua commistione indelebile – fatta di musica, parole, tradizioni – degli elementi delle due culture.

Bibliografia

- Archivio della Congregazione delle Suore di Nostra Signora (Roma): *Annalen* (anni 1925-1957); *Berichte* (anni scolastici 1931/32; 1947/48-1957/58); *Chronik; Diensttagebuch; Gäste-Buch Schwestern U.L.Frau, Istituto Giulia*.
- Compagnon A., 2016², *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Deutsche Oberrealschule Mailand, 1930, *Jahresbericht. Schulfeiern*, «Die Deutsche Schule im Auslande. Monatsschrift für deutsche Erziehung in Schule und Familie» 22, 415-416.
- Goethe J.W., 1975, *Ballate. Traduzione, note e commenti di Roberto Fertonani*, Milano, Garzanti.
- Haubfleisch D., 1994, *Berliner Reformpädagogik in der Weimarer Republik. Überblick, Forschungsergebnisse und –perspektiven*, in H. Röhrs-A. Pehnke (Hg.), *Die Reform des Bildungswesens im Ost-West-Dialog. Geschichte, Aufgaben, Probleme*, Frankfurt a. M., Peter Lang: 117-132.
- Haubfleisch D.-Ritzi, Ch., 2011, *Schulprogramme / Jahresberichte. Zur Geschichte einer wenig beachteten Publikationsform*, in Siebert I. (Hg.), *Bibliothek und Forschung. Die*

- Bedeutung von Sammlungen für die Wissenschaft*, Frankfurt a. M., Klostermann: 165-205.
- Hettich L., 1930, *Unsere Italiennummer. Ein Vorwort*, «Die Deutsche Schule im Auslande. Monatsschrift für deutsche Erziehung in Schule und Familie» 22: 107-108.
- Istituto Giulia – Scuola Tedesca – Milano, 1957 (Hg.), *Inaugurazione della nuova costruzione. Ottobre 1957. Einweihung des Schulneubaus. Oktober 1957*, Milano, Pirola.
- Kongregation der Schwestern Unserer Lieben Frau (Hg.), 1993, *Incontri – Begegnungen. Omaggio alla Scuola Germanica Istituto Giulia, 1925-1993 Milano*, Georg-Weierbach, Prinz-Druck.
- Maria Aquina Schw. (Hg.), 1933, *Deutsches Lyzeum mit Frauenschule Mailand – Via Boscovich 35. Rundschau*, Milano, dattiloscritto.
- Maria Casimir Schw., 1929, *Deutsche Schule „Istituto Giulia“ der Schwestern U. L. Frau Mailand*. 1. *Geschichte der Anstalt 1925-29*. 2. *Bericht über das Schuljahr 1928/29*, Kempen-Rhein, Thomas Druckerei.
- , 1931, *Deutsche Schule „Istituto Giulia“ der Schwestern U. L. Frau Mailand. Bericht über das Schuljahr 1930/31*, Bressanone, Vogelweider.
- Maria Hildegara Schw., 1929, *Wie kann der Unterricht in der Grundschule gestaltet werden, damit die Mutter- und die Landessprache sich gegenseitig unterstützen?*, «Die Deutsche Schule im Auslande. Monatsschrift für deutsche Erziehung in Schule und Familie» 21: 359-362.
- Maria R[egulinda] Schw., 1930, *Bilder aus unserem Kindergarten*, in Istituto Giulia Mailand (Hg.), *Bericht über das 9. und 10. Schuljahr 1933-34 und 1934-35*, s.n.: 10-12.
- Söllner F., 1933, *Das Leben der Schule*, in Maria Aquina Schw. (Hg.), *Deutsches Lyzeum mit Frauenschule Mailand – Via Boscovich 35. Rundschau*, Milano, dattiloscritto: 1-22.
- , 1935, *Aus dem Schulleben. Unsere Feste*, in Istituto Giulia Mailand (Hg.), *Bericht über das 9. und 10. Schuljahr 1933-34 und 1934-35*, s.n.: 5-7.
- Strehle T. (Hg.), s.d., *Die christliche Liederdatenbank*, <https://www.liederdatenbank.de/song/1683> (consultazione: 21/06/18).

L'ARTE PORTOGHESE DI TRACCIARE EPIGRAFIE
NELLA POESIA DI ADÍLIA LOPES

Vincenzo Russo

Tout texte se construit comme mosaïque de citations...

Julia Kristeva

E i più, quando la discussione cade su un punto che non sono in grado di ribattere, essi, citando a testimoni i poeti nel corso del ragionamento, danno, del pensiero del poeta, chi un'interpretazione, chi un'altra. Ma gli uomini per bene lasciano stare gli intrattenimenti di questo tipo, e conversano fra di loro con risorse proprie, mettendosi l'un l'altro alla prova nei loro discorsi. Sono costoro, a parer mio, che io e te dobbiamo piuttosto imitare, e bisogna che, mettendo da parte i poeti, discutiamo tra noi coi nostri ragionamenti, mettendo alla prova la verità e noi stessi

Platone

I. AVANT-PROPOS SUR L'AVANT-POSTE

Compagnon, certo. È l'inevitabile tentativo (tentazione?) tipologico di mappare forme e modelli della citazione che assume la portata di un progetto vasto e ambizioso di affrontare la totalità della tematica nel suo complesso, costituendo una sorta di *enciclopedia* delle problematiche citazionali inserite nella prospettiva più ampia di una teoria del discorso. E poi Bachtin e Benjamin che, per semplificare, costituiscono i poli ermeneutici entro cui la letteratura critica novecentesca gioca la sua partita sul senso e sull'interpre-

tazione della figura citazionale: citazione come «dialogo» nel primo, come «scarto» nel secondo. Da un lato, la citazione viene ricondotta alle pratiche dell'intertestualità e interdiscorsività quale interscambio e rifrazione, «dialogo» con il testo e recupero del testo in altro contesto, in altro luogo; dall'altro, invece, la citazione risalta come interruzione di un *continuum*, come rottura, scarto («citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra», Benjamin 2000: 131). Se ragionando sulla archeologia della citazione, è vero che «la pratica della citazione si confonde e si intreccia con gli inizi delle circolazioni dei testi scritti e della letteratura antica [tanto che] la sua presenza sembra allusa qua e là dai trattatisti medievali e dai retori» (Peron 2003: XVI), è di certo al Novecento che spetta – per profondità di indagine e ricchezza concettuale – il primato “teorico” sulla questione della citazione come mostrano gli studi di E.R. Curtius, di Faral, di Pasquali, di Zumthor, di Genette, di Guillén, di Conte oltre che del già *citato* e quasi imprescindibile Antoine Compagnon. A essi si deve una sempre più raffinata e calibrata designazione di citazione come un modo ellittico per sottolineare l'eccellenza con la quale una certa immagine o un certo concetto sono stati espressi: la citazione si può rivestire di sfumature parodiche e ironiche (come la letteratura novecentesca insegna in abbondanza), implica un rapporto di intertestualità e di allusività, di inclusione, di memoria e quindi di ripetizione. La citazione è in definitiva e in senso lato un richiamo, un rinvio o un'allusione a qualcosa di riconoscibile in prima istanza (anche se non necessariamente) che impreziosisce o sostanzia un testo o un'opera, che li inserisce in una tradizione o in un canone in forma positiva (debito, omaggio, legittimazione) o contrastivo-polemica (con tutto il catalogo di inversioni, rovesciamenti, riduzioni, parodie).

Senza dimenticare l'origine giuridica e forense del termine per cui la citazione rimanda a una convocazione a comparire (in un processo, davanti a dei giudici, in un tribunale...), è nello slittamento semantico, probabilmente risalente all'età moderna, che trae il nuovo significato di «menzione, allegazione, riferimento» o solo riecheggiamento di luoghi o passi, situazioni o motivi di un'opera precedente in un'altra opera non solo letteraria ma anche musicale o teatrale, o cinematografica, etc.

Alla citazione letteraria, cioè all'inserito di un frammento più o meno lungo in un testo letterario, il dibattito critico del Novecento – probabilmente anche come «specchio» di una pratica letteraria ormai pervasiva e *canonizzata* almeno a partire da Pound e Eliot in poesia e da Joyce in prosa – ha concesso un certo privilegio tipologico studiandone modalità, funzioni e finalità, concentrandosi sul «luogo» dove è inserita la citazione o il genere letterario a cui una citazione può alludere.

Tipologicamente la citazione può configurarsi come un procedimento usato seriamente nel senso che il riferimento a un

altro testo viene fatto in totale concordanza e parallelismo con il testo primario oppure può essere fatta con una prospettiva parodica e ironica o comunque la citazione si inserisce, si innesta nel nuovo testo in modi diversi, presentando dunque gradi di assimilazione o integrazione diversi, come diversa è la casistica citazionale. La citazione può condividere modi e forme dell'inserimento citazionale, ma quando la citazione non è manifesta, può celarsi e quasi nascondersi nell'originale, quindi affermarsi come un plagio vero e proprio [...] (Peron 2013: XV).

In un paragrafo della séquence V (*L'immobilisation du texte*), Compagnon attribuisce a quel luogo speciale di *avant-poste* (non a caso usando un termine bellico) il luogo della citazione per eccellenza: l'epigrafe. Come tecnicamente la sua etimologia rivela (dal gr. ἐπιγραφή, der. di ἐπιγράφω «scrivere sopra»), l'epigrafe nel senso di iscrizione che sta «su, in cima» e quindi inaugurale di un testo ma anche rappresentazione (grafica e iconica) incisa nel passato e giunta fino al presente (nel linguaggio dell'archeologia), accoglie su di sé una pluralità di valenze semantiche e simboliche che impongono a Compagnon una certa carica icastica nella definizione:

L'épigraphe est la citation par excellence, la quintessence de la citation, celle qui est gravée dans la pierre pour l'éternité, au fronton des arcs de triomphe or sur le piédestal des statues. [...] A l'orée du livre, l'épigraphe est un signe de valeur complexe (Compagnon 1979: 377).

L'epigrafe altro dunque non sarebbe che una citazione collocata in *esergo* (letterariamente «fuori dall'opera», posta all'inizio come avamposto, ma anche alla fine, come pratica esemplarmente utilizzata da Adília Lopes, la poetessa portoghese della contemporaneità che sarà oggetto di studio): l'epigrafe dunque è una riproduzione fedele di una parola altrui, di una singola espressione o di un enunciato, ritagliata – la cui riproduzione filologica conosce tutte le gradazioni – dall'opera di un altro autore e esibita al lettore in una posizione di particolare evidenza nel libro. Nel caso della poesia e in quello più specifico dell'opera di Adília Lopes che già in due occasioni ha raccolto la sua opera completa in volume (nel 2000 e nel 2009), è rinvenibile una vera e propria topografia epigrafica: l'epigrafe può essere collocata come antifona per l'intero testo-libro, o come preludio alle più o meno ampie porzioni in cui questo si articola: nel caso di *Obra* ogni libro di poesia raccolto accoglie la/e sua/e epigrafe/i, così come può succedere (anche con una certa frequenza) che una poesia possa avere la sua epigrafe iniziale. Rispetto alla tipologia di Compagnon per cui l'epigrafe è sempre «une pointe sèche, une rampe, un tremplin», nella *Obra* adiliana non è

infrequente trovare l'epigrafe non sul limitare iniziale ma finale del testo, quasi a mo' di epilogo e di sentenza non tanto riepilogativa quanto sovvertitrice del «prima».

Finale o iniziale, è comunque la particolarità anche tipografica dell'epigrafe a rendere complessa (come vuole Compagnon) questa speciale citazione: «isolata al centro di una pagina bianca che precede il corpo del testo, o spostata in alto a destra all'inizio di un capitolo, quasi sempre identificata da un diverso carattere di scrittura, essa mantiene veramente l'antica suggestione della classica incisione commemorativa a futura memoria» (Bacchereti 2008: 78).

Con la citazione, l'epigrafe condivide la letteralità, ossia la perfetta aderenza al testo citato e la separatezza o isolabilità dal testo che la ospita: in verità, come ogni citazione, anche l'epigrafe conosce un ampio spettro di restituzione diciamo di citabilità, dalla resa puntuale e precisa fino all'occultamento, più o meno cosciente, del testo citato passando per travestimenti infedeli e giungendo alla citazione-trappola, lacerto di un testo inesistente, frutto della fantasia dell'autore stesso¹.

Pur riconoscendo alla pratica epigrafica nella letteratura (e in particolare nella poesia moderna e postmoderna) una fenomenologia relazionale – c'è un enunciato come l'epigrafe che stabilisce una relazione tra due sistemi letterari distinti (autore e testo primari, oggetto di citazione vs testo e autore citanti) – che Compagnon delinea in forme dettagliate, mi pare ragionevole la posizione di considerare come lo studio della tipologia dell'epigrafe eluda o lasci semplicemente ampi margini di discrezione al lettore il cui compito

1 Sull'importanza dell'epigrafe e sui critici creduloni che “abboccano” davanti all'*ipse dixit* di una citazione si leggano le pagine di José Saramago, abile artigiano di pseudo-citazioni, nei *Cadernos de Lanzarote* che spiega come le epigrafi ai suoi romanzi *História do Cerco de Lisboa* [Storia dell'assedio di Lisbona] e *Ensaio sobre a Cegueira* [Cecità] siano tratte da un libro inesistente, un fantomatico *Livro dos Conselhos* attribuito dalla critica al re-filosofo del medioevo portoghese D. Duarte. «15 Gennaio – Contro me stesso parlo: il meglio che i libri a volte contengono sono le epigrafi che funzionano da credenziale e da lettera di intenti. *Objecto Quase* [Oggetto quasi], per esempio, sarebbe stato perfetto se fosse stato composto della sola pagina che contiene l'epigrafe di Marx e Engels. Purtroppo la critica sorvola queste parti eccellenti e applica la sua lente e il suo scalpello alle parti meno meritevoli che vengono dopo. Non è stato il caso di quel critico che, attento alla materia, non ha ommesso di dire la sua sull'epigrafe di *História do Cerco de Lisboa* che dice: “Finché non raggiungerai la verità, non potrai correggerla. Ma se non la correggi, non la raggiungerai”. Sono parole del *Livro dos Conselhos* confermava in tutta serietà il critico mosso da una reminiscenza, diretta o indiretta, del *Leal Conselheiro* di D. Duarte. Dunque, conviene dire che sono parole del *Livro* anche quelle anche quelle che faranno da epigrafe a *Ensaio sobre a Cegueira* in fase di scrittura. E recitano così: “Se puoi vedere, guarda. Se puoi guardare, osserva”. Spero che il ben intenzionato critico, avendo riflettuto sulla profondità dell'argomento, non dimentichi, con identica circospezione, di menzionare la fonte, magari questa volta, rapito da un repentino scetticismo o da scrupolo scientifico, chiedendosi: «Che diavolo di *Livro dos Conselhos* è mai questo? 16 gennaio – Il *Livro dos Conselhos* non esiste» (Saramago 1997: 458). Ancora Saramago afferma in altro luogo con un certo compiacimento ironico che: «chi non ha la pazienza di leggere i miei libri, dia almeno un'occhiata alle epigrafi perché in esse troverà tutto quanto c'è da sapere» (Saramago 2009: 147).

di analizzarne il segno e il senso renda i confini tipologici più sfumati e incerti rispetto alle griglie interpretative. Compagnon attribuisce all'epigrafe tre categorie principali entro le quali questa speciale citazione deve divaricarsi: il *symbole* quando il rapporto riguarda esclusivamente la relazione tra due testi; *indice* allorché i *relata* sono costituiti dal testo citante e dall'autore citato, e *icone* quando la relazione lega l'autore del testo citante in un vincolo stretto tanto con l'autore che con il testo citati. Il tratto iconico dell'epigrafe è tuttavia quello più importante per Compagnon perché essendo l'epigrafe «un prélude ou une profession de foi» intesse una rete di rapporti intertestuali che, al di là del preziosismo e dello sfoggio erudito, presuppongono sempre un debito testuale nei confronti dell'opera e dell'autore citato, un ammiccamento comunicativo al lettore (tanto più è riconoscibile o legittimante tanto più funziona l'epigrafe), un eventuale *flirt* con il titolo, un omaggio ai dedicatari del libro come esemplarmente mostra l'epitesto di *Obra* in cui Adília dedica il libro a due figure paradigmatiche della Letteratura Portoghese del Novecento (Sophia de Mello Breyner Andresen per la poesia, e Agustina Bessa-Luís per la prosa) citandone in epigrafe iniziale rispettivamente due testi (vedi figura 1 e figura 2).

*para a Sophia e para a Agustina
para as Trindades (Elsa e Hedda)*

Figura 1

"Era a pura verdade e, embora a Bela Adormecida tivesse um rosto lindo como uma flor, os cem anos lá estavam, além dos dezasseis que ela tinha quando adormeceu."

Agustina Bessa-Luís, *A Bela Adormecida*

"Compreendia que agora era ela que ia cair no abismo. Viu que, quando as raízes se rompessem, não se poderia agarrar a nada, nem mesmo a si própria. Pois era ela própria o que ela agora ia perder."

Sophia de Mello Breyner Andresen,
"A viagem" in *Contos exemplares*

Figura 2

2. ADÍLIA LOPES È LA SUA POESIA

Da oltre trent'anni, la poesia portoghese scritta al femminile (se esiste poesia portoghese e se esiste scrittura femminile) è soprattutto un nome: Adília Lopes. *Nom de plume* – si dica subito – che adottato dalla cittadina Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nata a Lisbona nel 1960, prima ancora di cominciare a pubblicare la sua poesia, esibisce sin da subito una doppia provocazione: la banalità del nome proprio (da intendere quale vero

e proprio malinteso) e il calcolato gioco di spersonalizzazione così portogheseamente post-Pessoa («Nasci em Portugal / não me chamo Adília»²). In verità, *la poetessa pop* Adília – così come ama definirsi – con l’incorporazione dello pseudonimo non fa che ribadire il proprio totale disinteresse per la questione della paternità (o dovremmo dire maternità?) autoriale così come è stata codificata dalla tradizione letteraria d’occidente. L’eclissi del soggetto autoriale che nelle lettere portoghesi Fernando Pessoa aveva decretato e praticato sin dagli inizi del XX secolo si riconfigura, anche parodicamente, con l’impossibile identificazione fra nome e io lirico nella poesia contemporanea di Adília. L’autrice (o meglio la sua voce) mette in scacco ogni teleologia del poetico quando a mo’ di epigrafe – *summa* della poesia concettuale adiliana – della raccolta *Florbela Espanca espanca* del 1999 sente l’esigenza di ribadire: «Questo libro / è stato scritto / da me». Oppure quando in quella prosa poetica, tanto debitrice del surrealismo e dello sperimentalismo del Novecento lusitano, la *poetisa* annuncia:

Sou e estou. Eu sou eu e a minha circunstância como disse Julio Iglesias. Eu não sou eu. Eu sou aquela que não sou. Não, que disparate, eu sou eu. Já morremos todos e ja ressuscitámos todos. Agora há que viver a vida.
O Diabo é aquele que diz “Eu sou aquele que não sou”. Sou eu às vezes. (Lopes 2000: 444)³.

La frontiera invisibile che separa e unisce il proprio io autobiografico e i suoi pseudonimi è chiosata in mille variazioni nelle sue poesie che inscenano, tutte, l’eterna contraddizione fra l’arte e la vita, la finzione e la realtà, l’identità individuale e la convenzione nominale e la conseguente volontà di sanarla («Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu / quero coincidir / comigo mesma»⁴).

Dal 1985, anno del debutto letterario, la poesia portoghese è costellata puntualmente dalla uscita dei libricini di Adília pubblicati sempre in edizioni *underground* o “etniche”, proprie di un certo ambiente editoriale eterodosso “lisboeta” fino alla definitiva consacrazione o canonizzazione rappresentata dalla pubblicazione di *Dobra* (la seconda raccolta completa dei suoi versi) per la più importante casa editrice portoghese di poesia: Assírio&Alvim di Lisbona. La provocazione di Adília (in termini di visibilità pubblica, al suo auge almeno un decennio fa quando, in un programma televisivo, ironica-

2 «Sono nata in Portogallo / non mi chiamo Adília». Tutte le traduzioni dell’opera di Adília Lopes sono di chi scrive.

3 «Sono e sto. Io sono io e la mia circostanza come disse Julio Iglesias. Io non sono io. Io sono quella che non sono. No, che sciocchezza, io sono io. Siamo già morti tutti e già tutti siamo risuscitati. Adesso c’è da vivere la vita. Il Diavolo è colui che dice: “Io sono quello che non sono”. Sono io a volte».

4 «Io sono il guanto / e la mano / Adília e io / voglio coincidere / con me stessa»

mente recensiva libri pesandoli su una bilancia) parte dalla constatazione per cui è impossibile parlare solo della sua opera senza riferirci alla sua figura: la poesia di Adília non è mai solo poesia, è la stessa Adília Lopes, o solo semplicemente Adília. Il mito letterario creatosi attorno alla sua figura – a cui la stessa poetessa non è estranea («sono una poetessa, suora barocca» nella prediletta identificazione con Marianna Alcoforado, la suora secentesca delle *Lettres Portugaises*) – è stato negli ultimi anni rafforzato da una certa critica che ne ha decretato l'entrata nel canone dei migliori poeti portoghesi viventi o quanto meno degli ultimi tre decenni del Ventesimo secolo. Per l'imbarazzo, se non proprio per lo scoramento di molta accademia e di una buona parte del giornalismo letterario nazionale che ignora con tutta la cattiva coscienza del caso oppure relega la poesia e la figura di Adília a fenomeno «folcloristico» di costume e/o a poco seria epifania di una «poetessa squilibrata mentale» impermeabile alla Ragion Poetica.

Oggi, è ormai impossibile non fare i conti con la poesia di Adília che oltre a contare già su una considerevole bibliografia (con più di venti libri all'attivo) e una già consolidata proiezione internazionale (tradotta in varie lingue, studiata e apprezzata molto dalla accademia brasiliana) ha assistito anche in patria a un riconoscimento da parte di un nucleo di lettori fedeli e di una costellazione critica che ne ha decretato la sua entrata nel canone della poesia del XX secolo.

La poesia di Adília, irriverente, eccessiva, alogica, ironica, brutalmente metafisica, è per eccellenza una poesia anti-lirica, che ha abolito per sempre ogni effetto di *pathos*. Anti-liricità che non si perdona facilmente in un Paese che ha sempre vissuto l'equazione patria/lirismo come un destino culturale. Almeno secondo la prima vulgata critica (Diogo, Silvestre, Cunha, Engelmayer), tutta la poetica adiliana conosce e si riconosce in un doppio movimento di provocatoria abolizione delle frontiere del "campo poetico": da un lato, il riconoscimento per cui tutto è dicibile o ridicibile in versi (in questa accezione Adília è davvero post-moderna), l'alto e il basso, l'abietto e il sublime, lo slogan pubblicitario e la citazione erudita (non solo letteraria), la massima lapalissiana e il gioco linguistico, la seconda legge della termodinamica e la filastrocca (c'è chi ha letto tutta la poesia di Adília attraverso il paradigma della filastrocca); dall'altro, la frequentazione delle regioni infra-poetiche che trovano nuova dignità nella voce lucida e tagliente di questa opera che ostenta e nasconde ribellione e sofferenza (in cui non sempre la maschera letteraria riesce a coprire il vero volto del soggetto poetico).

Spiazzante e sconcertante, Adília non si compiace solo di épater *les bourgeois*. Lo shock, la provocazione, la scorrettezza politica («a revolução / não se faz nas praças nem nos palácios (essa é a revolução dos fariseus) a revolução faz-se na casa de banho da casa da escola do trabalho» e ancora «a revolução ou é de trazer por casa ou não é»), la decostruzione identitaria della nazione («Portugueses: / gente ousada / gente usada // Brandos usos:

abusos grandes / e pequenos»⁵), l'impertinenza religiosa («Deus é a nossa mulher-a-dias»⁶), l'irriverenza antropologica, sessuale, culturale (la riscrittura del verso della poetessa post-romantica Florbela Espanca «eu quero amar amar perdidamente» in «eu quero foder foder / achadamente fottere/ svelatamente»⁷), psicanalitica non giungono mai a essere il fine unico della poesia. La poesia in quanto solo linguaggio e, in quanto tale, qualcosa che non sta in contiguità con il Reale viene talmente depotenziata dall'interno in Adília che di fronte alla vita, essa non è che un resto, un supplemento:

I.

Para escrever
é preciso
ter pouco
que fazer

(tirando
essa quadra
não consegui
hoje
escrever nada)

2.

Quando a vida
é madrastra
a arte
não basta
[...]
Para escrever
é preciso
dinheiro (Lopes 2000: 418)⁸

La relativizzazione del valore della letteratura passa inevitabilmente per la scoperta del mondo e del «posto» (anche marginale, emarginato) che il soggetto in esso occupa. Quel che conta è vivere. *Perché aprire un libro non mi basta*. Senza paura, senza vergogna, lo «scrivo per sposarmi» di Adília, in cui l'ironia dettata dalla semplicità di un'affermazione così *demodé* (come *demodé* e *retró* è buona parte dell'universo adiliano, fatto di francese e di

5 «Portoghesi / gente osata/ gente usata // Docili usi: abusi grandi / e piccoli»

6 «Dio è la nostra domestica».

7 «Io voglio fottere fottere sfrenatamente».

8 «Per scrivere / è necessario / aver poco / da fare // (tranne / questa quartina / non sono riuscita oggi / a scrivere nulla) //2. Quando la vita / è matrigna / l'arte / non basta // [...] Per scrivere / è necessario / il denaro».

francesismi, di un certo *Kitsch* cattolico, di buona educazione salazarista anni '50, di sopramobili *rocaille* e bambole di porcellana) fa il contrappunto con il reiterato *topos* dell'amore non corrisposto o del tutto impossibile, sparglia tutti preconcetti, tutte le idee, tutti i dogmi di una società come la nostra che ha monetizzato tutto: il tempo, i rapporti sociali, l'arte, l'amore, il sesso. Contro il consumo e la sua tirannia, Adília si schiera dalla "parte" di chi ha oltrepassato il limite dell'utile:

Acho que era a Sylvia Plath que estava convencida, por volta de 1950, que para escrever romances era preciso ter amantes e fazer viagens. É um mito, isso dos amantes e das viagens. Pode-se ser feliz e escrever romances sem ter amantes e sem fazer viagens. Mais importantes que amantes e viagens é ter um espaço próprio, um domínio, um território, uma casa, pelo menos um quarto com privacidade, como muito bem viu Virginia Woolf. Para ser feliz não é preciso foder, ao contrário do que apregoam as revistas. Neste meu tempo de horror económico, parece que tudo gira à volta das fodas [...] Mas não condeno quem sinceramente dá beijos e abraços e faz coitos e faz filhos e faz abortos e depois sofre com isso e se perde neste massacre quotidiano que é a foda obrigatória, o perder a virgindade obrigatório antes dos 17 anos, o orgasmo, os super-bebés. Isto é tudo tão ridículo! E é trágico» (Lopes 2000: 463)⁹.

Adília (o la sua poesia) si è assunta e si assume, nello scorcio fine-inizio-secolare, da quell'orlo semi-periferico d'Europa chiamato Portogallo (che ha proclamato il Novecento il suo secolo d'oro della poesia) l'arduo compito di desublimare l'arte per reinventare in versi la vita ironica, amara di un tempo anch'esso desublimato, ma non per questo meno degno di essere cantato. Oscena e scandalosa, iconoclasta e anti-egemonica, la poesia adiliana continua a essere la stessa Adília Lopes, o solo semplicemente Adília.

9 «Credo fosse Sylvia Plath che era convinta, negli anni Cinquanta, che per scrivere romanzi bisognava avere amanti e far viaggi. È un mito, questo degli amanti e dei viaggi. Si può esser felici e scrivere romanzi senza avere amanti e far viaggi. Più importante degli amanti e dei viaggi è avere uno spazio per sé, un dominio, un territorio, una casa, almeno una stanza come aveva capito Virginia Woolf. Per essere felice non c'è bisogno di scopare, al contrario di quanto predicano le riviste. In questo tempo di orrore economico, sembra che tutto giri attorno alla scopata. [...] Ma non condanno chi sinceramente si scambia baci e abbracci e ha coiti e fa figli e fa aborti e poi soffre per questo e si perde in questo massacro quotidiano che è la scopata obbligatoria, la perdita della verginità obbligatoria prima dei 17 anni, l'orgasmo, i super-bimbi. È tutto così ridicolo! È tragico».

3. L'ÉPIGRAFE ADILIANA COME CITAZIONE

Se nei primi sette libri (*Um Jogo Bastante Perigoso*, 1985, *O Poeta de Pondichéry*, 1986, *A Pão e Água de Colónia (Seguido de uma Autobiografia Sumária)* 1987, *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, 1987, *O Decote da Dama de Espadas (romances)*, 1988, *Os 5 Livros de Versos Salvaram o Tio*, 1991, *Maria Cristina Martins*, 1992), la prassi epigrafica è ancora limitata al luogo peritextuale per eccellenza della pagina bianca iniziale con la significativa eccezione della citazione finale a firma di Dawid Rorty, Robert E. Wall, Staneley Peters

Necessarily a fake gun is not a gun. (...) Note
that a thing can be a fake gun and a piece of
soap; in that case it cannot be a fake piece
of soap

del volume *A Pão e Água de Colónia (Seguido de uma Autobiografia Sumária)* essa è da considerarsi ancora come tradizionale *découpage* che interessa prevalentemente l'enciclopedia letteraria portoghese: a esser citati sono, tra gli altri, uno scrittore rinascimentale come Bernardim Ribeiro, un poeta della prima (Carlos Queiroz) e uno della seconda metà del Novecento (Ruy Belo), il gioco grafico con versi del poeta ottocentesco del realismo urbano, Cesário Verde¹⁰ (fig. 3) ma anche Sylvia Plath e Noam Chomski.

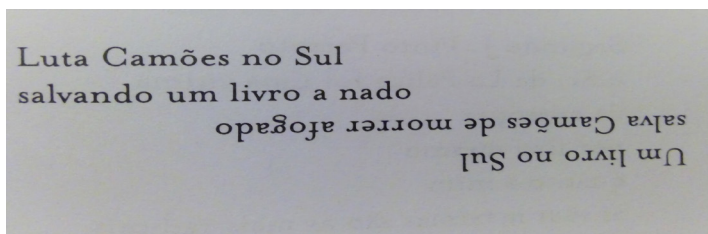


Figura 3

Nei libri successivi, la prassi epigrafica comincia a infittirsi. Per diventare un vero e proprio palinsesto di poesie in volumi come *Clube da Poetisa Morta*, 1997; *Sete Rios Entre Campos*, 1999; *Floribela Espanca Espanca*, 1999. Comincia a diventare curioso e notevole l'uso di epigrafi in *O Peixe na Água* perché

¹⁰ La citazione «Luta Camões no Sul / salvando um livro a nado» (Lotta Camões nel Sud / salvando un libro a nuoto) è tratta dal più celebre componimento di Cesário Verde, *Sentimento de um ocidental* (1887) e evoca un episodio, tra il biografico e il leggendario, del salvataggio a nuoto del manoscritto del poema nazionale per eccellenza *Os Lusíadas* (1572) che il poeta avrebbe effettuato dopo il naufragio al largo delle coste della Cambogia della nave che lo avrebbe riportato in Portogallo, dopo anni in Oriente.

il rovesciamento operato dalla semplicistica immagine del titolo (il contrario appunto di un pesce fuor d'acqua) viene diluito subito dall'epigrafe iniziale che contrariamente alla prassi invalsa fino a quel momento non è tratta da versi poetici ma da un saggio teologico-filosofico dello storico e religioso portoghese José Mattoso "Sobre a oração": «Não sei o que acontece com os outros. Para mim, é este o momento decisivo da minha confrontação com Deus: o encontro inelutável com o silêncio. Chegado a este ponto não é possível escapar a uma encruzilhada dramática. O silêncio pode-se manifestar como não hostil, não vazio, não ausência»¹¹. L'eterodossa riflessione religiosa che attraversa il libro viene confermata dal dialogo incessante che l'epigrafe intrattiene con il testo poetico. Le epigrafi sono tratte dal vangelo di Luca, da Emily Dickinson, dai versi castigliani della poetessa conventuale portoghese Soror Maria do Céu (si ricordi la magnifica auto-rappresentazione adiliana "Eu sou uma freira barroca"), dal *Cantico Spiritual* di San Juan de la Cruz, dalla poetessa spagnola María Victoria Atencia («*Andar es no moverse del lugar que escogimos*»): *immancabili poi le citazioni tratte dall'universo culturale francofono* (Christine de Pisan, Gilbert de Cesbron).

Faremmo un torto critico se volessimo operare una *reductio ad unum* del vasto materiale inventariabile delle epigrafi adiliane: le molteplici funzionalità che queste epigrafi prese in esempio svolgono in questa poesia rivelano tuttavia alcuni processi dell'officina poetica di Adília. L'esercizio affascinante e complesso di lettura e interpretazione di ogni singola epigrafe può essere sacrificato davanti all'analisi dei processi poetici rilevanti che l'epigrafe come simbolo, indice e icona innesca come dispositivo della *poiesis*. Come è stato notato (Silvestre 1999), il perfetto dominio della scrittrice portoghese nella difficile arte dell'*epigrafare* funziona da sistema contrappuntistico con la proclamazione dell'*impasse* assertiva del linguaggio poetico che tutta l'opera adiliana inscena e problematizza (Silvestre 1999: 47). Se la poesia di Adília si configura come una sfida costante con il linguaggio nell'estremo sfruttamento dei limiti della grammatica (da un lato è una poesia quasi *basic* in termini grammaticali, dall'altro insiste nel mostrare i limiti della grammatica nel ridire il mondo), l'epigrafe assume la potenzialità testuale che innesca un sovvertimento tanto nel linguaggio come nell'immaginario comune egemonico (per Adília quasi sempre occidentale, bianco, borghese e fallocentrico). Prendiamo per esempio l'epigrafe che dà il motto alla poesia dal titolo «É preciso pensar» (in *Florbela Espanca Espanca* 1999) e che mette in campo tutta una costellazione di riferimenti culturali, simbolici e ideologici che il lettore deve di certo mediare anche in termini di attesa e curiosità: "But I don't know how to cook, and babies depressed me" – Sylvia Plath, «The babysitters». Se è vero, come è stato notato, che l'epigrafe (quando è

11 «Non so cosa accade agli altri. Per me questo è il momento decisivo del mio confronto con Dio: l'incontro ineluttabile con il silenzio. Giunto a questo punto non è possibile sfuggire a un drammatico incrocio. Il silenzio può manifestarsi come non ostile, non vuoto, non assenza».

iniziale, come in questo caso) offre una soglia al lettore in qualche modo «ingenua, talvolta inevitabilmente parziale e sibillina, come si conviene a ogni enunciato deprivato e astratto dal suo contesto» (Bacchereti 2008: 81), è altrettanto rilevante sottolineare che solo una ri-lettura cosciente di tutto il testo (in questo caso, dei 10 versi della poesia) fornisce al lettore la possibilità di intessere molteplici opzioni interpretative suggerite dall'autore mediante l'epigrafe. Nel caso in cui a essere epigrafata è la scrittrice americana Sylvia Plath (autrice di culto per Adília, come abbiamo visto), il lettore mediamente colto è in un certo senso responsabile di un *transfert* – cioè, acquisisce un condizionamento tale dalla “mitologia” intellettuale e personale che avvolge il poeta e il testo citati – che la lettura della poesia di Adília non può più essere, per così dire, “neutrale”. Pur non conoscendo l'archeologia della poesia «The babysitters» di Sylvia Plath scritta nel 1961 come evocazione memorialistica di un'esperienza estiva (1951) trascorsa presso una famiglia del Massachusetts con la sua amica Marcia Brown come, appunto, babysitter, il lettore accede d'immediato a un immaginario femminile rovesciato rispetto al canone autoritario imposto da un certo maschilismo e patriarcato.

É preciso pensar
 Em tudo
 Dos preservativos
às panelas
 e há mesmo quem
 nos preservativos
 veja já as panelas
 pensa-se de mais
 e não se pensa
 de facto (Lopes 2000: 416)¹²

Insomma, non solo l'epigrafe iniziale induce a una lettura e a una riletta, ma implica una impossibilità che questa complessa e speciale “citazione” pare conservare come un segreto: il testo e l'autore citati a partire dal momento in cui diventano epigrafe non solo veicolano un messaggio di una voce altra ma rendono il testo successivo (e con esso, il suo autore) inevitabilmente *altro e più identico a sé stesso di quanto non sarebbe stato* se fosse apparso “sciolto” da ogni citazione epigrafica.

¹² «Bisogna pensare / a tutto / dai preservativi / alle pentole / e c'è persino chi / nei preservativi veda pentole / si pensa troppo / e non si pensa / di fatto».

Bibliografia

- Bacchereti E., 2008, *Icone del testo. Epigrafi letterarie del Novecento*, in Adele Dei e Rita Guarracino (a cura di), *Il Libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, Roma, Bulzoni: 79-104.
- Benjamin W., 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi.
- Compagnon, A., 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Cunha, J. E., 2001, *Apologia de Adília Lopes*, Braga, Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental.
- Cunha, J. E. e Diogo A. A. L., 2002, *A Varatoja. Dois ensaios sobre Adília Lopes e um Resumo*, Cadernos do Povo-Ensaio, Gráfica de Amares.
- Diogo A. A. L., 1998, *Poemas com pessoa* in Adília Lopes, *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga/Coimbra, Angelus Novus.
- , 2000, *Posfácio*, in Adília Lopes. *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul.
- , 2001, *Adília Lopes / Segundo J. P. Peixoto (ou outro)*, «Inimigo Rumor», n° 10, pp. 29-38.
- Engelmeyer, E., 2000, *Posfácio*, in Adília Lopes, *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul.
- , 2004, *Posfácio ou de como Chamilly deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais*, in Adília Lopes, *Caras Baratas*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Lopes, A., 2000, *Obra*, ilust. Paula Rego; Posf. Elfriede Engelmeyer e Américo António Lindeza Diogo, Lisboa, Mariposa Azul.
- , 2009, *Dobra: Poesia Reunida* [includi *Os namorados pobres*], Lisboa, Assírio & Alvim.
- Peron, G., 2009, *Introduzione. Aspetti della citazione letteraria* in *La Citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario* (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra Editrice.
- Saramago, J., 1997, *Cadernos de Lanzarote*, São Paulo, Companhia das Letras.
- , 2009, *O caderno: textos escritos para o blog* (setembro 2008 – março de 2009), São Paulo Companhia das Letras.
- Silvestre, O. M., 1999, *As Lenga-Lengas da Menina Adília* in Adília Lopes, *Florbela Espanca Espanca*, Lisboa, Black Sun Editores: 37-77.

LOST AND FOUND

STANISŁAW LEM E LO STRANO CASO DEI CUCCHIAINI D'ARGENTO DI ILJON TICHY

Luca Bernardini

– *Oh, il viaggiatore appariva solo nelle prime pagine e poi non se ne parlava più, la sua funzione era finita... Il romanzo non era la sua storia...*

(I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*)

I. I VIAGGI DI ILJON TICHY

Protagonista dei *Dzienniki Gwiazdowe*, di *Kongres futurologiczny*, *Wizja lokalna* e *Pokój na ziemi* dello scrittore polacco Stanisław Lem è Ijon Tichy¹. Capitano di lungo corso galattico, cacciatore di meteore e comete, *wanderer* stellare, il cosmonauta effettua il proprio quattordicesimo viaggio nello spazio sul pianeta di Enteropia, prendendo parte a una caccia ai mastodontici *kurdle*. Fugge dal pianeta quando si rende conto che, a causa di un'incessante pioggia di meteoriti, gli abitanti vengono continuamente sostituiti da cloni coltivati in laboratorio, e che lo stesso destino è toccato pure a lui, assistendo a uno spettacolo teatrale². Qualche anno dopo, al ritorno dall'ennesima spedizione nel cosmo, il protagonista delle *Memorie di un viaggiatore*

¹ I *Dzienniki gwiazdowe*, pubblicati nel 1957, sono stati tradotti in italiano come *Memorie di un viaggiatore spaziale* a opera di Pier Francesco Poli (Milano, Mondadori 1991). *Kongres futurologiczny* del 1971 è uscito nella traduzione di Sandra Cecchi per Editori Riuniti (Roma, 1981). *Pokój na ziemi*, del 1997, è stato pubblicato da Mondadori (Milano, 1995) nella traduzione dall'inglese di Silvia Lalia.

² La prima edizione del racconto *Podróż czternasta* – di cui si fa qui menzione – ebbe luogo sulla rivista «Przekrój» nel 1956 con il titolo *Z dziennika gwiazdnego Ijona Tichego* (Dal diario stellare di Iljon Tichy) e successivamente nella raccolta *Dzienniki gwiazdowe* (1957). Edizione consultata: Lem 1982, 128-154.

spaziale decide di prendersi una meritata vacanza³. Avendo escluso dal novero delle possibili mete l'Italia, per via di un precedente rapimento dovuto a un improbabile scambio di persona, opta per la vicina, ma assai più tranquilla confederazione elvetica. A Zurigo si ferma all'hotel Sheraton, dove sul conto si trova addebitato un cucchiaino d'argento che il cosmonauta ha inavvertitamente intascato. Tichy viene contattato dall'avvocato di un suo facoltoso ammiratore svizzero che intende fargli dono di un castello rinascimentale con gli annessi arredi antiquari. Il protagonista di *Pace sulla terra* incautamente accetta la donazione, inconsapevole del fatto che la multinazionale del dottor Küssmich, specializzata in alimenti per la prima nutrizione infantile, è al centro di un'inchiesta giudiziaria per l'ipotizzata nocività dei suoi prodotti, e che pertanto sulle proprietà del suo benefattore grava una minaccia di sequestro cautelativo. Allorché il procedimento giudiziario si conclude con un'assoluzione dell'imprenditore svizzero, a Tichy viene richiesto di restituire la donazione, visto che chi si era reso responsabile di un furto di cucchiaini d'argento non avrebbe certo potuto comprovare la propria buona fede di beneficiario disinteressato. Avendo fatto la conoscenza di un professore dell'Istituto di Macchine Storiche con sede a Zurigo, il cui compito è la simulazione della storia di remote civiltà dello spazio profondo sulla base della teoria della relatività, Tichy decide di distrarsi un po' dalle proprie vicissitudini legali, visitando l'Istituto stesso. Qui gli viene spiegato come, attraverso il calcolo delle probabilità, dagli antichi resoconti dei viaggiatori stellari vengano ricavate le ulteriori e successive vicende storiche dei pianeti visitati in passato, così da poterne stabilire il futuro, coincidente con il presente della Terra. La questione riveste un particolare interesse diplomatico, dal momento che le politiche interplanetarie terrestri devono basarsi su ciò che avviene nella politica attuale di quelle civiltà: i simulatori, puntati su un obiettivo concreto, devono essere in grado di ricostruire e ipotizzare l'andamento della storia di queste civiltà "altre" e remote, anche se nessun "predittore storico" avrebbe mai fatto centro. Durante la sua lunga permanenza all'IMS, Tichy vede messo alla prova dei simulatori-predittori il resoconto del suo quattordicesimo viaggio spaziale, quello su Enteropia. E scopre che, su ciò che lui riteneva essere Enteropia, il suo testo è stato recepito come una pasquinata distorsiva e diffamatoria della realtà del pianeta. In realtà, Tichy non ha visitato un'inesistente Enteropia, bensì un satellite (invero artificiale) utilizzato a fini museali-ricreativi, un "parco a tema" realizzato allo scopo di distogliere l'attenzione degli esploratori stellari dal vero pianeta con cui la Terra sarebbe potuta entrare in conflitto a causa del suo *faux pas* diplomatico: Encja. Quello che il Ministero degli Esteri della più importante nazione di Encja, Luzania, richiede a Iljon Tichy, è pertanto un'immediata rettifica del suo resoconto di viaggio. E *Sprostowanie*

³ In *Wizja lokalna* (Visione locale), romanzo pubblicato nel 1982. Il romanzo non è stato tradotto in italiano.

(Rettifica) era difatti il titolo originale del primo abbozzo del romanzo *Wizja lokalna* (Lem 1983). Le due principali nazioni di Encja, Kurdlandia e Luzania, hanno diversi gradi di sviluppo e una divergente visione della storia del pianeta: toccherà a Iljon Tichy stabilire quale sia la verità “oggettiva”, almeno da un punto di vista terrestre. Per il suo primo approdo su Encja, Iljon Tichy sceglie la Kurdlandia, una nazione economicamente arretrata, dove gli abitanti – bipedi eretti discendenti dagli uccelli, anzichè dalle scimmie – sono costretti da un regime tirannico, più ancora che dalle condizioni naturali, ad abitare all’interno degli stomaci dei *kurdle*, “miastodonti”⁴ dell’estensione di alcuni ettari, e del peso di migliaia di tonnellate, autentiche incarnazioni del concetto di “naziomobilismo” in quanto eternamente alla ricerca di cibo nelle paludi che ricoprono il paese⁵. Trasferitosi nell’altro emisfero del pianeta, in Luzania, Tichy viene inizialmente rapito da un gruppo di intellettuali e artisti rivoluzionari intenzionati a sacrificarlo alla causa della libertà e del bene. Il viaggiatore stellare viene a contatto con una società straordinariamente evoluta, che ha conosciuto diverse fasi di sviluppo, dalla crisi energetica e del pensiero scientifico fino al capovolgimento del rapporto tra domanda e offerta, grazie alle infinite capacità produttive di un sistema economico basato su un ambiente “intelligente” che provvede a soddisfare i desideri dei cittadini, e alla conseguente realizzazione per via meccanico-molecolare della vita eterna⁶. Gli encjani d’altra parte si sarebbero accorti che niente uccide l’uomo nell’uomo come il benessere acquisito gratuitamente, senza nessun aiuto o sostegno che provengano dagli altri, quando non vi sia pertanto alcun bisogno utilitaristico di essere buoni, servizievoli, o compassionevoli. Per mettere fine al crescendo di una violenza insensata scatenato dall’impossibilità di affermarsi attraverso il lavoro e le proprie capacità creative, le autorità del paese danno vita a un’“eticosfera” dove i principi della fisica sono subordinati a parametri etici, così da rendere “ambientalmente” impossibile nuocere tanto al prossimo quanto a se stessi. Alla ricerca di una setta di monaci “repententi” che vagano in una riserva naturale sottratta agli effetti normativizzanti dell’eticosfera, Iljon Tichy farà un mesto ritorno alla libertà nello stomaco di un vecchio e voracissimo *kurdle* prossimo alla morte.

4 Il *kurdle* è un “animale abitato”. *Miastodont*, uno dei tanti neologismi di cui abbonda il romanzo, è un *calembour* coniato a partire dall’assonanza tra “miasto” (“città”, pol.) e “mastos” (“mammella”, gr.).

5 La Kurdlandia, con il suo regime retto da un Presidente che ha sconfitto una «banda dei quattro», è una trasparente allusione agli stati totalitari di stampo sovietico. Il libro venne pubblicato qualche mese dopo il colpo di stato attuato in Polonia dal generale Wojciech Jaruzelski, che pose fine al primo esperimento di una relativa democratizzazione della vita politica del paese. Il nome della Luzania, nazione tecnologicamente avanzata e dal benessere generalizzato, è un gioco di parole incentrato sul termine polacco “luz”, “agio, tempo libero”.

6 Sulla crisi del pensiero scientifico e la fine della scienza su Encja, vedi Bernardini 2014: 240-243.

2. LADRI DI CUCCHIAINI D'ARGENTO

Se si esamina la trama del romanzo, è evidente che quello dei cucchiaini d'argento di cui si è impadronito Iljon Tichy allo Sheraton di Zurigo si presenta come un elemento importante dell'intreccio. A seguito delle larvate minacce avanzate dall'avvocato Trürli di ricorrere all'episodio del furto per far desistere Tichy da ogni pretesa sulla donazione, il protagonista accetta infatti l'invito del professor Gnuss a visitare l'Istituto di Macchine Storiche. Da questo momento in poi, la prospettiva del racconto cesserà di essere terrestre, orientandosi verso il ritorno a Enteropia/Encja. D'altra parte è difficile ipotizzare che i cucchiaini d'argento, menzionati alle pp. 10-12 del romanzo, svolgano una mera funzione di nodo dell'intreccio, se tornano a p. 23 nella domanda dell'avvocato Trürli («e i cucchiaini d'argento?»), nell'affermazione del consulente legale di Tichy – l'avvocato Finkelstein – che Trürli «riforgerà i cucchiaini d'argento nella spada dell'arcangelo» (Lem 1983: 28), e ancora quando, negli incubi del cosmonauta, gli avvocati di Küssmich gli riempiono le tasche di cucchiaini d'argento (Lem 1983: 30), nonché quando un docente dell'IMS gli ricorda come «lo stile di un cucchiaino d'argento», una volta che questo sia stato fuso in un crogiuolo, rivesta scarsa importanza (Lem 1983: 39): il ragionamento del professor Zwingli, tendente a dimostrare la mancanza di una correlazione tra composizione e forma della materia («a stabilirla è la temperatura di fusione dell'argento»), viene tardivamente percepito da Tichy come una maligna allusione al suo *faux-pas* alberghiero (Lem 1983: 47). E il cosmonauta non potrà fare a meno di confidare il furto dei cucchiaini a un ignaro consigliere segreto del Ministero per gli Affari Extraterrestri, Strümpfli (Lem 1983: 67). Non sembra certo casuale, d'altra parte, che la «ariannologia» (la scienza che su Encja elabora metodi per la ricerca delle informazioni) sia nata perché sul pianeta chi ha perso un cucchiaino (d'argento?) non può fare a meno di progettare un piano per una perfetta successione di ricerche infallibili, destinato a divenire un sistema di rinvenimento del Tutto, pertanto inevitabilmente inadatto alla soluzione di problemi così triviali come il ritrovamento di un cucchiaino (Lem 1983: 95). E probabilmente non è fortuita nemmeno la circostanza per cui, nella biblioteca del Ministero degli Affari Extraterrestri, Tichy possa fare affidamento – per rimanere sveglio – su una macchinetta per il caffè e su una tazzina, ma non su un cucchiaino, andato perso, e che sia pertanto costretto a mescolare il caffè con il manico dello spazzolino da denti (Lem 1983: 102).

Il numero delle occorrenze spinge chi affronti il testo di *Wizja lokalna* a chiedersi se quei cucchiaini d'argento non siano un preciso riferimento intertestuale o – per meglio dire – ipertestuale⁷. Ora, i ladri di cucchiaini d'argento non sono sicuramente una figura diffusissima tra i motivi letterari. Compiono nel poema satirico *Shakespeare's Schatten* di Friedrich Schiller,

⁷ Per l'opportuna distinzione tra i due termini, cfr. Genette 1997: 3-13.

accanto a coloro che cabalizzano, prestano a pegno e rischiano la berlina⁸. Edmund Bach – in *The Poems of Schiller Explained with a Glossary* (London 1840) – rilevava come, oltre che nella satira schilleriana, persone dedite a una simile, disdicevole attività, comparissero in opere di Schröder, Iffland e Kotzebue, i veri bersagli degli strali del poeta: «The heroes who cabalize and lend on pledge, who pocket silver spoons and risk the pillory are found in Schröder's *Fähndrich*, in Iffland's *Hagestolzen*, in *Verbrechen aus Ersucht* by the same dramatic writer and in Kotzebue's *Kind der Liebe*» (Bach 1840: 134). In questo caso, metonimicamente, i ladri di cucchiaini sarebbero emblema di una drammaturgia filistea, antitragica per la natura stessa di temi e personaggi⁹. Thomas De Quincey, allorché qualche anno prima scoprì che numerose pagine della *Bibliographia literaria* di Samuel Coleridge altro non erano che «*verbatim translations from Schelling*», si era limitato a osservare che «the last Duke of Anc ----- could not abstain from exercising his furtive mania upon articles so humble as silver spoons» (De Quincey 2015), al punto che una figlia premurosa di quel nobile cleptomane gli faceva nottetempo perquisire la tasche da un valletto, in modo da poter restituire gli oggetti ai loro legittimi proprietari. De Quincey, con notevole eleganza, fondò così un singolare ma fortunato parallelo tra plagio letterario e furto¹⁰. Tuttavia, l'ipotesi che Stanisław Lem possa aver introdotto il motivo del furto di cucchiaini d'argento in questa chiave non regge, in considerazione del fatto che quello perpetrato da Iljon Tichy tutto al più potrebbe essere considerato un autoplagio, sebbene in realtà si tratti della “autosmentita” di quanto da lui precedentemente narrato nella *Podróż czternasta*¹¹.

8 «Was? Sie machen Cabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken / Silberne Löffel ein, wagen den Pranger – und mehr». Schiller 1973: 302.

9 Fuor di metafora, i riferimenti al possibile pericolo che possono correre i cucchiaini di casa per la visita di un ospite non particolarmente gradito acquistano una valenza di insulto mediato ma non meno sferzante: nei *Pickwick Papers* quando uno degli amici di Bob Sawyer avverte minacciosamente Mr Gunner che “a friend of mine shall wait you in the morning”, ottiene come unica reazione “Sir, I'm very obliged to you for the caution, and I'll leave particular directions with the servants to lock up the spoons”. Cfr. Charles Dickens, *The Picwick Papers*, Wordsworth, London 1993, p. 417.

10 Uno degli emuli letterari di Coleridge più recenti e cari al lettore italiano è sicuramente Ermes Marana – falso traduttore dal cimbro e supposto traduttore dal polacco – in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino (1979: 99-100).

11 Al di là del *pastiche* ipertestuale della “smentita” richiesta in modo più o meno diplomatico dalla Ambasciata terrestre di Luzania (prodotta virtualmente dai predittori dell'Istituto di Macchine Storiche), in un contesto teorico l'operazione tentata con *Wizja lokalna* rientra nel novero della metaletteratura. Il romanzo, spiegava Lem a Stanisław Bereś, «non si riferisce a nessun mondo, bensì a un certo testo, vale a dire al *Quattordicesimo viaggio di Iljon Tichy*, ovvero costituisce una variazione letteraria sul tema di una certa narrazione letteraria» («nie odnosi się do żadnego świata, lecz do pewnego tekstu, mianowicie do *Czternastej podróży Iljona Tichego*, czyli to jest literacka wariacja na temat pewnej opowieści literackiej»). Potrebbe pertanto non essere azzardato definire il procedimento intrapreso da Lem come “metatestuale” (aggettivo che Genette ritiene non pertinente all'ordine della finzione narrativa), dal momento che nella logica interna del racconto e del romanzo il resoconto del viaggio di Iljon Tichy ha una natura ovviamente documentaria e non finzionale. Cfr. Bereś 1987: 104; Genette 1997: 467.

La possibilità che l'origine del motivo vada ricercata in ambito germanico sembrerebbe suffragata dallo stesso autore che in un libro-intervista ricostruiva come – di fronte a critiche particolarmente speciose – la sua prima reazione fosse stata quella di dire qualcosa¹²; in un secondo momento, però, Lem si era ricordato della massima di Goethe per la quale uno scrittore non avrebbe dovuto rispondere ai suoi critici nemmeno nel caso in cui lo avessero accusato di aver sottratto dei cucchiaini d'argento¹³. D'altra parte, non si capisce perché Lem avrebbe dovuto mettere le mani avanti e prevenire un'eventuale ricezione negativa del libro. Pur non considerandolo tra i suoi più riusciti¹⁴, lo ha comunque difeso strenuamente dalla condivisibile critica di scarsa coesione compositiva, sebbene – come ha notato Stanisław Bereś – «il vagare nella foresta delle informazioni» che Tichy attinge alle simulazioni prodotte all'Istituto delle Macchine Storiche e ai documenti conservati al Ministero degli Affari Extraterrestri abbia finito con il prevalere sul resoconto del viaggio effettuato dal cosmonauta stesso. In realtà, l'osservazione di Bereś era stata prevenuta dallo stesso Lem, allorché aveva spiegato come la «disomogeneità multistratificata» delle narrazioni contenute nel secondo capitolo (*Institut Maszyn Dziejowych*) fosse prevista dall'autore fin dal

12 Nel 2000, Lem ricordava come, ai tempi della sua pubblicazione, il romanzo di fantascienza *Astronauci* avesse ricevuto dure critiche dai guardiani dell'ortodossia ideologica. Zofia Woźnicka, protégé della celebre scrittrice Maria Dąbrowska, avrebbe attaccato Lem per aver dimostrato «scarsa coscienza di classe» nel ricostruire le vicende dello sbarco di un equipaggio umano su Venere. In realtà, la scrittrice aveva affermato che il romanzo di Lem «non giungeva al nocciolo del vero umanesimo», dal momento che non indicava concretamente il nemico di classe, evitando di raffigurare i venusiani. Cfr. Fiałkowski 2000: 64; Wójcik 1987: 87-88.

13 «Lem: risposi qualcosa di sciocco, ma poi mi ricordai delle parole di Goethe in una conversazione con Eckermann: che non si dovrebbe mai discutere con i critici. Al che Eckermann: 'E se l'accusassero di aver rubato dei cucchiaini d'argento?' 'Nemmeno' – rispose Goethe, e naturalmente aveva ragione» («Lem: Coś tam głupio odpowiedziałem, ale potem przypomniałem sobie słowa Goethego w rozmowie z Eckermannem: że nigdy nie powinno się rozmawiać z krytykami. Eckermann na to – A gdyby oskarżyli pana o kradzież srebrnych łyżeczek? – Też nie – odpowiedział Goethe, i miał naturalnie rację». Fiałkowski 2000: 65). In realtà la citazione sembrerebbe sbagliata. In 1808. *Mittag bei Goethe* si trova: «Allorché in un incontro a tavola presso Goethe si parlava del fatto se uno scrittore dovesse accettare in silenzio un giudizio critico nei suoi confronti, oppure rispondere, Zacharias Werner rispose: 'finché un recensore non lo accusa di aver rubato cucchiaini d'argento, lo scrittore deve tacere'. Allora Goethe, che apparentemente aveva preso poca parte alla discussione, disse: 'Anche in questo caso Lei dovrebbe tacere.'» («Als einmal in einer Tischgesellschaft bei Goethe die Rede davon war, ob der Schriftsteller eine ihn tadelnde Beurtheilung stillschweigend hinnehmen oder beantworten sollte, erklärte Zacharias Werner: so lange ihn kein Recensent beschuldige, silberne Löffel gestohlen zu haben, werde er stets schweigen. Da sagte Goethe, der an dem Gespräch scheinbar wenig Antheil genommen hatte: 'Auch dann müßten Sie schweigen.'». Goethe 1889-1896: 302). Dunque l'autore della battuta non sarebbe stato Goethe, nè Eckermann, bensì Zacharias Werner. Devo l'informazione e la traduzione dal tedesco alla cortesia e alla competenza del collega Alessandro Costazza.

14 In *Rozmowy ze Stanisławem Lemem* lo scrittore segnalava come i libri che riteneva essergli meglio riusciti fossero *Głos Pana* (*La voce del padrone*), *Solaris*, *Cyberjada* (*Cyberiade*), *Wielkość urojona* (*Grandezza immaginaria*) e *Doskonała próżnia* (*Vuoto assoluto*), senza fare menzione di *Wizja lokalna*. Cfr. Bereś 1987: 53.

momento in cui aveva concepito il romanzo, quando aveva pensato a «testi scritti da autori non terrestri, sorti in epoche e Stati diversi, e per di più contraddicentisi tra di loro per ciò che concerne la religione, i costumi, l'ideologia, la storia planetaria»¹⁵. E, come se tutto ciò non fosse stato abbastanza, Lem aveva deciso di far ri-analizzare questo materiale a studiosi terrestri, mettendo il lettore nella stessa situazione in cui si sarebbe trovato se avesse voluto ricostruire «la storia dell'Europa ricorrendo a resoconti cinesi, staliniani, americani e nazisti»¹⁶. Lem aveva mirato a impedire al destinatario del testo di giungere al nocciolo della questione, per via di un eccessivo numero di interpretazioni in conflitto tra loro. «Lo scopo – chiariva lo scrittore – era quello di addivenire a un vero incubo di ambiguità, di ottenere un enorme palinsesto»¹⁷. E la parola “palinsesto” si è rivelata la chiave del cassetto in cui Lem aveva nascosto i cucchiaini d'argento incautamente intascati da Iljon Tichy¹⁸.

3. IL GRANDE INQUISITORE SU ENCJA, OVVERO DELITTI E CASTIGHI SUL PIANETA SOLARIS

Ben venticinque anni prima dell'uscita del romanzo, Stanisław Lem – nelle vesti di critico letterario – notava come una delle caratteristiche fondamentali della prosa romanzesca di Fëdor Mihajlovič Dostoevskij consistesse in un reciso rifiuto di quella forma di “onniscienza autoriale”, tipica della narrativa ottocentesca, da lui sostituita con una pluralità di relazioni o resoconti (spesso introdotti da formule del tipo “si diceva che”, “girava voce”) talvolta persino confliggenti tra loro, incompatibili, contraddittorii, pieni di insinuazioni, reticenze o rettifiche. Per Lem non si trattava altro che del riflesso sul piano letterario di un cambiamento di paradigma epistemologico.

¹⁵ «[...] teksty napisane przez autorów niezemijskich, powstałe w różnych państwach i epokach, a ponadto sprzeczne w interpretacji religii, obyczajowości, ideologii, historii planetarnej». Cfr. Bereś 1987: 82.

¹⁶ «[...] dzieje europejskie przy pomocy relacji chińskich, stalinowskich, amerykańskich i hitlerowskich» *Ibidem*.

¹⁷ «Celem było dotarcie do zupełnego koszmaru niejednoznaczności, uzyskanie wielkiego palimpsestu» (*Ibidem*). È difficile stabilire se Lem usi il termine nella sua accezione genettiana, dal momento che nelle *Rozmowy* non fa mai menzione dell'autore di *Palimpsesti*. Può comunque essere interessante notare come l'operazione condotta con *Wizja lokalna* corrisponda a quella particolare forma di relazione transtestuale espressa dall'intertestualità e abbia avuto luogo nello stesso anno in cui Gérard Genette avrebbe pubblicato *Palimpsestes. La littérature au seconde degré* (1982).

¹⁸ È stato osservato da Dominique Silla (1989: 60) come nell'opera di Lem la stessa immagine dell'universo si configuri in forma di un «grande palinsesto composto di una serie di strati enormi, in buona sostanza infiniti, dove ogni livello di scrittura corrisponde al livello delle osservazioni effettuate nello strato che si colloca tra quello precedente e quello successivo» («[...] Lem tworzy obraz świata na kształt wielkiego palimpsestu złożonego z pewnej ilości olbrzymich, w istocie nie kończących się warstw, w którym każdy z poziomów pisania odpowiada poziomom nagromadzonych tu – między poprzednią a następną warstwą – postrzeżeń»).

Se l'umanità, fin dall'acquisizione di un'esistenza consapevole, aveva sempre proiettato significati (sensi) sulla realtà che la circondava, le era però occorso un lunghissimo e penoso sforzo intellettuale per comprendere come una enorme quantità di verità e fatti apparentemente "scoperti" non fossero altro che l'espressione di una convenzione interiorizzata silenziosamente. Una simile presa di coscienza si sarebbe compiutamente realizzata soltanto nell'ultimo scorcio del XIX secolo (Lem 2009: 187-197). A partire da quel momento, tanto in arte quanto in letteratura, il mondo oggettivo avrebbe perso la sua univocità di senso, presentandosi piuttosto come un *palinsesto* che può essere letto in modi diversi (Lem 2009: 194). Le opere letterarie di Kafka o di Dostoevskij si sarebbero distinte per una valenza polisemantica scaturente dalla "poliinterpretabilità" dei fenomeni che ci circondano. Soltanto ricorrendo a una "interpretazione multivaloriale" l'artista avrebbe saputo rendere la complessità del reale al di là delle proprie convinzioni ideologiche, religiose, scientifiche, politiche. Il principio dell'univocità epistemologica, caratteristico del razionalismo empirico, tende per sua stessa natura a petrificare lo stato attuale della conoscenza, e pertanto chiude la porta all'anticipazione di futuri punti di vista, diversi da quello contemporaneo. In questo senso, concludeva Lem, la libertà d'azione dell'artista lo rende superiore allo scienziato empirico, poiché egli è consapevole del fatto che la realtà è infinitamente più ricca, capricciosa, e sottoposta all'azione del caso rispetto all'interpretazione che se ne dà alla luce di un'unica *Weltanschauung*.

Non credo che sia questa l'occasione per porre a confronto la teoria della "poliinterpretabilità", ovvero della valenza polisemantica dell'opera di Dostoevskij, con quella bachtiniana della "polifonia", sicuramente più famosa. È comunque un dato di fatto che – quando rilevava come nelle opere di Dostoevskij «una pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi si unisc[a], conservando la propria incompatibilità», e segnalava il funzionamento di una «molteplicità di coscienze equipollenti» come modalità in cui vengono percepite le voci dei personaggi, nessuna delle quali «reificata» in «semplice oggetto della coscienza dell'autore» – Michail Bachtin (1968: 12, 13) sembrasse anticipare le conclusioni a cui sarebbe giunto l'autore di *Solaris* nel 1957, recensendo *Dostojewski* di Stanisław Mackiewicz. La circostanza che – né nella recensione *O Dostojewskim nie powściągliwie* né in *Rozmowy ze Stanisławem Lemem* – lo scrittore citasse il critico russo (il cui saggio intitolato *Problemy twórcstwa Dostoevskogo* era uscito nel 1929) non sembra particolarmente significativa, se si tiene conto del fatto che, nella sua conversazione con Stanisław Bereś, Lem ribadiva che uno dei primi demolitori del principio dell'onniscienza autoriale era stato Dostoevskij, e come da quella circostanza fosse «sorta la polifonia di tipo psicologico»¹⁹.

19 È comunque da notare come Lem usi il calco polacco "wielogłosowość" al posto del termine greco impiegato da Bachtin: «Powstała przez to wielogłosowość psychologicznego typu».

Per Michail Bachtin (1968: 41) «[i]n ogni romanzo [di FD] è data la contrapposizione, non superata dialetticamente, di varie coscienze che non si fondono nell'unità dello spirito [...]», cosicché la categoria fondamentale della visione artistica dostojevskiana non è il divenire, ma la coesistenza e l'interazione. L'affermazione di Bachtin per cui Dostoevskij «vedeva e pensava il suo mondo essenzialmente nello spazio, e non nel tempo» (*ibidem*) potrebbe essere facilmente posta in esergo non solo a *Wizja lokalna*, ma all'intera produzione narrativa di Stanisław Lem. La tendenza dell'autore di *Delitto e castigo* a percepire e mostrare tutto insieme e contemporaneamente, come se esistesse esclusivamente nello spazio e non anche nel tempo, lo avrebbe infatti portato a «drammatizzare nello spazio anche le contraddizioni interiori e le fasi di sviluppo di un uomo, facendo conversare gli eroi con il loro sosia, con il diavolo, con il loro *alter ego*, con la loro caricatura» (Bachtin 1968: 42). Da ogni contraddizione interna a un singolo uomo, Dostoevskij si sforza di estrarre due uomini, per drammatizzare questa contraddizione e svilupparla estensivamente. Bachtin precisava come «[l]a possibilità di esistere contemporaneamente, la possibilità di essere accanto o l'un contro l'altro [sia] per Dostoevskij quasi il criterio di distinzione dell'esistente dall'inesistente» (*ibidem*). I suoi eroi vivono in un incessante presente, non hanno un passato, del passato ricordano soltanto quello che per loro continua a essere presente, ovvero ciò che vivono come un presente: «un peccato non espiato, un delitto, una offesa non perdonata» (*ibidem*). Sul pianeta Solaris (Lem 1986), lo sappiamo dalle spiegazioni di Snaut, gli “ospiti” sono le proiezioni di atti malvagi, ignobili, che forse sono stati soltanto pensati, finanche in modo inconscio, molti anni prima, da chi se li ritrova materializzati in un corto circuito tra passato e presente: gli “ospiti” infatti ritornano sempre, immemori di ciò che li ha eliminati per volontà di coloro che visitano. Snaut spiega come i cosmonauti, ben lungi dal voler conquistare il cosmo, intendano solamente allargare i confini della Terra, alla ricerca non di altre civiltà, ma di persone-specchio: Harey è lo specchio in cui si riflette parte della mente di Kelvin (Lem 1986: 85-88). Su Encja la “bystrosfera”, l'atmosfera intelligente del pianeta, permette non l'evocazione di spiriti, ma la loro *creazione* sulla base delle informazioni di cui dispone al riguardo della persona scomparsa, non diversamente da quanto fa l'oceano di Solaris, quando dà vita agli “ospiti” sulla base del subconscio dei cosmonauti che popolano la stazione spaziale²⁰. Se su Solaris ed Encja i personaggi di Lem si ritrovano a vivere le conseguenze di quella condizione esistenziale di eterno presente che caratterizza gli eroi di Dostoevskij, è molto probabilmente perché – come ci spiega Michail Bachtin

Cfr. Bereś 1987: 72.

²⁰ Si noti come gli “ospiti” di Solaris siano in realtà delle “supercopie” di esseri umani composte non da proteine e cellule, bensì da neutrini che ne simulano la struttura, esattamente così come gli “ektoti” encjani, gli abitanti che hanno raggiunto l'immortalità, hanno visto una progressiva sostituzione delle loro molecole con “bystri”, particelle subatomiche intelligenti. Ovviamente, gli spiriti creati dalla “bystrosfera” sono composti allo stesso modo.

– il protagonista dei romanzi dostoevskiani è l'intellettuale-*raznočinec* staccato dalla tradizione culturale, dall'humus e dalla terra, è il rappresentante di una «stirpe fortuita». Se ci si pensa bene, questa è una definizione che si attaglia perfettamente ai cosmonauti di Lem, siano essi Kris Kelvin o Iljon Tichy, non soltanto tipologicamente, ma anche e soprattutto funzionalmente. L'eroe di Dostoevskij «stabilisce particolari rapporti con un'idea: egli è indifeso davanti ad essa e al suo potere poiché non è radicato nell'esistenza ed è privo di una tradizione culturale» (Bachtin 1968: 33). Nel suo tentativo di scoprire la verità su Solaris, Kelvin è indifeso di fronte al potere non “dell'idea”, ma “delle idee”: l'ipotesi di Civita-Vitta, la teoria dell'oceano geniale, quella della gelatina gravitazionale, l'ipotesi dell'oceano-yogi come quella dell'oceano demente, il rapporto di Berton, *Dieci anni di ricerche su Solaris* di Giese, il compendio di Gravinsky, le scuole di Panmaler, Strobl, Freyhous, le Greuill, Osipovič, la teoria dei mimoidi di Franck, gli studi di Sevad, il progetto per lo sfruttamento a fini umani dell'oceano di Solaris sponsorizzato dalla fondazione Mett-Irving, la scuola di Meunier e Proroch, il pamphlet satirico di Grattenstrom, la *Introduzione alla solaristica* di Muntius, le opere di Ennesson e di Takata, i lavori dei bio-elettronici Chao-En-Min, Ngyalli, Kawakadze, la conclusiva ipotesi di Kelvin stesso, quella dell'oceano come divinità debole, imperfetta, come divinità allo stato infantile con cui non è possibile stabilire un contatto (Lem 1986: 188-201; 226-229). Non diversamente, Iljon Tichy si dimostrerà indifeso di fronte non solo al potere delle idee (in senso epistemologico) durante la sua indagine terrestre, ma anche e soprattutto su Encja, dove l'idea di progresso comune ha determinato la fine del libero arbitrio²¹. In Luzania, infatti, sembra essersi realizzato il sogno del Grande Inquisitore: un regno dove si è compiuto ciò che Cristo aveva rifiutato di fare, dove qualcuno, cioè, abbia preso possesso della libertà umana. Come spiega Ivan Karamazov, infatti, «l'uomo è costituzionalmente un ribelle, e forse i ribelli possono mai

21 In Luzania la “bystrosfera” è in grado di prevenire comportamenti non etici grazie all'intervento del contesto fisico, agendo di fatto come una camicia di forza invisibile. Nelle sue conversazioni con Bereś (1987: 282) Lem chiariva come una simile situazione fosse destinata a scatenare una reazione, una forma di ribellione che avrebbe potuto assumere un carattere razionale o irrazionale, e citava a questo proposito ancora una volta Dostoevskij: «Ho ipotizzato in via di principio che degli esseri pensanti si sarebbero trovati assai a disagio in queste camicie di forza, e che la loro straordinaria discrezione di funzionamento non avrebbe comunque fatto venir meno un colossale senso di frustrazione. Ho ipotizzato altresì che avrebbero avuto luogo azioni per infrangere questi ceppi invisibili, e che un'asserzione del genere avrebbe agito tanto sul piano razionale quanto su quello irrazionale. È un principio contenuto già nei classici, visto che lo ritroviamo nelle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij. Quando ormai avremo tutto e l'uomo sarà relegato nel Palazzo di Cristallo, non potendo fare altro, l'uomo impazzirà. Con la follia rivelerà la propria libertà». («Przypuszczałem więc zasadnie, że istoty rozumne będą się w tych kaftanach czuły bardzo nieszczęśliwe i nadzwyczajna dyskrekcja ich działania nie osłabi kolosalnej frustracji. Przypuszczałem też, że rozpoczną się działania mające na celu rozerwanie tych niewidzialnych oków i że pozycja taka działać będzie w równym stopniu racjonalnie, co i nieracjonalnie. Ta zasada podana jest już przez klasykę, bo odnajdujemy ją w *Notatkach z podziemia* Dostojewskiego. Kiedy będziemy już mieli wszystko i człowiek zostanie zapędzony do Krzyształowego Pałacu, to nie mogąc już innego zrobić, człowiek zwariuje. Swoim obłędem objawi swoją wolność»).

essere felici?» (Dostoevskij 1993b: 336). Il Grande Inquisitore è consapevole del fatto che «libertà e pane terreno a sufficienza per ciascuno non sono concepibili insieme, poiché giammai, giammai [gli uomini] non sapranno farsi le giuste parti tra loro» (Dostoevskij 1993b: 338). D'altronde, l'uomo a cui non si prospetti uno scopo per cui vivere «preferirà annichilarsi [sic!] piuttosto che rimanere sulla terra» (Dostoevskij 1993b: 340), quindi – una volta che gli sia stato garantito il pane terreno – sarà gioco forza sollevarlo dal fardello della libertà, così come più a nulla gli servirà la scienza. In Luzania, come nel regno del Grande Inquisitore, la benevolenza assoluta impiegata nei confronti degli abitanti porterà alla loro incapacità di distinguere il bene dal male. E, in modo ancora più netto, toglierà loro la possibilità di *scegliere* tra il bene e il male, si trattasse pur soltanto di esercitare quel piccolo atto di arbitrio insito nel furto del cucchiaino d'argento di un albergo famoso. Già, esattamente il gesto di cui – in *Delitto e castigo* – Katerina Ivanovna Marmeladova riteneva avrebbero potuto rendersi colpevoli i *polacchi* da lei incautamente invitati ai *pomniki*, il banchetto funebre per il marito morto tragicamente:

Guardate, guardate: devono essere proprio affamati, poveretti! Non importa, che mangino. Non fanno chiasso, almeno; soltanto... soltanto, davvero, temo per i cucchiaini d'argento della padrona [...] se per caso vi ruberanno i cucchiaini, io non ne risponderò, vi avverto prima! (Dostoevskij 1993a: 456).

Il furto di cui si sospettava potessero essere capaci i polacchi non avrà comunque mai luogo²², al contrario di quello commesso da Iljon Tichy, perché alla fine del banchetto Amalija Ivanovna, l'odiosa padrona di casa tedesca di Katerina Ivanovna, si lancerà sulla tavola per mettere al sicuro i cucchiaini d'argento²³.

CONCLUSIONI

Sconcertato dalle libertà che apparentemente il regista russo Andrej Tarkovskij si sarebbe preso nel suo adattamento cinematografico di *Solaris*, Lem dichiarava a Stanisław Bereś (1987: 134) che l'autore di *Andrej Rublëv*

²² D'altra parte, che anche i russi potessero essere attratti dalle posate d'argento lo avrebbe dimostrato Sergej Eizenštejn in *Oktjabr'* (URSS 1928) allorché la perquisizione a opera delle guardie rosse di uno dei cadetti catturati nel Palazzo d'Inverno fa sì che da sotto il berretto del ragazzo cada un'autentica pioggia di cucchiaini: in questo caso però, ben lungi dall'essere espressione di un pregiudizio nazionalistico, l'accusa di cleptomania ha un preciso significato politico e di classe.

²³ Per una curiosa coincidenza (?) *l'alter ego* di Ermes Marana, lo scrittore irlandese Silas Flannery, cerca di ritrovare l'ispirazione perduta copiando le prime righe di *Delitto e castigo* (Calvino 1979: 177-178).

non aveva girato *Solaris*, bensì *Delitto e castigo*²⁴. Ovunque Lem si trovi oggi, spero non se ne avrà a male se – nonostante la sua dichiarata avversione per la psicanalisi freudiana – questa affermazione, per lo meno a chi scrive, possa sembrare, più che un lapsus, una vera e propria confessione involontaria. D'altronde, già in una lettera (datata 10 giugno 1973) al suo traduttore americano Michael Kandel, Lem (2013: 148) ricordava come a un ricevimento presso l'ambasciata polacca a Mosca fosse stato avvicinato da una signora russa: «aveva letto *Solaris* e mi disse (come se mi stesse confidando un segreto) che era proprio Dostoevskij e che nel libro io ne costituivo la reincarnazione»²⁵. Dal momento che non è difficile riconoscere in Iljon Tichy il portavoce dell'autore per quanto riguarda la sua visione dell'universo come palinsesto di narrazioni, possiamo sicuramente perdonare a entrambi il furto dei cucchiani d'argento così incautamente esibiti da F. M. Dostoevskij sulla tavola della vedova Marmeladov.

Bibliografia

- Bach E., 1840, *The Poems of Schiller Explained with a Glossary*, London, Black and Armstrong.
- Bachtin M. 1968, *Dostoevskij*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, (ed. orig. *Problemy poetiki Dostoevskogo, Sovetskij pisatel'*, Moskva 1963).
- Bereś St., 1987, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków, Wydawnictwo literackie.
- Bernardini L., 2014, *Tra tradizione e futurologia: figure di scienziati nell'opera di Stanisław Lem*, in: *Formula e metafora: figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, a cura di M. Castellari, Milano, Ledizioni, pp. 229-244.
- Calvino I., 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- De Quincey T., 2015, *Recollections of the Lake Poets*, chapter II, *Samuel Taylor Coleridge*, in: Id., *Complete Works of Thomas De Quincey*, (ebook) Delphi Classics, (1834-1835).
- Dostoevskij F., 1993a, *Delitto e castigo*, prefazione di Natalia Ginzburg, con un saggio introduttivo di Leonid Grossman, traduzione di Alfredo Polledro, Einaudi Torino 1993, (ed. orig. *Prestuplenie i nakazanie*, Peterburg, Izdanie A. Bazunova, E. Praca i Ja. Vejdenštrauchova, 1867).

²⁴ Gli adattamenti cinematografici del romanzo di Lem sono stati tre, quello di Nikolaj Nirenburg (URSS, 1970), quello di Andrej Tarkovskij (URSS, 1972) e quello di Stephen Soderbergh (USA, 2002).

²⁵ «[...] była po lekturze *Solaris* i rzekła mi (jakby tajemnicę zdradzała), że to właśnie jest Dostojewski – niby że ja jestem w tej książce jego reincarnacją...».

- , ³1993b, *I fratelli Karamazov*, trad. di Agostino Villa, con un saggio introduttivo di Vladimir Lakšin e il saggio di Sigmund Freud *Dostoevskij e il parricidio*, Torino (ed. orig.: *Bratija Karamazovy*, «Russkij Vestnik», Moskva, 1878-1881).
- [Fiałkowski T.], 2000, *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Genette G., 1997, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino (ed. orig. *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Paris, Seuil, 1982).
- Goethe W., 1889-1896, *Weimarer Ausgabe. Fünfte Abteilung: Gespräche*. Weimar, Hrsg. v. Woldemar von Biedermann, Bd. 8.
- Lem St., ²1982, *Dzienniki gwiazdowe*, wydanie drugie poszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków (1957)
- , ²1983, *Wizja lokalna*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, (1982).
- , ⁸1986, *Solaris. "Niezwyciężony"*, Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie (1961).
- , ²2009, *O Dostojewskim nie powściągliwie*, in: *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, St. Lem, *Dzieła*, Tom XXI, Warszawa, Biblioteka Gazety Wyborczej, (1957), pp. 187-197.
- , 2013, *Fortuna i sława. Listy do Michaela Kandla 1972-1987*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Schiller F., 1973, *Shakespeares Schatten* in: Id, *Sämtliche Werke*, erster Band, Gedichte / Dramen I, München, Carl Hansen Verlag, 5 Auflage (1797).
- Silla D., 1989, *Stanisława Lema gry z wszechświatem* in: Jerzy Jarzębski [wybór i opracowanie], *Stanisław Lem w oczach krytyki światowej*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Wójcik A., 1987, *Wizjonerzy i szarlatani*, tom I, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza.

OLTRE I CONFINI EUROPEI

«UN LIVRE N'EST JAMAIS COMPLET EN LUI-MÊME»
REMARQUES AUTOUR DE LA CITATION
CHEZ JACQUES POULIN

Marco Modenesi

Tout lecteur assidu de Jacques Poulin sait que chacun de ses romans présente systématiquement un ou plusieurs personnages qui s'avèrent de véritables maniaques des livres. La Grande Sauterelle, la jeune métisse qui accompagne Jack Waterman dans son voyage en minibus à travers toute l'Amérique du Nord, de la Baie de Gaspé jusqu'à San Francisco, est exemplaire à ce propos. Et c'est justement à elle que, dans *Volkswagen Blues* (1984), Jack attribue «la chose la plus étonnante qu'[il] eût entendue de toute sa vie, au sujet des livres» (Poulin 1984: 169):

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. (*Ibidem*)

Cette assertion au parfum décidément bourgeoisien suggère aussi l'existence d'un réseau composé d'un ensemble de lignes grâce auxquelles les livres communiquent et s'entrecroisent à portée planétaire. Le partage de cette idée est certes l'une des motivations profondes qui justifient un trait caractéristique de l'écriture de Jacques Poulin : le foisonnement de citations

qu'on rencontre dans tous les quatorze romans qui constituent, à présent, l'ensemble de son œuvre.

Cet aspect de l'intertextualité des romans de Poulin peut atteindre des dimensions titanesques, ne serait-ce qu'au simple niveau quantitatif (Samoyault 1999: 19). Un *corpus* concernant toutes les multiples manifestations d'intertextualité¹ et réuni à partir de tous les romans de Poulin serait ainsi impossible à gérer dans le cadre d'une simple étude. Je vais donc diriger mon attention vers les citations explicites, relevant de plusieurs domaines de la culture et des arts, que le lecteur peut littéralement accumuler pendant sa lecture.

La première expérience d'un phénomène de citation auquel se confronte le lecteur est constituée par les épigraphes qui sont régulièrement placées en ouverture de chaque roman de Jacques Poulin.

La célèbre phrase de *Richard III* de William Shakespeare, «Mon royaume pour un cheval!», sur laquelle est calqué le titre du premier roman de Poulin, immédiatement suivie par celle que l'auteur tire de *Malicroix* de Henri Bosco (Poulin 1987: 7), roman dont le héros a de vagues consonances avec celui de Poulin, ouvrent *Mon cheval pour un royaume* (1967).

Un extrait du poète québécois Pierre Morency est en exergue à *Jimmy* (1969). L'extrait annonce le recours au code marin qui est souvent employé, de manière avant tout symbolique et métaphorique, par le jeune narrateur, Jimmy, qui ressent l'émiettement du lien qui devrait unir ses parents:

*Le soir s'est fait bateau tu vois
J'en suis le maître et capitaine
Demeure assise auprès de moi
La paix file encore sa laine.* (Poulin 1969: 7)

Une courte déclaration du Père Charles Boulogne, un des premiers français greffés du cœur, et un vers, encore une fois de Pierre Morency («C'est dans ma poitrine que j'écris») annoncent le thème du *Cœur de la baleine bleue* (1970) qui porte justement sur une greffe de cœur et sur le rapport avec l'écriture qu'entretient le greffé.

Un extrait de la troisième des *Cinq leçons sur la psychanalyse* de Freud, à propos de l'interprétation des rêves, suivi, avec une indéniable nuance d'humour, d'un texte rappelant l'obligation d'un titre de transport, affiché dans le métro de Paris, constituent l'ouverture de *Faites de beaux rêves* (1974), roman qui porte sur la passion – héritage de l'enfance – pour les courses automobiles et sur le goût des déplacements.

¹ Cf. à ce propos Miraglia A.M., 1993, *L'Écriture de l'autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac; Lamontagne A., 2004, *Le roman québécois contemporain: les voix sous les mots*, Montréal, FIDES.

Les Grandes marées (1978) affrontent le sujet de la solitude et de l'isolement, volontaires et imposés, ce qui justifie la citation-définition du *Dictionnaire Larousse des difficultés de la langue française*: «Un homme seul est un homme sans compagnie [...] / Un seul homme, c'est rien qu'un homme...» (Poulin 1986: 7).

Volkswagen Blues (1984) présente, là où l'on pourrait s'attendre à une épigraphe (verbale), la reproduction de la carte de l'Amérique du Nord où il est possible de suivre la Piste de l'Oregon, cœur même de l'itinéraire du roman.

Les tons intimistes et légers – combien Pouliniens! – du *Vieux chagrin* (1989) sont annoncés, en exergue, par le poème *Conversation* de Jean Tardieu (extrait du recueil *Le Fleuve caché* de 1951, comme la citation le déclare) (Poulin, 1989: 7).

Les histoires quotidiennes du Chauffeur du Bibliobus de *La Tournée d'automne* (1993) ne pouvaient qu'être accompagnées, à l'ouverture du livre, que par une citation que Poulin attribue à Hemingway et qui souligne l'importance fondamentale des livres: «Dieu soit remercié pour les livres. Tous les livres» (Poulin 1993: 7).

En syntonie avec l'animal qui peuple le plus fréquemment la fiction de Poulin, le chat, l'épigraphe placée en ouverture de *Chat sauvage* (1998) propose les cinq derniers vers d'un poème (le titre, *A une chatte*, n'est pas indiqué) tiré du *Coffret de santal* de Charles Cros.

L'exergue des *Yeux bleus de Mistassini* (2002), «Pourquoi encombres-tu le monde ? Epictète» (Poulin 2002: 7), s'explique par le fait que des dizaines de souvenirs encombrant la tête du protagoniste, atteint d'un début d'Alzheimer alors qu'un passage de *Traduction et création* d'Albert Bensoussan est l'épigraphe du roman qui focalise de la manière la plus nette le thème de la traduction : *La Traduction est une histoire d'amour* (2006).

L'anglais n'est pas une langue magique (2009) a comme héros un «lecteur sur demande», ce qui motive l'épigraphe extraite d'*Une histoire de la lecture* d'Alberto Manguel (pour une fois, on indique aussi la page de la citation, p.20 de l'édition du livre qui est citée dans les “crédits” qu'on trouve à la fin du roman): «Lire, presque autant que respirer, est notre fonction essentielle» (Poulin 2009: 9).

Pour *L'Homme de la Saskatchewan* (2011) – où Poulin, à travers l'univers du hockey, aborde l'ancienne question du rapport entre le pouvoir et la langue dans la société québécoise –, le statut de métis du héros appelle naturellement une épigraphe d'un «Auteur inconnu» qui se relie directement à cet aspect du roman: «Tous les Métis sont nos frères, et nous sommes tous des Métis» (Poulin 2011: 9)

Et pour celui qui est, à présent, son dernier livre, *Un jukebox dans la tête* (2015), où il est question, comme toujours chez cet auteur, de mémoires de livres mais aussi de chansons, Poulin choisit un extrait qu'il tire explicitement du *Traité de la mémoire et de la réminiscence* d'Aristote («[...] les choses

qui en soi sont les objets de la mémoire sont toutes [...] aussi du domaine de l'imagination [...]») accompagnée de deux vers extraits – comme le roman le signale – de *Chelsea Hotel #2* de Leonard Cohen: «I need you, I don't need you, I need you, I don't need you» (Poulin 2015: 7).

Ces épigraphes, de manière assez traditionnelle, se rattachent par cohérence sémantique à l'ensemble de l'œuvre qu'elles introduisent: elles annoncent, éclairent, commentent voire supportent (comme la carte de l'Amérique du Nord de *Volkswagen Blues*) un ou plusieurs traits constitutifs du roman, pour ce qui est de son contenu ou de sa forme.

Du point de vue des marqueurs typographiques qui peuvent caractériser les citations, au-delà du fait que les guillemets sont toujours absents, on ne peut identifier un choix unique de la part de l'auteur: des extraits sans aucun type de marqueur, d'autres en italiques, parfois avec le nom de l'auteur et souvent avec l'indication du titre de l'ouvrage, mais à ce niveau aussi, il n'y a aucune cohérence préétablie. En général, ces épigraphes fournissent des informations lacunaires, ce qui demande au lecteur de «mettre en œuvre ses propres connaissances» (Samoyault 1999: 120) afin de remplir ces lacunes.

L'univers citationnel de Jacques Poulin, bien évidemment, ne se limite pas à cela: phénomène foisonnant chez l'auteur, ses romans regorgent de citations.

Le nombre d'auteurs (non seulement des lettrés) et de chanteurs qui sont mentionnés tout au long des quatorze romans qui composent la production de Poulin s'avère, du moins, frappant. C'est ainsi que — au-delà des épigraphes qu'on vient de passer en revue — tout au fil de la lecture, on tombe et, souvent, on retombe sur Heidegger, Ronsard, Paul Robeson, André Breton, Saint-Denys Garneau, Léo Ferré, Aragon, Édith Piaf, Walker Chapman, Joseph-Camille Pouillot, John Irving, «Hemingway, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy, Salinger, Boris Vian, Brautigan» (Poulin 1984: 42), Saul Bellow, Gregory Franzwa, Carson McCullers, Jack Kerouac, Jerry Jeff Walker, Yves Montand, Ferlinghetti (qui est aussi un personnage de *Volkswagen Blues*), Brassens, Colette, Guy Béart, Paul Hazard, Anne Hébert, Leonard Cohen, Alain Souchon, Tchinguiz Aïtmatov, Vercors, Louis Gauthier, Raymond Carver, Pierre Morency, René Bélanger, Hubert Reeves, René Lévesque, Yves Thériault, «Chamberland, Brossard, Longchamps, Charron, Francœur, Théoret, Beaulieu, Daoust, Uguay, Delisle, Beausoleil, Miron, Desroches, Brault et Vanier» (Poulin 1993: 122), André Major, Elsa Morante, Richard Ford, «Modiano, [...], Emmanuel Bove, Rilke, [...], Chandler» (Poulin 1998: 26), John Fante, Saint-Exupéry, Jim Harrison, Cora Vaucaire, Federico García Lorca, Franz Kafka, Francine Noël, Jack London, Katherine Mansfield, Germaine Montero, Bob Dylan, Raymond Lévesque,

Tchekhov, Luis Sepulveda, Allen Ginsberg, Sylvain Lelièvre, Philip K. Dick, Philippe Djian, Felix Leclerc, Gainsbourg, John Ford, Erik Orsenna, Borges, Sylvie Durastanti, Steinbeck, Guy de Larigauderie, Grandbois, Hubert Mingarelli, Saint-John Perse, Monbarbut Du Plessis, Daniel Lanois, Hubert Aquin, Rina Ketty, Tom Wolfe, Peter Orlovsky, Jacques Godbout et incroyablement la liste pourrait continuer.

De la même manière, le lecteur peut rencontrer la citation d'un titre d'un ouvrage, d'une chanson, d'une bande dessinée ou d'un film qui peut s'accompagner du nom de l'auteur ou, moins souvent, rester, pour ce qui est de ce trait d'information, implicite. Selon ces deux mises en forme (et en laissant toujours de côté les citations en exergue), le lecteur croise (ou recroise): *La Psychanalyse des Névroses*, *Le Vieil homme et la mer*, *It's a Long Way*, *Petit Papa Noël*, *J'irai la voir un jour*, *Winterlude*, la *Lettre sur l'humanisme*, *La mélancolie*, *L'Arrache-cœur*, *L'Attrape-cœur*, *Le Fantôme*, *Terry et les pirates*, *Prince Vaillant*, *Tarzan*, «*Le Petit Robert*, le gros *Harrap's*, le *Grand Larousse*, le petit *Littré*, le gros *Webster*» (Poulin 1978: 17), les *Lettres à son frère Théo*, *Dick Tracy*, *Buck Rogers*, *Cat's Cradle*, *Peanuts*, *Eden Blues*, *The Golden Dream*, *La Grande aventure de Jacques Cartier*, *L'Hôtel New Hampshire*, *La Pénétration du continent américain par les Canadiens français*, *Toronto During the French Regime*, *On the Road/Sur la route*, *The Oregon Trail Revisited*, *The Adventures of Augie March*, *Humboldt's Gift*, *Explorers of the Mississippi*, *Hobo Bill's Last Ride*, *Un Canadien errant*, *No Roots in Rambling*, *The Valley of the Moon*, *Le Temps des cerises*, *Les Oiseaux d'Alcatraz*, *Beat Angels*, *Howl and Other Poems*, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, *Clean Asshole Poems*, les *Contes des mille et une nuits*, *Il n'y a pas d'amour heureux*, *L'Eau vive*, *Chéri*, *Mon Pote le gitan*, *Le Premier jardin*, *Famous Blue Raincoat*, *L'Écume des jours*, *Voyage au bout de la nuit*, *Djamilia*, *Il fut un blanc navire*, *Souris bleue*, *donne-moi de l'eau*, *Le Silence de la mer*, *Les trois roses jaunes*, *Demande à la poussière*, *Good Luck Charm*, *L'Œil américain*, *Voyage en Irlande avec un parapluie*, *Échine*, *Maryse*, *Patience dans l'azur*, *Option Québec*, «*Robinson Crusoe*, *Le Petit prince*, *Menaud*, *maître-draveur*, *L'Étranger dans la patrouille*, un exemplaire de *L'Encyclopédie de la jeunesse*, *Le Dernier des Mohicans*, *L'Île au trésor* et plusieurs autres livres dont une ancienne édition de la *Flore laurentienne*» (Poulin 1993: 98), *Roi de la Côte Nord*, *L'Espagnole et la Pékinoise*, *Port-Minou*, *La Berceuse aux étoiles*, *Croc-Blanc*, *Poussière d'étoiles*, «*Le Vieil homme et la mer*, [...] *L'Avalée des avalés*, *Le Monde selon Garp*, *Salut Galarneau*, *Le Grand Meaulnes*, [...] *Agaguk*, *Bonjour tristesse* et *Lettres à un jeune poète*. [...] *La Storia* d'Elsa Morante, *Les Bons Sentiments* de Marilyn French, des nouvelles d'André Major et *Le Cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers» (*Ibidem*), *Dévadé*, *La Détresse et l'enchantement*, *Les Fous de Bassan*, *Une saison ardente*, *Rêves de Bunker Hill*, *Plein de Vie*, *Mon chien stupide*, *The Big Sleep*, *L'Adieu aux armes*, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, *Blueberry Hill*, *Une histoire de la lecture*, *Paris est une fête/A Moveable Feast*, *L'Île au trésor*, *L'Homme rapaillé*, *Nuits et brouillards*, *Les*

Joueurs de Titan, De quoi t'ennuies-tu, Éveline?, The Battler, Tender is the Night, Le Petit Bonheur, Fahrenheit 451, Le train sifflera trois fois, La Fêlure, Quand les hommes vivront d'amour, La complainte de la Butte, La Chanson de Prévert, La Chanson pour l'Auvergnat, Un homme tranquille, Le poney rouge, La grammaire est une chanson douce, Une veuve de papier, Le tombeau des rois, Le tigre et sa panthère, Les îles de la nuit, Far West, La route d'Altamont, Salut Galarneau, Le voyage d'Eladio, Gabriel Dumont, Histoire de l'Amérique française, La Petite Poule d'Eau, Rue Deschambault...

Énumération assommante et pourtant à son tour incomplète, elle allonge ou elle intègre celle qui concerne la mention des hommes et des femmes de culture que j'ai rapidement dressée avant celle-ci.

En effet, pour ce qui est du «degré de précision informative» concernant ce type de références, il s'agit, comme l'a bien relevé Tiphaine Samoyault, d'«une donnée variable: tantôt la référence est fournie en entier», mais la plupart du temps, «les informations sont lacunaires» (1999: 119).

Cependant, cette multitude de références permet déjà, à elle seule, de formuler quelques réflexions.

D'abord, l'univers des romans de Jacques Poulin s'appuie de manière significative sur des phénomènes d'intertextualité qui établissent un châssis – structuré par un réseau de fils qui rattachent, croisent et entremêlent des réalités culturelles et artistiques variées comme le roman, la poésie, le cinéma, la chanson, la bande dessinée, la linguistique, l'histoire et la géographie – qui supporte tous les autres éléments qui composent son roman.

Sans se faire emporter par la hantise de la précision détaillée, chacun peut reconnaître, dans les énumérations-fleuve qui précèdent, des écrivains, des chanteurs, des joueurs de base-ball, des philosophes, des explorateurs ou des historiens ainsi que des romans, des poèmes, des films, des chansons, des essais philosophiques, historiques ou botaniques ou bien des bandes dessinées, parfois en langue originale ou bien en traduction française, auxquelles il faut ajouter, par ici et par là, l'insertion de dessins (les bandes dessinées des *Grandes marées*), d'images ou de photos (comme dans *Volkswagen Blues* ou dans *L'anglais n'est pas une langue magique*).

Si, en général, l'époque à laquelle ils appartiennent correspond principalement au XX^e siècle, leur origine s'avère plus variée: Québec, États-Unis, France, Canada, Espagne, Russie, Kirghizistan, Italie, Allemagne, République tchèque, Nouvelle Zélande et Chili.

Cet amas de références culturelles – qui parfois reviennent identiques d'un roman à l'autre – n'engage pas seulement le héros principal du roman (qui est fort fréquemment un écrivain ou quelqu'un qui a affaire avec l'écriture)², mais, à chaque fois, presque toute la constellation des personnages,

2 Sur les analogies identitaires des héros des romans Pouliniens, je me permets de renvoyer à Modenesi M, 2014, *Jacques Poulin et Jack Waterman: l'écrivain et ses doubles* in A. Rey, P. Brunel, Ph. Desan, J. Pruvost, *De l'ordre et de l'aventure: Langue, littérature, francophonie: Hommage à Giovanni Dotoli*, Paris, Hermann: 459-467.

qui sont avant tout des lecteurs et des auditeurs voraces sans pourtant être omnivores.

Le statut lacunaire varié de ces références implique souvent, quoi qu'il en soit, l'évidence que ces personnages partagent une encyclopédie commune concernant les domaines des arts et de la culture qui sont impliqués dans ce système de rappels extrêmement articulé.

De même, par ce choix de composition, Jacques Poulin semble effectivement obliger tout lecteur à mettre en œuvre ses propres compétences, plus ou moins éloignées par rapport à celles de l'écrivain québécois, afin qu'il pénètre dans ce réseau culturel et artistique, qu'il parvienne à l'absorber voire à en faire partie à son tour. Pour s'interroger sur la motivation profonde de cette attitude de la part de l'écrivain, il est quand même nécessaire de se pencher, enfin, sur d'autres manifestations du phénomène citationnel dans l'œuvre de Poulin.

Je pense à celles qu'on pourrait définir comme des citations directes, où l'extrait – à longueur variable – d'un texte est reproduit dans le roman. Cette reprise, chez Poulin, se produit à travers un personnage et, notamment pour ce qui est des citations de livres, elle peut se faire «en contexte de lecture ou de récitation, mettant en relation deux personnages et une situation d'oralité» (Samoyault 1999: 118). La formule de Tiphaine Samoyault est correcte, même si elle n'épuise pas toutes les typologies d'insertion de citations chez Poulin.

Du point de vue typographique, Poulin (ou ses éditeurs) hésite(nt) entre deux types de marqueurs qui indiquent l'entrée en jeu d'une citation dans le texte du roman: les guillemets et/ou le recours à l'italique.

Pour ce qui est des extraits littéraires et de ceux qui relèvent de chansons, par rapport au nombre de titres et de noms d'auteurs mentionnés, leur quantité est relativement limitée. Fort souvent, le recours à la parole de l'autre est due au fait que ce dernier met à disposition une formulation ou une image qui focalisent, à un niveau d'excellence, une pensée fondamentale pour une réflexion qui est un cours, pour bien suggérer la vision du monde ou l'état d'âme qui caractérise tel personnage, pour mieux cerner une idée ou même pour suggérer l'effet d'un bruit.

Cela se produit presque toujours en français (langue originale ou langue de traduction des textes cités) même si les citations en langue originale ne manquent pas, et montre bien que, chez Poulin, le monde où bougent ses personnages passe toujours, et à tout niveau, à travers le tamis de la littérature :

– C'est compliqué, mais il y a une phrase d'André Breton qui m'aide à comprendre; il dit: «Partir pour le pôle intérieur de soi-même». (Poulin 1970: 31)

Je ne sais pas pourquoi, je me mis à penser à Henry Miller, à sa prodigieuse honnêteté et à cette phrase: «Le névrosé, s'il va jusqu'au bout de sa névrose, jusqu'à son amère extrémité, voit s'ouvrir devant lui une route merveilleuse». (Poulin 1970: 45)

Ce que j'entendais faiblement, en provenance de la cuisine, me fit penser à John Irving, car c'était «le bruit de quelqu'un qui essaie de ne pas faire de bruit», comme dans *Une veuve de papier*. (Poulin 2006: 75)

J'ouvre mon livre. C'est un recueil de poèmes: *Les îles de la nuit*, de monsieur Alain Grandbois. Je ne comprends pas toujours ce que je lis, mais on dirait que les textes ont le pouvoir d'augmenter ma concentration et d'aiguiser mes réflexes.

Voici les vers que j'aime le plus:

*Nous avons partagé nos ombres
Plus que nos lumières
Nous nous sommes montrés
Plus glorieux de nos blessures
Que des victoires éparses
Et des matins heureux. [...]*

L'esprit tranquille, je reprends le recueil de Grandbois.

*Ah nos faibles doigts se pressent frénétiquement
Tentant de rejoindre le bout du monde des rêves
Tentant d'appareiller les caravelles vers les îles miraculeuses.* (Poulin 2009: 75-76)

C'est Léo Ferré qui avait écrit les plus belles. Ou plutôt je commençais à admettre que j'avais compris. Celle que j'aimais le plus, c'était: *La mélancolie*. Avec cette pluie sur le toit, j'avais le cœur un peu serré. Léo Ferré disait de la mélancolie: «C'est un désespoir qui n'a pas les moyens». (Poulin 1970: 132)

De même, c'est ainsi que la phrase qui souligne l'importance de la parole – pilier idéologique de toute la production de Poulin – dans la *Lettre sur l'humanisme* de Martin Heidegger est citée dès le troisième roman de l'auteur québécois, *Faites de beaux rêves* (et réapparaîtra dans *Volkswagen Blues* ainsi que, en traduction française, dans *La Traduction est une histoire d'amour*) (Poulin 1984: 85; 2006: 88), où il est question de courses automobiles, comme on l'a dit, mais aussi de contes et de narrations:

– Je vais te dire une phrase calée, dit Théo. [...]: «Die Sprache ist das Haus des Seins». [...]
– Heidegger, dit Théo. Une tabarnak de belle phrase! C'est dans la *Lettre sur l'humanisme*. (Poulin 1974: 78)

De la même manière, le Chauffeur du bibliobus de *La Tournée d'automne* met en rapport un passage de Réjean Ducharme avec un détail d'une voiture:

La ligne fuyante du capot lui rappelait toujours cette phrase qu'il aimait bien dans le *Dévadé* de Ducharme: «Il y avait du requin, de l'épaulard dans le capot noir qui luisait, dans la plongée horizontale de l'Oldsmobile qui défonçait le luxe de la neige transfigurée par la lumière orangée des lampadaires.» (Poulin 1993: 153)

Les vers de Saint-Denys Garneau aident Noël, personnage principal et narrateur du *Cœur de la baleine bleue*, qui a reçu le cœur d'une jeune fille de quinze ans, à reconnaître les sensations vagues qui s'emparent de lui pendant sa convalescence:

Lorsque rien n'arrive
On entend froisser ses ailes

La suite du poème ne venait pas. J'avais l'impression d'échapper à un danger obscur, comme si ma mémoire avait rejeté dans l'oubli ce qui me menaçait. À la longue, ce furent les vers du début qui me revinrent:

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau (Poulin 1970: 21)

Alors les derniers vers de Saint-Denys Garneau me revinrent en mémoire; ils parlaient de l'oiseau dans sa poitrine et j'entendis, plus distinctement que si Élise me les récitait elle-même:

Il ne pourra s'en aller
Qu'après avoir tout mangé
Mon cœur
La source du sang
Avec la vie dedans (Poulin 1970: 50)

Dans un univers romanesque peuplé de romanciers, écrivains, conteurs, lecteurs traditionnels et lecteurs sur demande, chanteurs, traducteurs et nègres – qui passent aussi une large partie de leur existence au milieu des livres, dans les bibliothèques et surtout dans les librairies –, l'attention à la précision du code linguistique est fréquente. De là, quelques citations des grands dictionnaires de la langue française et de la langue anglaise:

Il s'arrêta devant sa bibliothèque et ouvrit son *Petit Larousse*.
– Un «nègre», en littérature, tu sais ce que c'est? Tout de suite, il lui lut la définition du dictionnaire:

«Personne qui prépare ou rédige anonymement, pour quelqu'un qui le signe, un travail littéraire, artistique ou scientifique.»
(Poulin 2011: 11)

Pour ce qui est des chansons (et parfois des bandes sonores d'un film), dont le texte est souvent repris par extraits de la part de tel ou tel personnage, on dirait que la citation souligne, traduit ou accompagne un état d'âme, l'atmosphère qui caractérise un moment de l'histoire ou tout simplement un micro-épisode qui compose la narration:

[Teddy] dit que c'était *Eden Blues*, une vieille chanson d'Édith Piaf. Les paroles et la musique étaient de Moustaki. Il se rappelait seulement les premiers mots:

En descendant le fleuve d'argent
Qui roule jusqu'au Nevada
On voit la plaine qui s'étend
À l'est de Santa Lucia

Il dit que l'air était très beau.
– Ah oui, c'est une belle chanson, dit Marie. (Poulin 1978: 149)

Ensuite [Kim] se leva et ramena le disque de Cora Vaucaire au début. Les paroles disaient:

*Au-dehors de la rue s'allume
Jaune, orange ou canari
Une cigarette fume
Près du lit où je lis
Pourquoi ce soir ne puis-je supporter
L'odeur des roses?* (Poulin 1998: 48-49)

De même, à chaque fois que le roman se penche sur l'Histoire de l'Amérique, et notamment de l'Amérique française, moyennant la lecture de la part d'un personnage, Poulin introduit de longs passages extraits de textes d'Histoire.

S'il parvient à insérer un extrait de la relation originale du premier voyage de Jacques Cartier presque au début de *Volkswagen Blues* (Poulin 1984: 19), de nombreux allusions à plusieurs livres, parmi lesquels domine *The Oregon Trail Revisited* de Gregory Franzwa, dessinent et accompagnent, en traduction française, les étapes du voyage qui mène Jack Waterman et la Grande Sauterelle de la Gaspésie jusqu'à la Californie:

La Pénétration du continent américain par les Canadiens français

[...]

[La Grande Sauterelle] consulta la table des matières et, après avoir tourné quelques pages, elle lut à haute voix:

Partout où il se fait de la traite, on trouve les traces des Canadiens français, au sang pur au début de la période, au sang mêlé plus tard. (...) Nous suivrons les traitants à partir de leurs principaux centres de rayonnement, qui furent tour à tour : Detroit, Michillimakinac, Grand-Portage (plus tard Fort William) et Saint Louis.

– Merci beaucoup, dit Jack. C'est exactement le texte que je cherchais. Je veux dire : je l'avais oublié, mais il était resté quelque part dans mon inconscient et j'essayais de le retrouver. (Poulin 1984: 44)

Dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, d'abord, Francis lit à haute voix un passage du journal de Meriwether Lewis et William Clark, extrait de *Far West*, dont la couverture est reproduite dans le roman, concernant l'exploration de l'Amérique amérindienne:

Alors en détachant les mots, je lus le début du journal :

Tous les préparatifs terminés, nous avons levé le camp ce lundi 14 mai 1804. Nous sommes à l'embouchure de la rivière Dubois, un petit cours d'eau qui se jette dans le Mississippi, en face de l'embouchure du Missouri. J'ai décidé de pousser jusqu'à Saint-Charles, un village français situé à sept lieues au bord du Missouri, et d'attendre en cet endroit que le capitaine Lewis, retenu à Saint Louis par quelques affaires, puisse nous rejoindre.

Départ à 4 h de l'après-midi, en présence d'une foule nombreuse. Poussés par une brise légère, nous avons remonté le Missouri jusqu'à la pointe supérieure de la première île. Une plus forte pluie dans l'après-midi. (Poulin 2009: 52)

De nombreux extraits de *Far West* envahissent *L'anglais n'est pas une langue magique* (Poulin 2009: 82-86; 126-13) ainsi que des passages d'ouvrages d'Histoire américaine (accompagnés de la reproduction de la couverture de «*Gabriel Dumont. Souvenirs de résistance d'un immortel de l'Ouest*, par Denis Combet et Ismène Toussaint») (Poulin 2011: 27) sont cités dans *L'Homme de la Saskatchewan*:

Par exemple, ce texte de monsieur de Montbarbut Du Plessis, intitulé *Histoire de l'Amérique française*:

«Pendant plusieurs décennies, les Français furent les seuls Blancs à pousser leurs explorations très loin dans l'ouest du continent nord-américain. Ils établirent de solides liens d'amitié avec les tribus indiennes [...]. Cette coexistence entre Blancs et Indiens favorisa le métissage des deux races. À la longue, des «Bois-Brûlés» parlant la langue de leurs pères et portant leur nom, formèrent d'importantes communautés francophones et catholiques». (Poulin 2011: 37)

Ces citations, tout comme celles qui, par exemple, viennent de livres illustrant la faune ou la flore laurentiennes (Poulin 1993: 87), ont avant tout une fonction didactique. Elles servent à rappeler des connaissances considérées comme un savoir indispensable ou elles se proposent de combler des lacunes des personnages aussi bien que des lecteurs dans ces domaines.

Poulin, dans ces cas, n'hésite pas à laisser la parole à des spécialistes qui assurent, à la fois, leur compétence ainsi que le statut de véridicité des documents qu'ils proposent. C'est donc par le biais de la lecture et de la consultation de textes non littéraires que les personnages (et le lecteur avec eux) acquièrent des connaissances qui s'avèrent de première importance dans l'univers romanesque dans lequel ils sont insérés.

Et un aspect de portée capitale de cet univers concerne, comme on peut aisément le soupçonner à partir de tout ce qu'on vient de relever, la nature et l'importance de l'écriture et des livres.

Les citations d'auteurs ne permettent pas d'hésiter à ce propos et ne doivent pas surprendre vu que, comme on l'a déjà rappelé, presque tous les héros de Poulin ont affaire avec l'écriture, la narration, le conte ou le roman.

Souvent, cependant, Poulin choisit plutôt de paraphraser le contenu des passages auxquels son héros fait allusion ou bien il insère des appréciations sans ressentir le besoin d'insérer un extrait dans son roman:

Il ne restait que deux livres dans mon sac. Limoilou opta pour *Salut Galarneau*, de monsieur Jacques Godbout. J'aimais bien ce roman parce qu'il avait un style. En plus, il semblait avoir été écrit spécialement pour moi : le narrateur s'appelait François, et son frère Jacques, un écrivain, habitait en haut d'une tour. (Poulin 2009: 153)

Je lui lisais *Le poney rouge*, de monsieur Steinbeck. Ce livre racontait l'histoire d'un petit garçon «rêveur et solitaire», nommé Jody, qui vivait avec ses parents dans un ranch de Californie. Son père lui avait fait cadeau d'un poney. Il essayait de le dresser avec l'aide de Billy Buck, un homme d'écurie. (Poulin 2009: 30)

J'avais eu du succès avec Saint-John Perse et avec Alain Grandbois. Cette fois, j'allais peut-être recourir à monsieur Hubert Aquin. Je pesai le pour et le contre. À la fin, je choisis Ernest Hemingway à cause de la vigueur de son style.

Plus précisément, je songeais à certains passages de *Pour qui sonne le glas* que je connaissais par cœur. Les passages où le héros, Robert Jordan, partageait son sac de couchage avec la jeune Maria. Des phrases commençaient à venir dans ma tête, comme celle-ci :

«Les cheveux de la jeune fille étaient un peu plus foncés que le reste, mais ils deviendraient plus clairs tandis que sa peau se hâlerait davantage, douce peau à la surface d'or pâle recouvrant un feu plus sombre...» (Poulin 2011: 114)

Les héros de Poulin partagent tous les mêmes goûts littéraires et les mêmes auteurs préférés : Hemingway, Raymond Chandler et Gabrielle Roy avant tous les autres. Ce qui les charme avant tout est le style des écrivains auxquels ils font souvent allusion:

Le roman de Ford était l'un de mes préférés. C'était une histoire qui se passait à Great Falls, dans le Montana, un été où toute la région était dévastée par des incendies de forêt. Le narrateur était un jeune garçon. [...]

Richard Ford était un des auteurs que je relisais de temps en temps dans l'espoir d'améliorer ce que j'appelais «ma petite mu-

sique», je veux dire mon écriture. Je lisais aussi Modiano, Carver, Gabrielle Roy, Emmanuel Bove, Rilke, Brautigan, Chandler et plusieurs autres écrivains dont le point commun était d'avoir une écriture à la fois sobre et harmonieuse. (Poulin 1998: 26)

Cependant, parfois les citations littéraires portent aussi sur le problème de la création et sur le statut du livre, de la littérature et de l'écrivain:

Chandler avait écrit:

Je lis tout le temps de petites choses par des écrivains qui prétendent ne pas avoir besoin d'attendre l'inspiration; ils s'asseyent seulement à leur petit bureau le matin à huit heures, qu'il pleuve ou qu'il fasse beau, avec la gueule de bois, un bras cassé et tout et tout, et ils tapent leur petite besogne quotidienne. Ils peuvent avoir la tête vide et l'esprit terne, ils ne veulent pas entendre parler d'inspiration. Qu'ils croient à mon admiration bien sincère, mais j'éviterai leurs livres.

Et il avait ajouté:

Moi j'attends l'inspiration, que je n'appelle pas obligatoirement de ce nom. J'affirme que tout ce qu'on écrit de vivant vient du plexus solaire. (Poulin 1998: 83)

[Jack] aimait beaucoup les derniers mots du texte écrit par Hemingway à l'intention du jury qui lui accordait le prix Nobel.
*I have spoken too long for a writer.
A writer should write what he has to say and not speak it.
Again I thank you.* (Poulin 2009: 55-56)

C'est pourtant un long passage concernant Gabrielle Roy qui synthétise, de manière exemplaire, plusieurs éléments concernant l'écriture que Poulin certainement partage avec la romancière manitobaine:

Je lisais, pour la deuxième fois, la très touchante autobiographie de Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*.[...] Par exemple, en page 137, après avoir déploré la piètre qualité de ses textes, elle ajoutait:

Parfois une phrase de tout ce déroulement me plaisait quelque peu. Elle semblait avoir presque atteint cette vie mystérieuse que des mots pourtant pareils à ceux de tous les jours parviennent parfois à capter à cause de leur assemblage comme tout neuf.

[...]

Un peu plus loin, parlant de *La Petite Poule d'Eau*, elle écrivait :

Avoir accès à ce que l'on possède intérieurement, en apparence la chose la plus naturelle au monde, en est la plus difficile.

Et encore plus loin, à la page 229 :

Il y a ceci d'extraordinaire dans la vie d'un livre et de son auteur : dès que le livre est en marche, même encore indistinct dans les régions obscures de l'inconscient, déjà tout ce qui arrive à l'auteur, toutes les émotions, presque tout ce qu'il éprouve et subit concourt à l'œuvre, y entre et s'y mêle comme à une rivière, tout au long de sa course, l'eau de ses affluents. Si bien qu'il est vrai de dire d'un livre qu'il est une partie de la vie de son auteur en autant, bien entendu, qu'il s'agisse d'une œuvre de création et non de fabrication. (Poulin 2015: 28-29)

Lire et relire, méditer, choisir, s'approprier les paroles et les pensées d'un autre auteur auquel on laisse la parole, dans le présent du livre que lit le lecteur : c'est la énième des manifestations du réseau que le phénomène citationnel met en jeu.

D'après l'itinéraire que nous avons suivi jusqu'ici, force est de constater que, dans l'univers romanesque de Jacques Poulin, la citation s'avère incontestablement un phénomène constitutif et à valences multiples, véritable pilier de son écriture.

Au-delà de la fonction généralement cataphorique qu'on a pu reconnaître dans la multiplicité des épigraphes qui ouvrent tous les romans de Poulin, certaines citations, notamment celles qui apparaissent, plus ou moins *in extenso*, dans le corps du roman sont appelées à exprimer ou bien à accompagner, de manière exemplaire, un sentiment, une image, un concept définis. Par ailleurs, les citations-définitions des dictionnaires ou les longs extraits à visée didactique empruntés aux livres d'Histoire mettent des connaissances et des intérêts en partage, pour les personnages aussi bien que pour le lecteur. Dans ce sens, chez Poulin aussi « la citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture » (Compagnon 2016: 31), d'écoute ou de vision.

À chaque fois, le roman met en marche, pendant quelques instants, une véritable polyphonie énonciatrice où deux textes, deux auteurs, deux voix travaillent de concert à la production du sens. Ce concours n'est que l'un des témoignages qui soulignent la bonté de la réflexion de la Grande Sauterelle selon laquelle chaque livre est nécessairement en rapport intime et profond avec tous les autres.

De même, la nature hétérogène (livres, chansons, films, images, dessins, photos, cartes géographiques, bandes dessinées, cartes postales) qui caractérise le vaste ensemble des citations du roman Poulinien ne se limite pas à

établir un lien avec d'autres livres, mais elle parvient à entrecroiser des domaines multiples et à placer ainsi l'univers romanesque de Jacques Poulin au centre d'un réseau foncièrement interartistique et interculturel.

Un réseau où s'établissent et se nourrissent réciproquement des corrélations, des échanges, des liens et surtout, selon la vision du monde de Poulin, des liaisons. De cette manière, le livre devient effectivement «le lieu où se nouent tous les liens du monde» (Samoyault 1999: 123), où se rencontrent les nombreux savoirs du monde.

L'immense système des citations mis en œuvre par Jacques Poulin abolit, alors, non seulement les frontières entre les livres, mais il rend aussi perméables celles qui pourraient se dresser entre la littérature et le reste du monde et fait ainsi de son roman le lieu par excellence où appréhender l'univers littéraire aussi bien que tous les autres.

Bibliographie

ŒUVRES DE JACQUES POULIN

- Poulin J., ⁿ1987, *Mon Cheval pour un royaume*, Montréal, Leméac, (1967).
 —, 1969, *Jimmy*, Montréal, Les Éditions du Jour.
 —, ⁿ1979, *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal, Les Éditions du Jour, (1970).
 —, 1974, *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle.
 —, ⁿ1986, *Les Grandes marées*, Montréal, Leméac, (1978).
 —, 1984, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique.
 —, 1989, *Le Vieux Chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
 —, 1993, *La Tournée d'automne*, Montréal, Leméac.
 —, 1998, *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
 —, 2002, *Les Yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
 —, 2006, *La Traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
 —, 2009, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
 —, 2011, *L'Homme de a Saskatchewan*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
 —, 2015, *Un jukebox dans la tête*, Montréal, Leméac.

ETUDES CRITIQUES

- Compagnon A., 12016, *La Seconde main*, Paris, Seuil, 2016, coll. "Points", (1979).
- Lamontagne A., 2004, *Le roman québécois contemporain: les voix sous les mots*, Montréal, FIDES.
- Miraglia A. M., 1993, *L'Écriture de l'autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac
- Modenesi M., 2014, *Jacques Poulin et Jack Waterman: l'écrivain et ses doubles* in A. Rey, P. Brunel, Ph. Desan, J. Pruvost (éd.), *De l'ordre et de l'aventure: Langue, littérature, francophonie: Hommage à Giovanni Dotoli*, Paris, Hermann: 459-467.
- Samoyault T., 1999, *Référence et post-modernité: Jacques Poulin*, "Littérature", 113, mars 1999, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1999_num_113_1_1618

(IN)CITAZIONI DISSIDENTI E IDENTITARIE IN POETI
ISPANOFONI DELLA GUINEA EQUATORIALE

Simone Cattaneo

*Perdí habilidad e inocencia
tras leer a Lope, Quevedo, Juan Ramón y Azorín
pero acabé desubicado en la metrópoli
[...].
(Francisco Zamora Lobocho 2008: 67)*

I versi di Francisco Zamora Lobocho (Santa Isabel, 1948), scelti come epigrafe, descrivono perfettamente la condizione dello scrittore equatoguineano. Si tratta di un soggetto sospeso tra la tradizione orale bantu e la cultura spagnola (Ndongo-Bydiogo 2000: 31; Onomo-Abena – Otabela Mewolo 2004: 11; Miampika 2010: 24; N'gom 2012: 18-19), frutto di una politica coloniale che, con diversi gradi di intensità, dal 1778 al 1968 è stata alla base della creazione dell'attuale Guinea Equatoriale, uno Stato 'artificiale' – come la maggior parte delle nazioni africane – (Bolekia Boleká 2003: 151-152) con una popolazione di circa 1220000 abitanti distribuiti su un territorio di 28000 Km², caratterizzato da una zona continentale, Río Muni – incastonata tra Camerun e Gabon –, e dalle isole di Bioko, Annobón, Corisco, Elobey Grande ed Elobey Chico, per un totale di nove gruppi etnici: fang, bubi, bengha, ndowè, buhela, balengue, baseke, ámbö e bayele (Bolekia Boleká 2003: 13-14; Álvarez Méndez 2010: 35), ognuno con una propria lingua. A questo mosaico andrebbero aggiunti una prima, sebbene effimera, dominazione portoghese (1471-1778), un periodo contraddistinto dalla presenza olandese e inglese (tra il XVII e la seconda metà del XIX secolo) e, a partire dagli anni '90 del XX secolo, da quando si sono scoperti cospicui giacimenti petroliferi, il crescente interesse

mostrato dalla Gran Bretagna e dalla Francia per riuscire ad avere un certo peso, soprattutto economico, in quest'area del golfo di Guinea¹; senza contare poi il diffondersi nella contemporaneità di modelli e stili di vita anglosassoni legati ai *media* e al cinema (Trujillo 2012: 885).

Nel campo letterario, nonostante la coufficialità del francese e del portoghese – in realtà molto poco diffusi – e l'uso quotidiano da parte degli strati sociali più bassi del cosiddetto *espichinglish* – ricavato dal mescolarsi del pidgin-english nelle sue varianti locali con il castigliano –, la lingua di riferimento è lo spagnolo (Ambadiang 2010: 56), impiegato, di fatto, in tutte le opere che hanno contribuito al consolidarsi delle lettere equatoguineane², tanto da aver dato vita a un dibattito sulla legittimità del sintagma «literatura guineo-ecuadoriana», a cui alcuni contrappongono la perifrasi «literatura castellana escrita por guineo-ecuadorianos» (Aranzadi 2014a: 69-70), mentre in un contesto di maggior respiro si potrebbe parlare di «literatura hispano-negroafricana» o, più semplicemente, «hispanoafricana» (N'gom 2012: 19). Ecco dunque che gli autori della Guinea Equatoriale si sono mossi e si muovono principalmente tra l'eredità ispanica e quella dell'etnia di appartenenza, a cui si sommano altri fattori storico-sociali, tra cui l'indipendenza ottenuta il 12 ottobre 1968, la sanguinaria dittatura di Francisco Macías Nguema (1969-1979), ostile alla cultura spagnola, e il governo autoritario di suo nipote, Teodoro Obiang Nguema, segnato da un'agenda politica contraddittoria e scostante nei confronti della Spagna³.

La recente produzione letteraria equatoguineana, dunque, nasce e si sviluppa al ritmo dettato da tali convulsioni socio-politiche e Bolekia Boleká riassume in questo modo la relazione che si instaura tra creazione e vissuto personale:

A la hora de hacer literatura, todas estas experiencias aparecerán directa o indirectamente reflejadas en las obras del escritor o poeta, bien sea como denuncia, o como justificación de su fantasía epimeteica, es decir, una dolorosa mirada al pasado y un deseo desenfrenado de definirse en medio de esta violencia y caos. (2012: 49)

1 Per un compendio della storia della Guinea Equatoriale rimandiamo al volume, già citato, di Justo Bolekia Boleká: *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Salamanca, Amarú Ediciones, 2003.

2 Com'è ovvio, accanto alla produzione in castigliano, e all'interno di un'ideale letteratura equatoguineana, vanno annoverati anche i componimenti, le canzoni, le leggende, i racconti, ecc. tramandati per via orale nelle lingue delle varie etnie, tra cui spiccano quelle dei fang, dei bubì, degli ndowè e degli ámbö (Trujillo 2012: 862), come dimostrato dalla *Nueva antología de la literatura de Guinea Ecuatorial* (2012) curata da M'bare N'gom e Gloria Nistal, dove compaiono esempi di queste culture.

3 Justo Bolekia Boleká (2003: 145-146) ricorda che, dall'avvento della democrazia in terre spagnole, qualunque fosse il partito al governo, si è sempre inclusa nei bilanci una somma, compresa tra i 5,4 e i 12 milioni di euro, da destinare allo sviluppo della Guinea Equatoriale.

La frase è ancor più significativa se si tiene conto che i risvolti estetici nella letteratura equatoguineana vengono spesso subordinati a obiettivi di stampo sociale (Ávila Laurel 2000: 45; Zamora Loboch 2012: 52-53) perché in un Paese ancora in formazione, e con eredità etnico-linguistiche così eterogenee, l'attività scritturale svolge sia il compito di raccogliere e fissare un passato ancestrale, che rischia di svanire a contatto con la modernità (Ndongo Bidyogo 2000: 40), sia un ruolo di principio identitario nazionale (Miampika 2010: 16) e culturale (Álvarez Méndez 2010: 36-37) a cui afferrarsi.

Se da questo panorama generale si restringe il campo di indagine e ci si concentra sulla citazione, è facile intuire sino a che punto tutto ciò abbia un peso fondamentale poiché quando si cita lo si fa, in primo luogo, appellandosi a quella che Eco (1979: 16) definisce l'«enciclopedia» del singolo, sarebbe a dire l'insieme delle esperienze e dei saperi accumulati, e, inoltre, non si tratta mai di una scelta innocente o meccanica, bensì di un gesto sintomatico della volontà di imprimere a un frammento estrapolato da uno scritto esistente nuovi significati (Lara Rallo 2007: 82). Useremo pertanto il termine 'citazione' nell'ambito di un'intertestualità vincolata più che altro alla dimensione testuale – secondo un'ottica genettiana – e non semiotica – come previsto invece dagli approcci di Julia Kristeva e Roland Barthes –. Heinrich Plett, nel considerare la ripresa di un segmento preesistente e la sua ricollocazione altrove, pone in risalto quattro caratteristiche essenziali che soggiacciono all'atto di citare: la frammentarietà, la ripetizione intertestuale – è necessaria infatti una certa fedeltà all'originale –, la mancanza di autosufficienza della parte selezionata e la sua mobilità, giacché può essere riutilizzata in altre occasioni (Lara Rallo 2007: 79-80). A questi aspetti 'esteriori', legati in prevalenza ai significanti, vanno affiancate una serie di implicazioni di più ampio respiro perché la porzione di testo espunta esce da un determinato contesto linguistico portando con sé, interamente o in parte, le valenze semantiche acquisite in quel frangente specifico per essere poi introdotto in un nuovo contesto, in uno spazio – testuale e geografico –, in un tempo e in una storia diversi, con ulteriori significazioni che interagiscono con le precedenti (Martínez Fernández 2001: 94).

Un simile procedimento, soprattutto se lo si riconduce all'interno delle lettere della Guinea Equatoriale e lo si limita alla cultura spagnola peninsulare e alle tradizioni etniche autoctone⁴, si carica di molteplici sfumature che vanno oltre il puro *divertissement* letterario, producendo sviluppi e interazioni di particolare interesse in grado di spiegare alcune dinamiche

4 La scelta di muoversi all'interno di questi due estremi si deve alla loro importanza chiave, allo spazio disponibile e, infine, a una maggiore competenza in tali campi da parte dell'autore del presente saggio, poiché è bene ricordare che il meccanismo della citazione funziona solo se il lettore lo rileva (Lara Rallo 2007: 83). Reperire testi di autori della Guinea Equatoriale non sempre è agevole e per ovviare queste difficoltà ci baseremo sull'esaustiva *Nueva antología de la literatura de Guinea Ecuatorial* (2012), a cura di N'bare N'gom e Gloria Nistal.

sia collettive – il rapporto tra (ex) potenza colonizzatrice e (ex) territorio colonizzato – sia individuali – le affinità e idiosincrasie di un singolo autore –. Un esempio significativo delle potenzialità racchiuse in questo modo di sfruttare un'eredità culturale è il tentativo di Juan Tomás Ávila Laurel, nel breve saggio *La ubicuidad de la literatura guineana*, di situare la letteratura equatoguineana nel panorama mondiale, sforzo che si regge sul famoso *incipit* del *Don Chisciotte*: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme [...]»⁵. Lo scrittore riconosce implicitamente la centralità dell'opera di Miguel de Cervantes in un sistema di riferimenti condivisi – traccia, in effetti, una rapida e parodica storia delle conquiste coloniali spagnole –, ma, facendo leva su una tagliente ironia, crea un contrasto tra i fasti del colto passato spagnolo e il tragico presente dell'Africa, ponendo le basi per una denuncia del disinteresse della Spagna riguardo alla dittatura di Macías Nguema e alla politica personalista di Obiang Nguema. Il governo di Madrid è quindi accusato di essersi dimenticato, con la stessa sorniona pigrizia mostrata dal narratore del *Chisciotte*, di un Paese intero per ragioni di convenienza politica (Ávila Laurel 2014: 77). L'invettiva di Ávila Laurel però tocca altri temi e la figura del cavaliere *manchego*, in una virata inattesa – basata su una lettura personale che si distanzia da qualsiasi altra –, viene risemantizzata negativamente e immersa nella realtà africana, divenendo emblema dell'uomo armato privo di senno, del despota guineano sadico e folle: «la historia del Quijote es utilísima para la disección de nuestra realidad porque la nuestra, la guineana, es la de hombres armados y carentes de un juicio sano, proclives pues a cometer cualquier barbaridad por mantener su estado» (79). Il luogo della Mancha di cui non si vuole rivelare il nome può dare poi adito a un'ultima connessione, arrivando a sovrapporsi, nella sua indeterminatezza, all'ipotetica zona grigia in cui, privati di un Paese, si vedono obbligati a scrivere gli autori equatoguineani (*Ibidem*).

La reinterpretazione di Ávila Laurel potrebbe intendersi come un esercizio di contro-scrittura perché si assiste a un avvicinamento alla letteratura occidentale non cooperativo e che, in linea con quanto sostenuto da Álvarez Méndez (2010: 186), presuppone uno scostamento dall'ideologia dominante, ergendosi a strumento di sovversione testuale e di resistenza simbolica. Si tratterebbe però di un'eccezione, poiché in genere i poeti e i narratori originali della Guinea Equatoriale, probabilmente proprio a causa della debole tradizione anticolonialista (Onomo-Abena – Otabela Mewolo 2004: 20; N'gom 2012: 27), mostrano una scarsa propensione per le rielaborazioni parodiche o l'esegesi contro-culturale del canone iberico (Álvarez Méndez 2010: 186) e, anzi, si registra una tendenza a volervi rientrare, come testimoniato da “A don Miguel de Cervantes” di Nánāy-Menemôl Lêdjam, pseudonimo di Herminio Treviño Salas (San Antonio de Palea, 1969), in cui il tono usato per evocare il *Chisciotte* è ben lontano dalla causticità polemica di Ávila Laurel:

5 Cfr. Ávila Laurel 2014: 72, 76, 77, 78, 79.

Si hoy levantarás la cabeza,
don Miguel de Cervantes,
seguramente te asombraría
la majestuosa gloria
de que goza tu ingenioso
hidalgo, don Quijote de la Mancha.
[...]
Esas delirantes proezas
de nuestro caballero andante,
no solo son la cima
de nuestras letras, sino que,
[...]
persiguen abrazar
a todo el mundo, su fin. (N'gom – Nistal 2012: 694)

L'aggettivo possessivo «nuestro», infatti, applicato sia al «caballero andante» sia alle «letras», rivela da parte di chi scrive un indiscutibile senso di appartenenza a una sfera letteraria di chiara matrice spagnola. Per sottolineare questa radice comune Lédjam ricorre a quella che potrebbe essere ritenuta una variante della citazione, chiamata da Wolfgang G. Müller «interfiguralità» (Lara Rallo 2007: 152), ossia il passare di un essere di finzione da uno scritto a un altro, mantenendo inalterato il nome oppure con modifiche che ne accentuino l'alterazione caricaturale.

La stessa tecnica, ma con risonanze più sfaccettate, è usata da Juan M. Davies (Lubá, 1948) nella poesia “La reconquista”, dove parole fang si mescolano a personaggi di ascendenza biblica e a un re asturiano che fermò l'avanzata araba a Covadonga nel 722 d.C.:

Yo no conozco el miedo.
Ya no hay terror que me aterrorice.
[...]
Ya no eres nkúnkuma en mi presencia.
Ya no eres Goliat el invencible
pues aquel pequeño David me hicieron,
presto a combatir y derrotarte.
Yo soy Sansón, antes de Dalila.
Ya el poder de tu evú y de tus armas
Nunca podrá alcanzarme.
[...]
Yo soy Pelayo, harto de tu presencia
en mi ínsula virgen y santa
y pronto llegará el dichoso y añorado día
en que mi tierra entera será de nuevo mía
[...] (N'gom – Nistal 2012: 665)

È significativo notare che lo scontro tra l'«io» enunciatore e il «tu» rivolto al destinatario del messaggio si articola stabilendo un contrasto tra l'immaginario occidentale e quello africano: la voce poetica infatti tende sempre a identificarsi con il primo, paragonandosi a Davide – e in questo caso l'avversario, in un gioco di opposizioni binarie, non può che essere Golia –, a Sansone e a Pelayo, mentre il nemico viene definito per mezzo dell'attributo «nkúnkuma» – termine che significa 'grande capo', 'patriarca', ma è anche uno degli appellativi riservato al presidente della Repubblica guineana – e lo si dichiara in possesso dell'«evú», una nozione piuttosto complessa appartenente al sistema di credenze fang, riassumibile in una sorta di possessione malefica: chi ce l'ha è spinto ad agire come uno stregone e ad arrecare danno (Aranzadi 2014b: 84-85).

Se si segue l'ipotesi sostenuta da Théophile Ambadiang (2010: 58), questo atteggiamento risponderebbe a una tendenza tipica degli scrittori equatoguineani, di solito inclini a stabilire una relazione non problematica con le componenti culturali ispaniche – sinonimo di progresso e civiltà –, contrapposte a quelle bantu, associate all'arretratezza e alla barbarie. Un retaggio coloniale, conscio o inconscio, è probabilmente innegabile, sarebbe però superficiale limitarsi a un'interpretazione puramente dicotomica, perché i versi di Davies creano luci e ombre. Gli stereotipi di Davide e Golia, Sansone e Dalila sono palesi ricordi di letture religiose, legate con un doppio filo a una formazione che affonda le proprie radici nel lavoro svolto dai missionari e a una serie di *topoi* poetici a disposizione di qualsiasi creatore con una discreta conoscenza della cultura giudeo-cristiana: sono più che altro semplici strumenti per rappresentare la vittoria del debole sul forte e un vigore fisico indomabile. È comunque alquanto paradossale la ripresa della sfida tra il pastorello e il gigante filisteo, elemento culturospecifico delle potenze colonizzatrici, come emblema della ribellione degli oppressi, ma ancor di più lo è il rimando a Pelayo, eroe per antonomasia della mitologia nazionalista iberica – nonché della propaganda franchista –, sovrano in grado di fermare l'avanzata musulmana e porre le basi per una futura espansione dei regni del nord che avrebbero dato vita agli imperi di Spagna e Portogallo. L'operazione compiuta da Davies è paradigmatica della negoziazione culturale teorizzata da Bhabha (1994: 2), in cui la tradizione – del colonizzatore o del colonizzato – è soggetta alla possibilità di essere riscritta. Il poeta recupera un evento storico appreso sui manuali scolastici – la sua data di nascita lo colloca nella generazione ancora educata secondo i precetti della colonia – e lo reintroduce nella congiuntura politica guineana, dove non è più un accadimento distante nel tempo e geograficamente lontano, bensì un paradigma di combattività da incarnare e uno stimolo per reagire all'invasione di un potere che si avverte come estraneo. Questa ricontestualizzazione permette di rileggere anche il titolo dell'opera, «La riconquista», da una prospettiva equatoguineana che trasferisce le molteplici

sfaccettature del concetto alla contemporaneità di un Paese dilaniato, dove la resistenza di pochi può essere un passo decisivo verso il riappropriarsi di una dignità e la costruzione di uno Stato coeso, più equo e non retto sul terrore. L'influenza spagnola è sì vista positivamente, come affermato da Ambadiang, però non entra in conflitto con l'identità africana perché chi scrive rivendica una partecipazione attiva del soggetto indigeno – l'uso della prima persona singolare è costante e si accenna a «mi ínsula», ovvero Bioko, isola natale dell'autore –; ci si scaglia invece contro il clan al potere, a cui ci si rivolge nella sua lingua, il fang appunto, marcando le distanze. Per spiegare meglio l'apparente contraddittorietà della strategia adottata da Davies è opportuno segnalare che, secondo la visione di Ndongo Bidyogo riportata da Trujillo (2012: 883-884, nota 73), la letteratura prodotta in Guinea Equatoriale dopo l'indipendenza spesso è ruotata attorno al tema «de la represión del negro por el negro» perché l'urgenza di condannare l'effeatezza dei crimini commessi dal nguemismo aveva soppiantato qualsiasi discorso anticolonialista, generando anzi una sorta di ricordo diluito della colonia che poteva addirittura assumere tinte nostalgiche (Onomo-Abena – Otabela Mewolo 2004: 36-37).

Un altro scrittore che si serve di reminiscenze del proprio percorso educativo è Anacleto Oló Mibuy (Kam-Escunan, 1951), ex seminarista con lunghi soggiorni di studio in Europa. La sua poesia “A un joven fusilado en Santa Isabel”, infatti, tesse un fitto dialogo intertestuale con le *Coplas a la muerte de su padre* di Jorge Manrique (1440-1479), pietra miliare delle lettere iberiche tra Medioevo e Rinascimento, allorché ne ricalca la cadenza interrogativa dedicata alla fugacità della vita e dei beni materiali⁶:

¡Qué de esa quinta juventud;
qué se hicieron de las fecundas viejas de mi aldea
[...]!

¡Qué de aquellos escudos fundidos
en la audacia tenaz
de un pueblo de batallas vencidas
en la crónica de su historia! (N'gom – Nistal 2012: 359)

Se si confrontano la versione di Manrique e quella di Oló Mibuy, più che di una vera e propria citazione, sembrerebbe trattarsi di un'allusione innescata da una struttura sintattica identica in grado di attivare nella mente del lettore il nesso con le strofe originali. E così sarebbe se non fosse per la notorietà delle *Coplas*, poema composto da versi assimilati dal patrimonio

6 «¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los infantes d'Aragón / ¿qué se hizieron? / ¿Qué fue de tanto galán, / qué de tanta invinción / que truxeron? / [...] / ¿que fueron sino verduras de las eras, / las justas e los torneos, / paramentos, bordaduras / e çimeras?» (Manrique 1993: 55).

popolare ispanico (Martínez Fernández 2001: 86). La riconoscibilità di questi e altri passi, a nostro parere, sfuma ancor di più il labile confine esistente tra l'allusione e la citazione (88) e, proprio per l'estrema facilità con cui si coglie il rimando, propendiamo per considerare la scelta effettuata dal poeta equatoguineano un'azione più vicina allo scrupolo del citare che non alla vaghezza dell'alludere, dove i frammenti originari sono stati sottoposti a un processo di sostituzione e ampliamento (104-105)⁷, conservando però intatto il loro potere evocativo.

Soltanto tendendo i fili di una stretta corrispondenza con il lamento funebre di Manrique per la morte del padre si potrà apprezzare il controcanto di Oló Mibuy. Di nuovo, l'adozione del castigliano e la presenza in filigrana di un testo fondante della cultura spagnola sono indice di un'aperta ostilità nei confronti delle linee di condotta dettate da Macías Nguema e si ergono in grido di protesta contro un governo tirannico e repressivo. Una volta rilevati tali ammicchi, la stessa intestazione della poesia, "A un joven fusilado en Santa Isabel", deve essere reinterpretata, poiché l'articolo indeterminativo 'un' va a sostituire l'aggettivo possessivo 'su' del titolo con cui è stato tramandato lo scritto di Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, così come il termine 'fusilado', contrapposto al neutro 'muerte', pone l'accento sul fatto che si sia di fronte a una morte violenta, ordinata da altri. Si ha quindi un passaggio da un ambito privato – il decesso naturale di Rodrigo Manrique che il figlio, grazie alla sua sensibilità poetica, colloca in un più vasto contesto storico e cosmogonico – a una dimensione essenzialmente collettiva, in cui un'anonima vittima assume la condizione di simbolo delle torture e delle uccisioni perpetrate dal 1969 al 1979⁸. La fragilità dell'esistenza e delle ricchezze, sottoposte all'arbitrio della Fortuna e al volere di Dio, contro cui metteva in guardia l'autore del XV secolo invitando a essere uomini giusti e onesti sulla Terra per poi godere della gloria dei cieli (Manrique 1993: 50-51, 65), viene ridotta da Oló Mibuy, nonostante i trascorsi da seminarista, a una tragicità laica, a una fugacità determinata da un dittatore che elimina fisicamente gli oppositori. Il giovane guineano fucilato non può vantare, come Rodrigo Manrique, vittorie in battaglia o grandi imprese: non ha un nome e nemmeno la scrittura appare capace di salvarne il ricordo dall'oblio – «Voy con esta luz de rimas / dejando flores estériles en las burbujas de tu sangre» (N'gom – Nistal 2012: 360) –. Eppure proprio per via della carambola

7 È comunque innegabile il parallelismo esplicito tra le strofe di Manrique e Mibuy poiché quest'ultimo sostituisce, ovviamente in maniera funzionale al proprio discorso, lo specifico riferimento agli «infantes d'Aragón» con una generica «juventud» e laddove si accennava alle armi o alle parate militari sotto forma di «justas e [...] torneos / paramentos, bordaduras / e çimeras» troviamo, con una disposizione a chiasmo rispetto alle *Coplas*, «escudos fundidos» e «batallas vencidas».

8 Si calcola che in quel decennio in Guinea Equatoriale siano state uccise dal regime nguemista tra le cinquantamila e le centomila persone (Bolekia Boleká 2003: 131). Altro elemento che si inserisce in quest'ottica di denuncia è il toponimo Santa Isabel: così era chiamata la capitale dello Stato sino a che Macías Nguema la denominò Malabo.

intertestuale illustrata splende un barlume di speranza perché Oló Mibuy di certo non ignora che le *Coplas* furono composte affinché la figura del padre, grazie alla creazione letteraria, non fosse dimenticata negli anni a venire.

Sino ad ora si sono riportati esempi in cui la citazione assume un valore dissidente, ma, sebbene sia una delle modalità più diffuse tra gli scrittori equatoguineani, non è l'unica, poiché a volte serve a stabilire connessioni artistiche con una tradizione che si rivendica in quanto elemento costitutivo di una poetica personale. Chi meglio rappresenta questo versante intimistico ed estetizzante è Ciriaco Bokesa Napo (Bakasato de la Sagrada Familia, 1939) (Ávila Laurel, 2000: 47), intellettuale ed ex sacerdote che ha potuto coltivare le sue inquietudini poetiche durante gli studi di teologia a Salamanca (N'gom – Nistal 2012: 912-913). Lo spiccato lirismo di Bokesa Napo, infatti, in “Camino del mar” riprende – con un procedimento inverso rispetto a Oló Mibuy e smarcandosi da qualsiasi obiettivo politico – un altro famoso distico di Jorge Manrique – «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar» (1993: 48) – per sottolineare l'errare dell'io (Komla Aggor 2004: 27) che, ad ogni modo, lo condurrà verso il mare, metafora di una fine inevitabile e in accordo con l'ordine naturale del cosmo:

Corre la sangre por la acequia
 Viva y loca del ser,
 [...]
 ¡camino del mar! (Hendel 2009: 423-424)

L'epoca che però lo affascina di più e ha una maggiore incidenza nella sua opera non è quella medievale, bensì la cosiddetta *edad de plata* (Nang 2001: 210), ossia i primi decenni del XX secolo, quando in Spagna si visse il fermento poetico della Generación del 27, tra i cui esponenti – con una preferenza che già racchiude una dichiarazione di intenti – sceglie come maestro Jorge Guillén (*Ibidem*), riprendendone la visione prevalentemente luminosa dell'universo, concepito come una creazione perfetta che invita a una contemplazione stupita e al desiderio di una purezza dai risvolti metafisici da raggiungersi soprattutto attraverso la forma (Komla Aggor 2004: 24). Nella raccolta *Voces de espuma* (1987), l'unica da lui pubblicata fino ad oggi, Bokesa Napo dichiara il proprio debito con quella temperie culturale citando in maniera implicita ed esplicita i poeti ammirati⁹. Il nume tutelare

9 Tra questi vi è anche Federico García Lorca (1898-1936), la cui ombra aleggia su “Isla verde”, poiché il colore verde è una presenza costante che, per mezzo della paronomasia con il verbo «verte», – «Me encanta verte así, / isla mía: / llorando verdes ríos / los ojos verdes [...] // verde en los ojos de tus ríos amargos, / isla verde. Me encanta verte así. Me encanta verte [...]» (N'gom – Nistal 2012: 253) – rievoca la cadenza del “Romance sonámbulo” – «Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / [...] verde carne, / pelo verde, / soñando en la mar amarga. // [...]» (Lorca 1996: 420) –. Vi è una netta corrispondenza anche tra i «ríos amargos» e il «mar amargo». Bokesa Napo si riferisce inoltre ai «romances de luna» (N'gom – Nistal 2012: 254), stabilendo quindi un chiaro nesso con il poeta granadino, autore, tra gli altri, di un

è ovviamente Guillén e a lui rinviano le epigrafi di “A un indeterminado” – «Jamás la oscura / languidez hostil al día / de Dios [...]» (N’gom – Nistal 2012: 419) – e “Invitación al optimismo” – «[...] el cielo se alía / con quien puede ser su amigo.» (421) – entrambe estrapolate da “Copa de vino”, poesia inclusa in *Cántico* (1928-1950), che invita a godere a poco a poco, con piena coscienza ed evitando qualsiasi atteggiamento di cupa apatia, il vino versato nella coppa, mostrando una gioiosa disposizione nei confronti del Creato e riconoscenza per quanto Dio mesce all’uomo nel calice della vita.

I frammenti riportati da Bokesa Napo rientrano nell’ampia categoria della «paratextual allusion» teorizzata da Udo Hedel (Lara Rallo 2007: 85-86) che, in virtù del suo carattere paratestuale, come posto in evidenza da Karrer (151), darà luogo a un trasferimento in entrambe le direzioni di significati e connotazioni, svolgendo una funzione di ‘guida’ all’interpretazione del testo. Se il lettore, dunque, riesce a cogliere questa corrispondenza e a ricostruire il componimento guilleniano avrà la possibilità di comprendere meglio l’ermetico snodarsi del discorso del poeta sia in “A un indeterminado”, dove vi è un’esortazione a non chiudersi in un rifiuto sprezzante del mondo – «Entrega, Sonrisa, / Bendición, Trabajo y Lumbre; / y no dolor y tristeza» (N’gom – Nistal 2012: 420) –, sia in “Invitación al optimismo”, un canto all’allegria complementare allo scritto precedente – «Es preciso / sacudir la modorra del vacío / en el alma del hombre negro / [...] como la rosa vence las espinas / a golpe de luz y hermosura» (421)¹⁰ –.

Lo stesso metodo, facendo però leva sulla citazione o l’allusione implicita e tornando a mescolare al lirismo una certa dose di combattività congenita (Ávila Laurel 2000: 47), viene impiegato da Juan Balboa Boneke (Rebola, 1938 – Valencia, 2014), un veterano dell’esilio e della scrittura – sia in spagnolo sia in lingua bubi –, contrario alla repressione attuata da Macías Nguema e deluso dalle promesse non mantenute da Teodoro Obiang Nguema. In “Instantes de angustia”, per esempio, il sentimento di angoscia di fronte all’inesorabile scorrere del tempo è enfatizzato grazie alle voci altrui che, fondendosi con la propria, risvegliano in chi legge la consapevolezza di trovarsi in una ragnatela di rimandi appartenenti a una tradizione con profonde radici. Non è affatto difficile ravvisare nella sequenza «[...] silencio, / vacío, / polvo, / nada» (N’gom – Nistal 2012: 323), posta alla fine della prima sezione della poesia, un palese riferimento al celebre sonetto “Mientras por competir con tu cabello”, che si conclude con l’endecasillabo «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (Góngora y Argote 2000: 27), giustapposizione paratattica concepita da Luis de Góngora (1561-1627) per rivelare la caducità della bellezza e della gioventù seguendo il mo-

“Romance de la luna, luna”.

10 Lo stesso termine «rosa» può essere considerato una citazione tratta dalla simbologia di Guillén, poiché è un fiore che torna spesso in *Cántico* – “Cuna, rosas, balcón” (Guillén 1962: 68), “Perfección” (240), “La rosa” (242), “Rosa olida” (253), ecc. – come emblema della perfezione.

dello oraziano¹¹. Ad Antonio Machado (1875-1939)¹² si deve invece l'*incipit* della quarta e ultima parte – «Era una tarde / invernál» (N'gom – Nistal 2012: 325) – perché è un'eco pressoché fedele dell'apertura di "Recuerdos infantiles" – «Una tarde parda y fría / de invierno» (Machado 1989: 430) –, posta in risalto non solo dalla posizione iniziale, ma in particolar modo dall'identico *enjambement* di «invernál» e «de invierno», a cui va sommato il profilarsi di un'atmosfera malinconica che si trasmette dai banchi scolastici machadiani a un bar di Palma di Maiorca¹³. Il clima di rassegnata indolenza, riassunto nell'immagine della «estampa cotidiana / de un crepúsculo palmesano» (N'gom – Nistal 2012: 325) che trasforma il tramonto tante volte osservato da quei tavoli in una specie di cartolina o poster sempre uguale a se stesso, sembra poi un accenno velato alla riproduzione dell'uccisione di Abele descritta da Machado (1989: 430): «En un cartel / se representa a Caín / fugitivo, y muerto Abel, / junto a una mancha de carmín». Álvarez Méndez (2010: 188) rileva in "Ejururu a watto (Brisa del atardecer)", altro componimento del libro *O' Boriba (El exiliado)*, uno dei versi più noti del poeta tardo romantico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), tratto dalla "Rima XXI" – «Poesía... eres tú» (Bécquer 2006: 81) –, ricontestualizzato però in un lussureggiante ambiente equatoriale:

[...]
 Bella palomita,
 hermosura del edén,
 en ese atardecer ecuatorial,
 inmerso en nuestra ubérrima selva,
 poesía eres tú. (Álvarez Méndez 2010: 188)

L'ammicco dà l'impressione di essere quasi una conseguenza obbligata dell'afflato romantico che permea il testo, riconducendo istintivamente l'autore nel solco di una corrente letteraria riassunta alla perfezione dal citatis-

¹¹ Il senso della brevità dell'esistenza si conserva comunque, nonostante l'autore abbia soppresso tre elementi della serie – «tierra», «humo», «sombra» – e la preposizione 'en', aggiungendo il sostantivo «vacío» – semanticamente vicino a «humo» e a «sombra» –, per poi disporli non sulla stessa riga, ma in una sorta di calligramma che, a livello visivo, rappresenti l'idea dell'estinguersi dei giorni.

¹² Machado è presente anche in un altro poeta già affrontato, Anacleto Oló Mibuy, che in "Andar es esperanza" reinterpreta la vita umana a partire dalla metafora machadiana dell'esistenza come cammino da tracciare con i propri passi – «Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar.» (Machado 1989: 575) –, caricandola però, come annunciato dal titolo, di ottimismo nei confronti del futuro: «En ese largo caminar haciendo sendas de arcilla, / la vida. [...] // Los hombres son simples / caminantes. [...] // En ese andar, ¡anda hombre!, mientras la vida anda, porque andar es esperanza» (N'gom – Nistal 2012: 405).

¹³ Il riferimento al capoluogo delle isole Baleari non è casuale perché è proprio lì che Balboa Boneke ha trascorso gran parte del suo esilio.

simo *explicit* becqueriano, all'insegna di una facile complicità con il lettore destinata a esaurirsi nella sua fissità di 'codice' espressivo, se non fosse per lo sfondo esotico e l'utilizzo, nella strofa precedente, del vocabolo «éleká» (188) – anello, circonferenza (Bolekia Boleká 2009: 159) – per riferirsi alla luna, astro particolarmente caro ai romantici europei¹⁴, di cui ci si 'riappropria' evocandola in lingua bubi.

Dai nodi della rete intertestuale da noi tesa tra alcuni scrittori equatoguineani e le lettere iberiche si delinea nitidamente una tendenza a privilegiare un dialogo con titoli e nomi del passato fissati dal canone: Manrique, Cervantes, Góngora, Bécquer, Machado, Guillén, García Lorca, ecc. Questo atteggiamento, sorto dall'amalgamarsi di trascorsi personali e dall'educazione ricevuta, trova riscontro anche nella panoramica generale riportata da Álvarez Méndez (2010: 187). Onomo-Abena e Otabela Mewolo (2004: 18-19), inoltre, accennano al sorgere, durante il periodo coloniale e da parte di giovani studenti, di una tradizione imitativa che si serve del castigliano non per salvaguardare il folclore indigeno, bensì per provare a creare una letteratura spagnola in Africa rifacendosi ai modelli contenuti nei loro manuali. Nonostante le pietre miliari delle lettere guineane siano i romanzi *Cuando los combes luchaban* (1953) di Leoncio Evita Enoy e *Una lanza para el boabí* (1962) di Jones Mathama, il genere da loro più coltivato è la poesia, con ogni probabilità sia per un'affinità musicale con il passato autoctono sia perché parecchi scrittori la considerano adatta a restituire sulla pagina le loro esperienze (Álvarez Méndez 2010: 178). La vena poetica si farà ancor più consistente a partire da metà anni '60 del XX secolo, con al centro il tema della Guinea Equatoriale (N'gom 2012: 27), rimpiainta o criticata soprattutto dagli esiliati che trasformano la scrittura in versi nel principale discorso di resistenza culturale (N'gom 2010: 29) sia del singolo sia di una comunità riconosciuta come propria e verso cui si sentono responsabili (N'gom 2012: 31)¹⁵. Non va dimenticato, infine, che la produzione letteraria equatoguineana è molto recente, poiché i primi timidi tentativi si registrano nel 1947 – con quasi trent'anni di ritardo rispetto a quelli anglofoni o francofoni nei territori circostanti (Miampika 2010: 26) –, quando la rivista *La Guinea Ecuatorial*, gestita da missionari, decise di accettare trascrizioni in spagnolo di leggende e racconti redatte da nativi (Onomo-Abena – Otabela Mewolo 2004: 9), e bisogna attendere addirittura il 1984 perché Donato Ndongo Bidyogo dia alle stampe un'antologia in cui si azzarda un precario bilancio di quanto scritto sino ad allora.

La gioventù di una letteratura in costruzione giustificerebbe dunque lo slancio emulativo dei suoi protagonisti che, trasposto sul piano dell'inter-

14 In Bécquer compare nelle *rimas* V, XXVI, XL, LXX, mentre nelle *leyendas* la si ritrova, oltre ovviamente in "El rayo de luna", negli ambienti notturni di "El beso", "El miserere", "La cruz del diablo", "Los ojos verdes", "Creed en Dios", "La promesa" e "La corza blanca".

15 Al ruolo centrale svolto dalla poesia e alla necessità di restringere il campo di indagine si deve la nostra scelta di prendere in esame solo questa modalità creativa, escludendo la narrativa e la recente produzione teatrale.

testualità, potrebbe coincidere con la relazione edipica tra generazioni teorizzata da Harold Bloom e fondata sul principio dell'imitazione (Lara Rallo 2007: 100); sebbene qui non si tratterebbe soltanto di un conflitto generazionale ma anche culturale¹⁶. Se, come sostiene Martínez Fernández (2001: 86), la citazione o l'allusione non costituiscono una rinuncia all'originalità bensì un modo per affermare la propria appartenenza a un mondo più vasto, ecco che per gli autori equatoguineani divengono uno strumento per ritagliarsi uno spazio all'interno di un sistema letterario più ampio e articolato che schiuda loro le porte di una cultura globale (Ávila Laurel 2012: 20).

Il prevalere di rimandi classici rafforza questa visione, ascrivibile per Pfister (Lara Rallo 2007: 141-142) a una prassi tipica della modernità – più incline ad attingere da opere canoniche e non, come la postmodernità¹⁷, da materiali eterogenei – che per Ulrich Broich (144) è finalizzata alla legittimazione dello scritto dal punto di vista del genere o del tema affrontato. A supporto di una volontà integratrice e identitaria vi è poi il fatto che la maggior parte dei riferimenti – eccetto le epigrafi di Bokesa Napo – siano privi di marcatori testuali e rientrano quindi, secondo Plett (Lara Rallo 2007: 82-83), nella categoria delle citazioni implicite, un meccanismo comunicativo condizionato dalla *quotation competence* (83) del lettore, a cui però, nel nostro caso, non sarà richiesto uno sforzo eccessivo perché, come si è mostrato, le fonti usate sono facilmente individuabili. Si alimenta in questo modo l'interazione tra ciò che è ritenuto al contempo proprio ed estraneo poiché il frammento viene ripreso e incorporato alla scrittura personale – spesso impastata con la lingua di un'etnia specifica – in una fusione pressoché completa, mentre chi legge, sfruttando la propria enciclopedia, avverte l'intrusione di parole o costruzioni sintattiche dotate di una precisa connotazione nella memoria culturale ispanica, così come all'occhio europeo non sfuggono quelle legate al contesto africano. È, pertanto, un doppio movimento che non permette di ridurre l'intertestualità equatoguineana a un tentativo di rinnegare la tradizione autoctona. Il citare presuppone sempre un «introducir el discurso de otro en el propio [...] reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformándolas» (Martínez

16 Non va dimenticato che ci si muove all'interno di un contesto plurilingue, in cui la scelta del castigliano, da alcuni definita al contempo lingua nazionale e lingua straniera (Framolinero 2014: 99-100) e da altri considerata un idioma adottato e non ereditato (Miampika 2010: 16), è già di per sé una presa di posizione identitaria e politica (Fanon 2008: 8) con inevitabili ripercussioni sia sull'individuo sia sul tessuto sociale (Ambadiang 2010: 44) poiché è uno dei tratti distintivi dell'identità collettiva (Bhabha 1994: 45; Álvarez Méndez 2010: 112-113).

17 La distinzione non è, ovviamente, così netta, soprattutto in un contesto postcoloniale (Bhabha 1994: 245), poiché, se si seguono le teorie di Pavlicic, la citazione nella modernità presupponeva un confronto con la tradizione in termini di scontro, mentre nella postmodernità il passato sarebbe un interlocutore (Martínez Fernández 2001: 114). Nella produzione equatoguineana si alternano e amalgamano i due estremi, sebbene sia innegabile che nella maggioranza dei casi l'arte rivesta una funzione sociale e voglia avere una ricaduta sull'esistenza, aspetto considerato da Pavlicic come prettamente moderno e contrapposto all'artefatto letterario post-moderno che, al contrario, si esaurirebbe in un mero esercizio ludico (114-115).

Fernández 2001: 83). Il nero non cerca di indossare la maschera del bianco (Fanon 2008: 178), ma se ne impossessa per rielaborarla e intagliarvi i propri tratti identitari perché diventi simbolo di una duplice resistenza – nei confronti dell'ex colonizzatore e della dittatura o di una falsa democrazia¹⁸ – e di una coscienza ibrida. Si incrina così la visione dicotomica io/altro, interno/esterno (Bhabha 1994: 116) e si inaugura un terzo spazio «that ensure[s] that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew» (37). Questa zona di scambio e risignificazione può trovare il suo corrispettivo testuale proprio nel territorio spurio dell'intertestualità, dove convivono le culture del dominatore e del dominato in una (con)fusione produttiva in cui persino il futuro è interstiziale ed «emerges *in-between* the claims of the past and the needs of the present» (219). Tra le richieste del passato e le necessità del presente vi è la sfida fondamentale di riuscire a coniugare la cultura millenaria africana con il progresso (Álvarez Méndez 2010: 169), una responsabilità che ricade sullo scrittore equatoguineano dei giorni nostri, chiamato a raccogliere l'eredità degli antichi cantori, i *griots*, nella trasmissione del patrimonio storico-letterario della propria etnia e a integrarlo in una letteratura nuova, personale e al passo con la contemporaneità (Ndongo Bidyogo 2000: 38).

Bibliografia

- Álvarez Méndez N., 2010, *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana*, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ambadiang T., 2010, *Escrituras intersticiales y dinámicas de la alteridad: el “problema” de la lengua en la literatura negroafricana escrita en español*, in L.W. Miampika – P. Arroyo (coord.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispano-africanas*, Madrid, Verbum: 41-64.
- Aranzadi J., 2014a, *La herencia franquista en las relaciones culturales entre España y Guinea Ecuatorial*, «Guinea Ecuatorial. Poéticas/Políticas/Discursividades. Debats» 123: 58-71.

¹⁸ Se si prendono in esame le tre funzioni della citazione in ambito ideologico segnalate da Laurent Jenny e riprese da Lara Rallo (2007: 76) si nota immediatamente che nelle poesie analizzate prevalgono le prime due, ovvero l'obiettivo di dare una nuova voce a discorsi fossilizzati e l'intenzione di trasformare i significati per evitare il proliferare di *clichés*; rimane invece pressoché inutilizzata l'ultima che consisterebbe nel rivelare come la verità letteraria sia costituita da molteplici testi, in un giro epistemologico di ovvia matrice postmoderna.

- , 2014b, *Conquistadores y fugitivos (el Bosque y el Mal para Pigmeos y Fang)*, in J. Aranzadi – P. Moreno Feliu (coord.), *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*, Madrid, UNED: 69-92.
- Ávila Laurel J.T., 2000, *Notas sobre la poesía guineana*, «Afro-Hispanic Review» 19.1: 45-48.
- , 2012, *Algunos libros míos y yo: las letras transversales*, in J.T. Ávila Laurel, *Letras transversales: obras escogidas*, Madrid, Verbum: 19-21.
- , 2014, *La ubicuidad de la literatura guineana*, «Guinea Ecuatorial. Poéticas/Políticas/Discursividades. Debats» 123: 72-79.
- Bhabha H.K., 1994, *The location of culture*, London/New York, Routledge.
- Bécquer G.A., 2006, *Rimas y leyendas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Bolekia Boleká J., 2003, *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Salamanca, Amarú Ediciones.
- , 2009, *Diccionario español-bubi / béböbé-lëëpanná*, Madrid, Akal.
- , 2012, *Guinea Ecuatorial: literatura, política y desarrollo*, «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane» 2: 45-49, <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2720/2942> (consultazione: 28/09/2016).
- Eco U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Fanon F., 2008, *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press.
- Fra-Moliner B., 2014, *Estado, religión, trabajo y hombre*, «Guinea Ecuatorial. Poéticas/Políticas/Discursividades. Debats» 123: 92-105.
- García Lorca F., 1996, *Obras completas. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, vol. I.
- Góngora y Argote L. de, 2000, *Obras completas*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, vol. I.
- Guillén J., 1962, *Cántico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Hendel M.G., 2009, *Conversación con Ciriako Bokesa Napo*, «Afro-Hispanic Review» 28.2: 419-430.
- Komla Aggor F., 2004, *Más allá de lo anecdótico: la poética posmodernista de Ciriaco Bokesa Napo*, in M. N'gom (ed.), *La recuperación de la memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*, Universidad de Alcalá: 21-36.
- Lara Rallo, 2007, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Analecta Malacitana.
- Machado A., 1989, *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa Calpe, vol. II.
- Manrique J., 1993, *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia.
- Martínez Fernández J.E., 2001, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- McLeod N., 2014, *Las complejidades de una identidad híbrida en dos novelas de Joaquín Mbomio Bacheng*, «Guinea Ecuatorial. Poéticas/Políticas/Discursividades. Debats» 123: 80-91.
- Miampika L.W., 2010, *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, in L.W. Miampika – P. Arroyo (coord.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, Madrid, Verbum: 13-19.

- N'gom M., 2010, *La literatura africana de expresión castellana: de una literatura "posible" a una literatura real. Etapas de un proceso de creación cultural*, in L.W. Miampika – P. Arroyo (coord.), *De Guinea Ecuatorial...*, Madrid, Verbum: 23-40.
- , 2012, *Introducción*, in M. N'gom – G. Nistal (ed.), *Nueva antología de la literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Sial/Casa de África: 17-39.
- N'gom M. – Nistal G. (ed.), 2012, *Nueva antología de la literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Sial/Casa de África.
- Nang M., 2001, *La estética de la poesía de don Ciriaco Bokesa Napo*, «Epos» XVII: 209-227.
- Ndongo Bidyogo D., 2000, *El marco de la literatura de Guinea Ecuatorial*, in D. Ndongo Bidyogo – M. N'gom (ed.), *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid, Sial/Casa de África: 31-57.
- Onomo-Abena S. – Otabela Mewolo J.D., 2004, *Literatura emergente en español. Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Ediciones del orto-Universidad de Minnesota.
- Trujillo J.R., 2012, *Historia y crítica de la literatura hispanoafriicana*, in M. N'gom – G. Nistal (ed.), *Nueva antología...*, Madrid, Sial/Casa de África: 855-907.
- Zamora Lobo F., 2008, *Desde el Viyil y otras crónicas*, Madrid, Sial/Casa de África.
- , 2012, *La increíble aventura de la literatura de Guinea Ecuatorial*, «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane» 2: 51-53, <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2739/2959> (consultazione: 28/09/2016).

THINGS FALL APART: CHINUA ACHEBE,
LA CITAZIONE E LA RISCrittURA POSTCOLONIALE

Nicoletta Brazzelli

I. LE COSE CROLLANO

Considerato unanimemente uno dei padri fondatori della narrativa africana in lingua inglese, Chinua Achebe è scomparso a Boston a 82 anni il 21 marzo 2013. *Things Fall Apart*, il suo primo romanzo, che esce nel 1958, si configura subito come una contestazione non solo delle narrazioni coloniali sull'Africa, ma anche delle forme e delle funzioni del romanzo occidentale¹. Combinando racconti orali della tradizione africana e strutture letterarie della tradizione europea, intervenendo in modo radicale sull'inglese per trasmettere voci e visioni del mondo della popolazione igbo della Nigeria sud-orientale, cui appartiene, Achebe stabilisce un modello che ha ispirato e continua a ispirare il romanzo nell'ambito delle letterature africane anglofone. Uno dei primi romanzieri a raccontare la storia coloniale secondo la prospettiva africana, Achebe è stato anche poeta, autore di *short stories* e di saggi. Inoltre, come docente di letteratura africana ha insegnato a lungo negli Stati Uniti, dagli anni Settanta in poi². Convinto sostenitore dell'indipendenza del Biafra tra il 1967 e il 1970, Achebe fornisce, in una parte significativa della sua produzione, la cronaca della storia tormentata della Nigeria, dall'inizio della conquista britannica ai nostri giorni: avvenuta relativamente tardi, la colonizzazione aveva di fatto ridisegnato il paese,

1 Il romanzo ha avuto un grandissimo successo in tutto il mondo, è stato tradotto in 50 lingue ed è stato adottato come libro di testo nelle scuole di molti paesi africani. Whittaker (2011) fa il punto della diffusione di *Things Fall Apart* di Achebe a 50 anni dall'uscita (1958-2008). Si veda anche Gikandi (2001).

2 Tra i numerosi studi su Achebe si vedano Carroll (1990) e Innes (1990). Nello specifico, sulla sua opera letteraria, si veda Gikandi (1991).

congiungendo in un'unica nazione popolazioni, culture ed etnie diverse. La sua ultima opera, uscita nel 2012, *There Was a Country: A Personal History of Biafra*, rivisita il periodo della guerra civile, che si conclude con la sconfitta definitiva degli indipendentisti del Biafra.

Nel 1958, due anni prima che il movimento nazionalista nigeriano ottenga l'indipendenza del paese dal dominio inglese, Achebe racconta una vicenda ambientata alla fine del diciannovesimo secolo, nel momento cruciale in cui i colonizzatori britannici arrivano nei territori igbo del Sud-Est della Nigeria, proponendo, anzi imponendo, una visione dell'Africa dall'interno, a dimostrazione che le esperienze e le storie igbo sono soggetti degni di trattamento letterario. In *Things Fall Apart* Achebe ricostruisce il senso della civiltà e dell'identità dell'Africa precoloniale, cogliendo il momento in cui gli africani assistono all'arrivo dei colonizzatori bianchi, preludio alla progressiva distruzione delle loro credenze e dei loro modi di vita. L'Africa, non come entità complessiva ma come spazio circoscritto e legato all'esperienza di alcuni personaggi, è posta al centro del romanzo, soprattutto attraverso la figura del protagonista Okonkwo, mentre gli europei imperialisti sono gli intrusi e gli usurpatori che si affacciano a poco a poco sulla scena.

Things Fall Apart indica che la narrativa può essere usata per riorganizzare modelli culturali consolidati e può proporsi come scrittura alternativa che si oppone alla tradizione coloniale. Il processo della narrazione, per lo scrittore nigeriano, è una modalità di rilettura del mondo, che permette di immaginare una realtà differente rispetto a quella comunemente accettata. Il romanzo di Achebe serve infatti a contrastare la visione coloniale stereotipata dell'Africa. Achebe, in questo senso, «reinventa» il mondo africano, crea una contro-narrazione, presenta una riscrittura della storia secondo una prospettiva nuova. Per la prima volta, l'esperienza africana è posta al centro della narrazione, e diviene materia letteraria. *Things Fall Apart*, in particolare, rivendica l'autonomia culturale dell'etnia igbo.

La letteratura nigeriana in lingua inglese si è imposta all'attenzione del grande pubblico e della critica a partire dal conferimento del premio Nobel per la letteratura a Wole Soyinka, nel 1986³. Il ruolo della lingua inglese, in questo senso, è fondamentale, anche se sembra manifestarsi una contraddizione fra l'impiego della lingua dei colonizzatori e l'utilizzo dell'inglese al fine di risvegliare il nazionalismo e consolidare l'indipendenza dei paesi africani⁴. Nel 1952, qualche anno prima rispetto a *Things Fall Apart*, era stato pubblicato *The Palm-Wine Drinkard* di Amos Tutuola: Achebe la considera un'opera pionieristica, ma, diversamente da Tutuola che rielabora la tradizione yoruba muovendosi fra miti e leggende, fra immaginazione e folklore, opera un clamoroso rovesciamento di prospettive, sia letterarie che «politiche».

3 Sul romanzo africano, si veda Abiola Irele (2009).

4 La polemica sull'uso dell'inglese nelle letterature africane è stata accesa soprattutto da Ngũgĩ Wa Thiong'o; si veda Ngũgĩ (1986).

Things Fall Apart è senza dubbio uno dei testi fondamentali della letteratura postcoloniale, per quanto la definizione e la riflessione sistematica postcoloniale sia di alcuni decenni successiva alla pubblicazione dell'opera⁵. La citazione di cui è costituito il titolo del primo romanzo di Achebe, su cui questo contributo si concentra, inaugura un sistema di «rewriting» che si configura come «writing back», mirando a sovvertire i modelli occidentali (Ogene 2016). Proprio il fatto di porsi in deliberato conflitto rispetto alla scrittura europea permette al romanzo postcoloniale in lingua inglese di stabilirsi e di consolidarsi. Il «writing back» è lo strumento essenziale che porta al sovvertimento di gerarchie e graduatorie culturali. La sperimentazione di Achebe non ha il solo scopo di capovolgere la visione corrente, ma rivela anche la consapevolezza dell'autore nell'uso dell'intertestualità che, motivata ideologicamente, diventa una vera e propria «arma postcoloniale» (Kehinde 2003: 375). La voce narrante del romanzo rivendica la sua cultura autoctona, mettendo in primo piano le tradizioni africane, e costringe al silenzio la prosa europea, appropriandosi delle tecniche occidentali.

Il titolo, traducibile come «le cose cadono a pezzi»⁶, è la citazione di un verso di una delle poesie più famose del poeta modernista irlandese W.B. Yeats, *The Second Coming* (1921).⁷ Il mondo sull'orlo dell'abisso descritto da Yeats con un pessimismo intriso di toni biblici e apocalittici esplose alla fine del componimento, con la visione di un'orrida bestia che si avvia verso Betlemme. Per il poeta, il Secondo Avvento potrebbe non essere il ritorno trionfante di Cristo, ma piuttosto quello di una nuova e più grande tragedia per l'umanità, dopo la catastrofe della prima guerra mondiale:

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! (Yeats 1996: 295)

Collocato in un'altra dimensione storica e antropologica, il «crollo» dell'ordine sociale e familiare igbo è conseguenza dell'arrivo di missionari e funzionari bianchi, che, nella seconda parte del romanzo, impongono spregiudicatamente interessi e valori della cultura europea. Achebe traccia dunque un percorso che implica un'analogia fra il caos della storia europea dopo la prima guerra mondiale e lo sradicamento delle culture native da parte dei colonizzatori inglesi in Africa. La lingua dei colonizzatori viene

5 In effetti la teorizzazione del postcoloniale si può far risalire al fondamentale *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* alla fine degli anni Ottanta. Si veda Ashcroft-Griffiths-Tiffin (2002).

6 La prima traduzione italiana di *Things Fall Apart* risale al 1977, è apparsa con il titolo *Il crollo*, a cura di S. Antonioli Cameroni presso E/O (Roma). Nel 2016 è uscita una nuova traduzione di A. Pezzotta, intitolata *Le cose crollano*, presso La Nave di Teseo (Milano).

7 La poesia di Yeats viene pubblicata dapprima su *The Dial* nel 1920 e poi inclusa nel volume *Michael Robartes and the Dancer* (1921). È facilmente rintracciabile nelle numerose raccolte delle opere di Yeats, come ad esempio in Yeats (1996).

efficacemente utilizzata (e ibridata) proprio per introdurre il punto di vista dei colonizzati che diventano protagonisti di una vicenda storica frantumata e negata dall'ideologia imperiale.

In questo senso, Achebe rifiuta di inserirsi nella tradizione letteraria britannica, trasformando l'inglese, che considera comunque come la lingua imposta dai colonizzatori, e tuttavia utilizza proprio quella tradizione con un evidente intento ironico e dissacratorio. Alla fine della narrazione, infatti, come si vedrà, la cultura igbo diviene un mero oggetto di curiosità, da parte del District Commissioner, che si prepara a dedicare ad essa, all'interno di un suo studio sulle condizioni dei popoli colonizzati della Nigeria, non un volume, e nemmeno un capitolo, ma certamente un paragrafo. In questo modo, Achebe scredita totalmente la presunta scientificità del discorso coloniale.

Il metodo oppositivo è centrale nel romanzo, come dimostra in maniera decisiva proprio la citazione scelta per il titolo, che fa esplicito riferimento alla struttura circolare della storia:

Turning and turning the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall part; the centre cannot hold. (Yeats 1996: 294)

Le metafore relative al centro e alla periferia sono cruciali nell'interazione e nella dinamicità che esprimono, piuttosto che nella loro staticità (Deane 1995: 637-640). Esse suggeriscono il comando e il controllo, proprio mentre la presa forte del centro sta svanendo e si verificano spinte centrifughe incontrollabili. La disintegrazione politica, morale e sociale è alle porte. La poesia di Yeats riflette la situazione dopo la prima guerra mondiale e utilizza l'immagine del volo del falco rispetto al ruolo fisso del falconiere per rappresentare l'idea di circolarità, di allontanamento e di cambiamento. La prima guerra mondiale segna infatti, per gli intellettuali degli anni Venti, la conclusione della civiltà europea, soppiantata da un sistema in cui prevalgono violenze e barbarie. La sfinge, figura mostruosa metà uomo e metà leone, feroce e senza pietà, si muove faticosamente ma inesorabilmente dalle lande desertiche per riconfigurare il centro e sprofondarlo nell'anarchia: il potere visionario di Yeats nel delineare la figura dell'Anticristo costruisce l'immagine di un nuovo ordine privo di umanità, totalmente bestiale.

Achebe si appropria di questa visione eurocentrica, problematica e ambigua, e la sovverte, descrivendo appunto la civiltà africana sconvolta dall'arrivo dei colonizzatori europei (Moslund 2015: 119). *Things Fall Apart* dimostra che la Nigeria ha un passato che merita di essere raccontato, e non certo attraverso l'idealizzazione, anch'essa occidentale, del «buon selvaggio». Inoltre, la poesia di Yeats fa evidenti riferimenti alla civiltà classica e al cristianesimo, che hanno posto le basi condivise del mondo occidentale. La

fine del ciclo cominciato con il mondo greco-romano decreta l'inizio di una nuova epoca, così come la stabilità della comunità di Umuofia prima vacilla per i conflitti interni, poi si disintegra di fronte all'arrivo dei colonizzatori.

L'autore di *Things Fall Apart* scrive poco prima dell'indipendenza nigeriana, che si può interpretare in chiave celebrativa come l'origine di un nuovo ciclo, che spazza via il mondo colonizzato e dà origine a un nuovo ordine, quello del mondo decolonizzato. Di fatto, nel 1958 la società nigeriana è animata da forti sentimenti anticoloniali, che sfoceranno appunto nel raggiungimento dell'indipendenza nel 1960, ma porteranno, qualche tempo dopo, alla guerra civile: in un momento di grandi cambiamenti storici, Achebe ambienta il suo romanzo nella fase iniziale del dominio inglese sulla Nigeria, che inaugura a sua volta grandi cambiamenti. L'immagine centrale e ricorrente del «cadere a pezzi» viene resa anche attraverso la rappresentazione del coltello che l'uomo bianco ha fatto penetrare nel corpo vitale della civiltà africana, riducendola in frammenti:

The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness and allow him to stay. Now he has won our brothers and our clan no longer act like one. He has put a knife on the things that held us together and we have fallen apart. (Achebe 2001: 129)

Certo, la concezione ciclica delle civiltà di Yeats ignora completamente la storia dell'Africa, concepita nella cultura dei colonizzatori come inesistente fino a quando non verrà da loro inserita in una «master narrative». E invece, nella visione ironica di Achebe, Umuofia e la regione circostante hanno un loro ricco passato, istituzioni e rituali religiosi: proprio l'arrivo dei conquistatori ne produrrà l'annientamento. Anche la cristianità è fortemente coinvolta in questa ricostruzione, perché, con il crollo, una civiltà animista diviene cristiana. La questione religiosa è ampiamente presente all'interno del romanzo, in cui vengono citati diversi testi biblici, dall'Esodo al Libro dei Re. Un'altra citazione, tratta dallo stesso Yeats, compare nel ventunesimo capitolo di *Things Fall Apart*; in riferimento all'atteggiamento prudente del missionario bianco, Mr Brown, si legge che: «He trod softly on his faith» (Achebe 2001: 130). In questo modo egli riesce a ottenere la fiducia dei componenti del clan e viene da loro rispettato, e la sua opera di conversione riscuote successo. Tale espressione richiama il verso finale della poesia *He Wishes for the Cloths of Heaven* (1899), «Tread softly because you tread on my dreams»⁸.

L'interesse per la poesia modernista da parte di Achebe riemerge nel titolo del secondo volume della trilogia inaugurata da *Things Fall Apart*, *No*

8 A. Pezzotta fa questa segnalazione in Achebe (2016: 202). Questa poesia di Yeats viene pubblicata per la prima volta nel 1899, nella raccolta *The Wind among the Reeds*. Si tratta di un componimento amoroso, in cui il poeta invita infine l'amata a muoversi con cautela, perché sta calpestando i suoi sogni.

Longer at Ease (1960). Si tratta infatti, in questo caso, di una citazione di un verso di T.S. Eliot che deriva da *The Journey of the Magi* (1927). Il cammino dei magi trova il corrispettivo nel viaggio di Obi Okonkwo dalla sua patria verso Inghilterra, dove il personaggio esperisce una profonda trasformazione culturale e intellettuale; la dislocazione permanente, che si accompagna alla medesima tendenza distruttiva del nonno Okonkwo, segna il suo ritorno nel paese d'origine⁹.

2. CONTRO-NARRAZIONE

Nella prospettiva postcoloniale, la narrazione viene concepita come uno strumento per contestare la storia ufficiale, controllata dalle potenze europee colonizzatrici, e in quanto tale si caratterizza come una contro-scrittura. Achebe si scaglia contro la visione stereotipata dell'Africa creata dal colonialismo, che ha cercato di unificare in modo artificiale e superficiale un continente tutt'altro che uniforme, anzi ricchissimo di culture e tradizioni diverse (Lindfors 1997: 27-29).

Il discorso anti-eurocentrico e fortemente polemico di Achebe si concentra sulla vicenda tragica di una figura dalle caratteristiche eroiche che si oppone all'arrivo dei bianchi e viene schiacciata dagli eventi. Lo scrittore spiega la sua decisione di scrivere *Things Fall Apart* ricordando che, mentre studiava letteratura inglese all'Università di Ibadan, aveva letto alcuni romanzi sull'Africa che lo avevano molto colpito, fra cui l'assai celebrato *Mister Johnson* (1939) di Joyce Cary, rendendosi presto conto che la storia che egli intendeva raccontare non poteva essere narrata da nessuno che non si collocasse all'interno della comunità nativa, prima che questa venisse distrutta (Achebe 2000: 20-23). *Mister Johnson* riprende infatti lo stereotipo occidentale dell'africano come copia distorta, fondamentalmente comica, dell'europeo, presentando un protagonista privo di profondità psicologica, al servizio del potere coloniale. Achebe desidera rivendicare l'esistenza di una cultura autoctona, sviluppata in modo coerente, attraverso un'organizzazione economica di tipo tribale e patriarcale, che nel romanzo ha il suo centro a Umuofia. La rivisitazione della tradizione letteraria europea può, in Achebe, dare esiti diversi, ma tende sostanzialmente a smascherare un approccio all'Africa limitato e parziale, quando non profondamente falso e oltraggioso.

In un saggio successivo alla pubblicazione di *Things Fall Apart*, intitolato *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness* (1977), Achebe contesta il romanzo di Conrad in quanto portatore di un'immagine offensiva dell'Africa: «The real question is the dehumanization of Africa and Africans which this age-long attitude has fostered and continues to foster

⁹ Il terzo volume della trilogia esce nel 1964 con il titolo *Arrow of God*, un'espressione legata a un proverbio igbo.

in the world»¹⁰. Joseph Conrad, a parere di Achebe, crea un'alterità africana monolitica e indifferenziata, costituita da «black shapes», corpi muti, totalmente privi del linguaggio. Secondo Achebe, tematizzando la diversità geografica e ontologica di Africa ed Europa, l'autore di *Heart of Darkness* costruisce le immagini polarizzate della luce della civiltà europea e dell'oscurità africana, trasmettendo al lettore l'orrore per la barbarie dell'Africa. Si tratta con tutta evidenza di un'interpretazione che contesta la «modernità» del romanzo conradiano. Achebe crede sia importante ribattere a Conrad perché l'autore di *Heart of Darkness*, considerato uno dei più grandi scrittori novecenteschi, fornisce un ritratto dell'Africa basato su pregiudizi razziali inaccettabili. In *Thoughts on the African Novel*, del resto, Achebe afferma:

Africa is not only a geographical expression; it is also a meta-physical landscape – it is in fact a view of the world and of the whole cosmos perceived from a particular position. (Achebe 1990: 92)

Si è già sottolineato come l'idealizzazione del «buon selvaggio» sia una trappola in cui Achebe non intende cadere. *Things Fall Apart* presenta un universo nel quale chi non appartiene all'etnia igbo è costretto ai margini, smantellando così le nozioni tradizionali di centro e periferia, o, meglio, rovesciandole. Achebe spinge i suoi lettori ad affrontare in modo radicale la questione della relatività culturale, che è anche proposta linguistica nuova: nel romanzo vengono inseriti termini del tutto sconosciuti al lettore di lingua inglese, che non vengono tradotti né spiegati; questa tecnica crea un iniziale spaesamento, ma induce chi legge a entrare in un altro mondo, che si svela a poco a poco nella sua totale diversità (Loflin 1998: 58-59).

La strategia narrativa di Achebe si basa fondamentalmente su una voce autoriale interna alla comunità, che segue le vicende di Okonkwo. Fin dall'*incipit* del romanzo, al personaggio vengono attribuite doti eroiche, poiché egli appare come l'incarnazione dei valori e degli ideali del suo villaggio. Dalla prima frase di *Things Fall Apart*, Okonkwo appare la figura centrale di una civiltà dotata di caratteristiche specifiche:

Okonkwo was well known throughout the nine villages and even beyond. His fame rested on solid personal achievements. As a young man of eighteen he had brought honour to his village by throwing Amalinde the Cat. Amalinde was the great wrestler who for seven years was unbeaten, from Umuofia to Mbaino. (Achebe 2001: 3)

¹⁰ Achebe (1990: 2). Il saggio è comparso in diverse versioni, leggermente modificate, sia da solo, originariamente sulla *Massachusetts Review* (18, 1977), che in raccolte di testi, ed è reperibile anche in rete: <http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html> (ultimo accesso 27 dicembre 2016).

Non si individuano con precisione i nove villaggi né si fa riferimento a una loro precisa collocazione geografica. Subito dopo ci viene riferito che la fama di Okonkwo si era diffusa «like a bush-fire in the harmattan» (3). Non viene spiegato che siamo in Nigeria, e nemmeno in Africa. Tuttavia i nove villaggi costituiscono una geografia peculiare, uno spazio fisico, politico e culturale dotato di una sua autonomia. Il lettore anglofono è dentro la comunità di Umuofia, è lui a doversi adattare, a dover capire e a misurarsi con la sua complessa organizzazione familiare e sociale.

Okonkwo possiede la forza fisica, entro un contesto che attribuisce una grande importanza alla lotta e alla guerra come strumenti di dominio dei nemici, e da umili origini ha raggiunto la ricchezza, che in un mondo agricolo come quello di Umuofia consiste nel disporre di raccolti consistenti di «yam»; ha tre mogli, otto figli e molti animali da allevamento. Il suo ruolo sociale, modesto all'inizio, è destinato a rafforzarsi e a crescere in futuro. Tuttavia, anche i punti deboli di Okonkwo sono messi in rilievo: l'eroe è pieno di sé, sicuro della sua superiorità all'interno del villaggio, fin troppo convinto di dover sempre apparire il custode della tradizione, tanto da partecipare, senza che ciò gli sia stato richiesto, all'omicidio rituale di un giovane appartenente a un'altra comunità, che a lungo aveva soggiornato nella sua casa, diventando amico dei suoi figli.

Personaggio avviato verso il successo, ma collerico e violento, accidentalmente Okonkwo commette un omicidio e per questa ragione è costretto all'esilio in un altro villaggio, dove resta sette anni, prima di poter ritornare nel suo luogo d'origine. Nel frattempo è arrivato il «white man»; il primo uomo bianco comparso nel villaggio di Mbanta viene ritenuto un lebbroso e subito ucciso. Poi, però, il numero dei bianchi cresce e invade la comunità nativa. I missionari chiedono un terreno per costruire la loro chiesa, ottengono diverse conversioni al cristianesimo, tra cui quella del figlio di Okonkwo, Nwoye. In seguito, compare un funzionario britannico, che comincia a esercitare la legge dei bianchi. Scatta allora la protesta degli igbo, che culmina nella distruzione della chiesa cristiana, non a caso edificata entro la cosiddetta «Evil Forest». Ovviamente la voce narrante non ignora il punto di vista razionale dei bianchi e perciò tratta con ironia anche le credenze delle popolazioni native che, ad esempio, erano convinte che gli spiriti avrebbero distrutto la chiesa posta sul loro territorio.

Con il cambiamento radicale generato dall'arrivo degli inglesi, Okonkwo, che vorrebbe recuperare un ruolo cruciale nella comunità come capo della rivolta, viene emarginato e ridotto al silenzio. Alla fine, può parlare solo con il suo corpo: si uccide impiccandosi a un albero. La questione del linguaggio è centrale. Al ritorno dall'esilio, Okonkwo aveva chiesto a un amico: «Does the white man understand our custom about land?», aggiungendo subito dopo: «How can he when he does not even speak our tongue?» (Achebe 2001: 129). Eppure, prevarrà la voce del colonizzatore e la sua lingua, e

il resto sarà solo passività e morte. Il suicidio di Okonkwo rivela l'apatia culturale e l'atrofia linguistica che portano all'annientamento del villaggio. Infatti l'introduzione del cristianesimo produce lo sfaldamento progressivo delle credenze indigene, che vengono sopraffatte e ridotte al silenzio; di pari passo, avviene lo sradicamento e lo svuotamento dei significati della lingua nativa che, sostituita dall'inglese, perde progressivamente il suo potere comunicativo.

Paradossalmente, l'ultimo gesto di Okonkwo viene interpretato dagli igbo come un'offesa contro la terra, e Obierika, il migliore amico di Okonkwo, non può seppellirlo; lo possono fare, a quel punto, solo gli stranieri. Obierika si rivolge allora al District Commissioner, spiegandogli:

That man was one of the greatest men in Umuofia. You drove him to kill himself; and now he will be buried like a dog. (Achebe 2001: 151)

Il District Commissioner si appropria dunque dello spazio africano e su questa figura si chiude la rappresentazione. Egli si appresta a scrivere un libro intitolato *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*, nel quale inserirà un riferimento insignificante a Okonkwo e alla comunità igbo. Questo volume può apparire come il trionfo del potere coloniale e l'espressione dell'annientamento delle culture native, ma, di fatto, la prospettiva di cui si dovrebbe fare portatore è già stata sovvertita, vanificata, dal ritratto del mondo igbo con il quale il lettore si è confrontato fin dalla prima pagina del romanzo, e che ha radicalmente cambiato il suo punto di vista sugli eventi. Forse è necessario che «things fall apart» per poter ricostruire, se non una nuova civiltà ormai in dissoluzione, una narrazione che restituisca giustizia e umanità ai suoi interpreti. Che poi Okonkwo acquisti le caratteristiche di un eroe tragico greco travolto dal fato fa parte della dimensione ironica e paradossale del romanzo.

3. RISCrittURA E INTERTESTUALITÀ

Citazione, dialogo intertestuale e riscrittura costituiscono i principi narrativi fondamentali del romanzo africano postcoloniale, i cui autori tendono senza dubbio a descrivere ambienti e situazioni specifiche, ma non rinunciano a rivolgersi più o meno esplicitamente ai propri predecessori letterari occidentali, respingendone i valori ma, nello stesso tempo, riconoscendo la loro forza immaginativa. Se Chinua Achebe, di fatto, riprende criticamente *Heart of Darkness* di Conrad e *Mister Johnson* di Cary, *The Famished Road* (1991) dello scrittore nigeriano (di etnia yoruba) Ben Okri si pone a sua volta quale commento a *Things Fall Apart*, proponendo una riscrittura del mondo

indigeno attraverso il realismo magico, in cui il narratore interno, Azaro, un «abiku», racconta eventi che coinvolgono sia esseri umani che spiriti. Se in Achebe funziona ancora lo schermo «razionale» – tendente a umanizzare il mondo brulicante di spiriti e divinità che operano nella vita quotidiana di Umuofia – in Okri la prospettiva degli spiriti è resa «reale», sovrapponendosi continuamente alle scene di vita domestica e sociale che caratterizzano una baraccopoli ai confini della foresta, attraverso l'utilizzo di un io narrante che ha conoscenza di entrambi i mondi, quello terreno e quello sovrannaturale. Anche il titolo del romanzo di Okri contiene una citazione diretta, ma non più da un rappresentante della tradizione occidentale. Infatti, esso deriva da un'opera poetica di Wole Soyinka, *Death in the Dawn* (1967): «Child/You may never walk/When the road waits/Famished»¹¹.

Si può dire, con Abiola Irele (2001), che Achebe abbia inaugurato un nuovo corso nella cultura contemporanea, configurando la sua opera come una replica polemica alle narrazioni inglesi. Senza dubbio, secondo Achebe, il romanzo è dotato di un potere straordinario: permette ai popoli oppressi e colonizzati di raccontare la loro versione della storia, utilizzando e modificando le parole stesse dei colonizzatori, la loro lingua, la loro letteratura.

In effetti, in *Things Fall Apart* Achebe non esita a utilizzare il realismo della tradizione europea proprio per ribadire l'autonomia del discorso africano, l'autorità e la legittimità che esso esprime¹². Ma la cura dei dettagli è messa al servizio dell'esplorazione dell'universo igbo, con i suoi rituali e la sua visione del mondo, entro cui si manifestano anche forze magiche e presenze sovrannaturali. Il mondo del villaggio africano, in cui i riti religiosi e i cicli stagionali hanno una grande importanza, conosce certamente anche l'ingiustizia, la violenza, la pratica dei sacrifici umani, la sottomissione delle donne, ma conserva una coesione che verrà distrutta dai colonizzatori bianchi.

Inoltre, come si è notato, fin dalle prime pagine del romanzo vengono inseriti termini nativi: «yam», per esempio, designa il prodotto fondamentale di sostentamento della società agricola igbo; viene in seguito definito «the king of crops», e si osserva che «for three or four moons it demanded hard

¹¹ E non dimentichiamo che Chimamanda Ngozi Adichie, una delle più giovani e apprezzate scrittrici nigeriane contemporanee, fin dal suo primo romanzo *Purple Hibiscus* (2003), ma soprattutto con *Half of a Yellow Sun* (2006), che si concentra sulla guerra del Biafra, rende omaggio ad Achebe. Soprattutto dopo la morte di Achebe, si sono susseguite le dichiarazioni di Chimamanda Ngozi Adichie, che attribuiscono all'autore di *Things Fall Apart* il ruolo di padre fondatore della letteratura nigeriana, con cui i giovani scrittori devono fare i conti. Si veda *An Igbo Elegy on Hearing of the Passing Away of Professor Chinua Achebe* di Chimamanda Ngozi Adichie, <https://farafinabooks.wordpress.com/2013/03/22/an-igbo-elegy-on-hearing-of-the-passing-away-of-professor-chinua-achebe-by-chimamanda-adichie/> (ultimo accesso 27 dicembre 2016). Sul rapporto fra Adichie e Achebe, si veda Boyce Davies (2014). Sul rapporto fra Achebe e i giovani scrittori nigeriani, si veda Boehmer (2009), che oltre a citare Okri e Adichie, menziona anche Chris Abani, autore di *Graceland* (2005) e *The Virgin of the Flames* (2007).

¹² La questione dell'utilizzo del realismo e della tragedia da parte di Achebe viene discussa in Korang (2001).

work and constant attention from cock-crow till the chickens went back to roost» (Achebe 2001: 25). Lo «yam» è anche una metafora della vita nella comunità, perché la sua crescita determina la reputazione di un individuo. Le numerose «cultural-bound words» sono intraducibili proprio in quanto legate strettamente alla cultura nativa, e non a caso si riferiscono soprattutto agli ambiti semantici specifici connessi al clima e al paesaggio naturale, ai prodotti della terra e al cibo, alla religione.

Dunque, Achebe utilizza consapevolmente le convenzioni narrative occidentali, ma vi traspone un altro universo, ricostruendo l'incontro, o, meglio, lo scontro coloniale dal punto di vista igbo. Inoltre, lo scrittore si serve dell'inglese, la lingua coloniale che era stata introdotta, per usare le sue parole, «con la forza nelle bocche africane» (Achebe 1975), ben sapendo che la parte preponderante del suo pubblico sarà occidentale. In *Things Fall Apart* Achebe introduce i suoi lettori alla comunità igbo anche attraverso l'inserimento massiccio dei proverbi che definiscono la «structure of feeling» della società evocata. Il testo postula codici culturali condivisi, e i lettori sono obbligati a fare i conti con uno spazio, una cultura e una religione sconosciuti, trovandosi di fronte a norme culturali, sociali e linguistiche dotate di un'autorità che non può essere messa in discussione. La «compartecipazione» è appunto facilitata dall'uso dei proverbi, alcuni dei quali trasformati in vere e proprie narrazioni secondarie; d'altra parte, nel periodo precoloniale delineato nel romanzo, gli igbo non sono subalterni costretti al silenzio, ma padroneggiano le parole:

Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten.
(Achebe 2001: 6)

La struttura sociale patriarcale, inoltre, non cancella radicalmente il valore delle donne, che svolgono, anzi, un ruolo cruciale, in quanto sono narratrici di storie ed educatrici nell'ambito familiare¹³.

I nove villaggi di Umuofia definiscono il mondo del romanzo, scandito dai ritmi agricoli, ossia dalle stagioni della semina e dalle stagioni secche, dai raccolti e dai giorni del mercato. Il calendario igbo è caratterizzato da festività come la «Week of Peace» e la «Feast of the New Yam», e soprattutto dalle cerimonie religiose cicliche che coinvolgono l'intera comunità. C'è un legame molto stretto fra la terra e il mondo degli spiriti. La terra è suddivisa in «compound», spazi comuni, aree coltivate e «bush». Le divinità benefiche sono associate con il raccolto, come Ani, la madre terra, mentre il «bush» è legato alla morte. La «Evil Forest», infatti, costituisce,

¹³ Esse sono comunque escluse dal potere a Umuofia (così come dai processi politici postcoloniali), anche se la divinità più importante degli Igbo, Ani, la madre terra, è femminile (Stratton 1994: 22-38).

nell'organizzazione di Umuofia, il luogo dell'espulsione dell'altro che consente di mantenere la solidità interna: qui vengono abbandonati i vecchi e i malati, e portati a morire i gemelli, ritenuti una maledizione divina, di cui è necessario liberarsi.

La magia fa parte della quotidianità, è un elemento essenziale della cultura igbo. Chielo, la profetessa di Agdala, ha una funzione fondamentale, in quanto mediatrice tra il popolo e la divinità. Un ruolo altrettanto cruciale rivestono gli Egwugwu, gli spiriti ancestrali, i «masked spirits» che usano un linguaggio arcano e formulaico, incarnati dagli anziani, ossia dalle personalità più autorevoli e rispettate del villaggio. La sfida di Achebe consiste nell'evitare la trappola della rappresentazione esotica della tradizione africana, nel momento dello scontro con l'Occidente, che si configura come molto più complesso rispetto all'urto frontale tra colonizzatore civilizzato e colonizzato primitivo. Così non regge più, nella rappresentazione di Achebe, l'opposizione tra magia e cristianesimo.

Il romanzo si apre a diversi livelli di significato: da una parte troviamo l'individuo Okonkwo, il quale pur ponendosi come rispettoso dei valori del suo popolo, non è immune dalla superbia che provocherà il suo allontanamento, collocandosi in termini sovversivi rispetto all'ordine costituito, dall'altra si situa la comunità igbo di Umuofia, comprendente nove villaggi. Okonkwo, che appare inflessibile, in realtà si scontra con un sistema che sembra immobile e uniforme, ma è contraddittorio e fratturato al suo interno, e si sta trasformando in modo profondo e veloce. La sua statura eroica si accompagna a un carattere ostinato, ambizioso, violento. L'aggressività lo porta a scontrarsi contro i valori della comunità, costituendo una minaccia per la società stessa. L'omicidio di Ikemefuna, che destabilizza i rapporti famigliari e sociali, dimostra che Okonkwo non capisce i cambiamenti che si stanno verificando entro la sua comunità. Alla fine, l'individuo che si era identificato con la sua comunità, quasi personificandola, diventa un reietto, mentre la sua lotta per difendere le tradizioni diviene un abominio per quelle stesse tradizioni.

La narrazione di Achebe viene condotta attraverso una prospettiva interna alla comunità (Innes 1990: 32); per riprodurre l'oralità della cultura igbo, Achebe utilizza la tecnica della ripetizione, che è chiaramente legata alla memorizzazione delle storie orali. L'inserimento dei proverbi risponde all'esigenza di ricostruire il mondo igbo e mostrarne la saggezza quotidiana, la compattezza, dal momento che essa dispensa verità all'intero popolo. Miti, leggende e proverbi servono a delineare la tradizione della cultura igbo. Gli spiriti ancestrali rivestono un ruolo cruciale a Umuofia: il loro smascheramento corrisponde a una violazione, e contribuisce al crollo della civiltà di Umuofia.

La struttura di *Things Fall Apart* è ironica, basata sulla connessione intertestuale tra la Nigeria degli anni Cinquanta del Novecento, prossima

alla liberazione, l'inizio della colonizzazione nel paese africano, alla fine dell'Ottocento, il mondo occidentale distrutto dalla prima guerra mondiale che cerca una rigenerazione senza riuscirci, e si confronta con il passato da demolire, con una civiltà ormai esausta, proprio mentre la civiltà africana prima della colonizzazione mostra segni di cedimento, che tuttavia saranno proprio i colonizzatori a sfruttare fino al collasso finale. Dunque non si tratta solo di riscrivere da un punto di vista diverso i rapporti tra Occidente e Africa, ma anche di mostrare che la stessa civiltà africana è soggetta a cicli e a trasformazioni, presenta una struttura complessa e stratificata.

Secondo Achebe, il centro non regge: ossia il fulcro dell'autorità tradizionale, così come della narrazione, traballano; la voce razionale, univoca, si sfalda, occorre farla interagire con altre voci, altre narrazioni; è necessario mettere a confronto prospettive diverse. Il conflitto fra la tradizione e la modernità è rappresentato secondo varie modalità in *Things Fall Apart*, che si propone anche di introdurre a una riflessione metanarrativa. Ricordiamo il volume che viene evocato alla fine del romanzo, in quanto tentativo falso e prevaricatore di imporre la «master narrative».

Il «counter discourse» delle culture e letterature postcoloniali deriva dall'impulso di raffigurare un'identità locale indipendente e autonoma, interrogando e destabilizzando le strategie europee di rappresentazione. Questo contro-discorso è dinamico, sovversivo, ma si lega necessariamente a quello dominante, pur contrapponendosi ad esso. Esso implica la necessità di dare voce all'altro, a colui che non l'ha mai avuta prima, ovvero di riscrivere il canone, decostruendolo, includendo la diversità. La resa della prospettiva del subalterno, dell'oppresso, del colonizzato diventa la principale preoccupazione.

Per quanto Achebe abbia taciato Conrad di essere un «bloody racist», in *Things Fall Apart* viene comunque riproposta una visione che si appropria della letteratura occidentale, che pure l'autore nigeriano critica aspramente¹⁴. Dunque assistiamo a una contro-scrittura delle narrazioni occidentali, in cui viene ribadito che ogni storia merita di essere raccontata, e che ogni storia aggiunge un frammento di verità al mosaico del mondo; tale sovversione tuttavia sembra potersi esprimere proprio perché esiste un canone occidentale. In ogni caso, prevale l'idea del relativismo, che porta al riconoscimento della molteplicità e pluralità delle storie, che meritano, tutte, pari dignità.

La società igbo, complessa, vitale, ma anche contraddittoria, che viene rappresentata in *Things Fall Apart*, con la sua organizzazione sociale, le sue pratiche culturali e i suoi sistemi di credenze, crolla con l'intrusione dei valori alieni del colonizzatore, ma anche per la sua ambiguità interna. Achebe preferisce cogliere un momento di passaggio che sembra cancellare

¹⁴ Sulle relazioni testuali fra Achebe e Conrad la bibliografia è ampia. Si veda per esempio Okafor (1988).

individui come Okonkwo e la loro dignità, ma, di fatto, invita anche a considerare fallace e menzognera la stabilità che dovrebbe essere portata dai nuovi padroni.

I legami intertestuali con la poesia di Yeats dichiarati dall'autore attraverso il titolo della sua opera stabiliscono una connessione fra l'indipendenza nazionale africana e il suo effetto dirompente e la fine della prima guerra mondiale con il nuovo ordine (o, forse, disordine) che porta con sé, compreso l'inizio della decolonizzazione. Lo sguardo epico di Achebe si trasforma nella celebrazione del periodo precoloniale e tuttavia presuppone l'inevitabilità del crollo dei valori del passato. *The Second Coming* allude a un futuro che prevede la fine della dominazione occidentale, e risponde al tentativo, ampiamente riuscito, di revisionare la storia precoloniale e soprattutto di sottrarla all'omissione e al silenzio del racconto eurocentrico. Il crollo delle civiltà native richiama altri crolli, a catena, che riguardano il passato dell'umanità, e prelude al futuro, in una dimensione tragica che accomuna il destino di Okonkwo a quello degli oppressi (sia gli individui che le nazioni) del mondo moderno e contemporaneo, ma allude – e qui, allargando il cerchio, torniamo alla poesia di Yeats – all'annientamento dei sogni ambiziosi dei colonizzatori europei.

Bibliografia

- Abiola Irele F., 2001, *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*, Oxford, Oxford University Press.
- , 2009, *The Cambridge Companion to the African Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Achebe C., 1975, *The African Writer and the English Language*, in *Morning Yet on Creation Day: Essays*, London, Heinemann: 55-162.
- , 1977, *Il crollo*, traduzione di S. Antonioli Camerini, Roma, E/O.
- , 1990, *Hopes and Impediments: Selected Essays*, New York, Anchor Books, (1988).
- , 2000, *Home and Exile*, Oxford, Oxford University Press.
- , 2001, *Things Fall Apart*, London, Penguin, (1958).
- , 2016, *Le cose crollano*, traduzione di A. Pezzotta, Milano, La Nave di Teseo.
- Ashcroft B., Griffiths, G., Tiffin, H., 2002 *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London-New York, (1988).
- Boehmer E., 2009, *Achebe and His Influence in Some Contemporary African Writing*, «Interventions» 11.2: 141-153.
- Boyce Davies C., 2014, *From Achebe to Adichie*, in N.Ayebia Clarke-J. Currey (eds.),

- Chinua Achebe. Tributes and Reflections*, Banbury, Ayebia Clarke Publishing: 119-126.
- Carroll D., 1990, *Chinua Achebe: Novelist, Poet, Critic*, Hampshire-London, Macmillan.
- Deane P.D., 1995, *Metaphors of Center and Periphery in Yeats' The Second Coming*, «Journal of Pragmatics» 24: 627-642.
- Gikandi S., 1991, *Reading Chinua Achebe*, London, James Currey.
- , 2001, *Chinua Achebe and the Invention of African Culture*, «Research in African Literatures» 32.3: 3-8.
- Innes C.L., 1990, *Chinua Achebe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kehinde A., 2003, *Intertextuality and the Contemporary African Novel*, «Nordic Journal of African Studies» 12.3: 372-386.
- Korang K.L., 2011, *Making a Post-Eurocentric Humanity: Tragedy, Realism and Things Fall Apart*, «Research in African Literatures» 42.2: 1-29.
- Lindfors B., 1997, *Conversations with Chinua Achebe*, Minneapolis, University Press of Mississippi.
- Loffin C., 1998, *African Horizons. The Landscapes of African Fiction*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press.
- Moslund S.P., 2015, *Nation and Embodied Experiences of the Place World in Chinua Achebe's Things Fall Apart (1958)*, in *Literature's Sensuous Geographies. Postcolonial Matters of Place*, New York, Palgrave Macmillan: 115-134.
- Ogene T., 2016, *Re-writing as Aesthetic Experiment: A Study of Achebe's Early Novels*, «Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien» 31.16: 85-108.
- Okafor C.A., 1988, *Joseph Conrad and Chinua Achebe. Two Antipodal Portraits of Africa*, «Journal of Black Studies» 19.1: 17-28.
- Stratton F., 1994, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, London-New York, Routledge.
- Thiong'o Ngugi W., 1986, *The Language of African Literature*, in *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, Heinemann: 285-287.
- Whittaker D. (ed.), 2011, *Chinua Achebe's Things Fall Apart 1958-2008*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Yeats W.B., 1996, *Yeats's Poems*, edited and annotated by A.N. Jeffares, with an appendix by W. Gould, London, MacMillan.

LA 'CITAZIONE D'AUTORE'
NEI DIZIONARI

RABELAIS DANS LE *DICTIONNAIRE COMIQUE*
DE PHILIBERT JOSEPH LE ROUX

Monica Barsi

Le *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial* de Philibert Joseph Le Roux, publié pour la première fois en 1718 par Michel Charles Le Cène à Amsterdam, est un recueil de mots tirés de textes comiques, satiriques et burlesques et contenant des expressions de la langue familière qui désignent souvent une réalité triviale, comme celle des fonctions physiques, de l'anatomie et de la sexualité. Dans la plupart des cas, ce patrimoine lexical est justifié par des exemples et des citations d'auteurs allant du XVI^e siècle jusqu'au début du XVIII^e. En ce qui concerne le XVI^e siècle, l'un des auteurs les plus cités est Rabelais; dans l'édition de 1718, qui compte environ 4.000 entrées, plus de cent cinquante exemples sont tirés de *Gargantua* et *Pantagruel*¹. Comme l'avait déjà illustré Lazare Sainéan², dans ces deux ouvrages Le Roux recense plusieurs mots et expressions, en donnant des explications de première main, c'est-à-dire sans se fonder sur les dictionnaires de ses prédécesseurs. Néanmoins, l'intérêt pour le vocabulaire rabelaisien avait déjà attiré l'attention de plusieurs lexicographes. Robert Estienne avait exploité *Gargantua* et *Pantagruel*, Randle Cotgrave s'était servi de ces textes comme matériel lexicographique, Antoine Oudin en fit également usage, Gilles Ménage le cite dans son *Dictionnaire étymologique* et Pierre Borel dans son *Trésor*. Pour analyser de près le recensement de mots empruntés à Rabelais dans le dictionnaire de Le Roux, il faut toutefois distinguer la première édition, mise au point du vivant de l'auteur, des remaniements successifs qui ne lui appartiennent pas.

1 Pour le XVI^e siècle, l'autre auteur très cité est Cholière; de rares exemples sont tirés de Brantôme, de Marot, de la *Satyre Ménippée* et de la *Légende de maître Faifeu* de Charles de Bourdigné.

2 Sainéan (1930: 85-87, voir aussi 39 et svv).

Le *Dictionnaire comique* connut trois éditions: la première, déjà mentionnée, en 1718; la deuxième en 1735, publiée à Lyon chez les héritiers de 'Beringos fratres'; la troisième en 1786, publiée en deux volumes à Pampelune – lieu fictif pour Paris – sans indication d'éditeur. L'édition de 1752 chez les héritiers de Beringos fratres n'est qu'une réimpression de l'édition de 1735, tout comme l'édition hollandaise de Zacharie Chastelain de 1750, reproduisant une édition perdue dont il reste une trace fort intéressante dans le *Journal* de Joseph d'Emery³. L'édition de 1787 publiée à Amsterdam – lieu fictif pour Paris – correspond exactement à l'édition de 1786. La distinction entre les différentes éditions du *Dictionnaire comique* et quelques nouvelles données sur son auteur permettent de tracer une biographie plus précise de Le Roux.

D'après un dossier de police conservé à la Bibliothèque nationale de France, complété par d'autres documents provenant de la Bibliothèque de l'Arsenal, on sait qu'un jeune homme nommé Le Roux de Tours fut élève du collège du Plessis à Paris, d'où il fut renvoyé pour mauvaise conduite⁴. Il était soupçonné de lire des livres interdits, d'avoir rédigé un manuscrit intitulé *Le Dégoût des femmes de mauvaise vie*, destiné à être publié en Hollande d'être l'auteur d'un *Dialogue sur la vie des religieuses*. Entre la fin de 1701 et le début de 1702, enfermé chez les Bénédictins de Marmoutier, il écrivit des lettres désespérées à ses anciens amis de la capitale, en demandant entre autres qu'on lui envoie certains livres: Érasme, Palafox, les *Femmes galantes* de Blondel, et Juvénal. Dans le ms. BnF f.fr. 21745, on entrevoit en effet, dans une lettre du 9 janvier 1702 adressée à Claude Rolet (un autre élève du collège du Plessis), le profil d'un lecteur d'ouvrages osés qui s'exerçait aussi à l'écriture.

J'ai longtemp songé à nous cette nuit et à Maurin il y a desia 10 jours que je suis icy [...] je soupçonne Ba. d'estre le donneur d'avis. Si vous avez retiré les livres dont je vous ai parlé de chez lui c'est fort bien si vous ne l'avez pas fait faites le et les gardez. Pour mes papiers je vous prie de ne les confier a personne ni mesme les faire voir. Je ne scai comment vous me ferez tenir vos lettres. Dittes moi des nouvelles de Maurin s'il est à Paris. J'attends une lettre de consolation de sa part. J'ai tout le temps possible pour pleurer mon infortune aussi ne fais-je que cela. Ecrivez moi incontinent d'une maniere pasle et comme si on devoit la voir. Vous l'adressez a L.-R. dans l'abaye de Marmoutier a Tours et en haute Touraine. Je me recomande à vous et à votre amitié [204v]

3 Le 12 novembre 1750, l'inspecteur consigne dans ses papiers cette notice: «Le Dictionnaire comique de Le Roux nouvelle edition, faite pour Bauche fils qui y a ajouté une préface de la façon de l'abbé Charpentier clere tonsuré qui est auteur d'un manuscrit intitulé Lettres à un amy que ce même Libraire fait imprimer presentement avec la permission du Magistrat», BnF Ms. Fr. 22156 (microfilm 504), f. 1 r°. Il s'agit sans doute de l'éditeur parisien Jean-Baptiste-Claude Bauche et du curé de S. Leu à Paris, Charles Charpentier.

4 Birn (1981: 602-607).

Dans une autre lettre, il accuse encore une fois «B», en révélant la nature de ses lectures:

Je ne scai si B aura envoyé les livres dont vous me parlez car il y a un mois que je suis icy il scavoit que j'avois Agrippa de Occulta Philosophia mais il ignoroit à qui il appartenoit il a escrit à cause de cela que j'avois des livres de magie, n'oubliez pas cette inconstance [209r].

Un autre passage témoigne de son attention pour les mots et de son antipathie envers les jésuites. À propos du mot «luxurioté», il affirme que:

Mon Interprete s'est servi particulierement de ce mot pour dire que j'étois un debauché ne s'appercevant pas que le mot luxurioté ne signifie pas luxurieusement mais prodiguellement comme il est dans Ciceron et Aulu Gelle et comme on le lit dans Calepin. J'ai escrit à Rillart pour qu'il s'explique et je croi qu'il le fera car il scait que j'ai toujours esté fort éloigné de la debauche. Je ne suis pas surpris que B. vous ait esté voir il connoist vostre merite je le soupçonne d'avoir escrit contre moi à mon pere par un excès de charité Jesuite, vous me ferez le plaisir de lui dire mon soupçon sans lui faire voir ma lettre [208r]

En lisant ces lignes, on ne serait pas surpris de reconnaître dans ce jeune abbé libertin, qui ne devait pas avoir à cette époque plus de dix-sept ou dix-huit ans, le futur lexicographe, même si aucun des titres cités en 1701-1702 à propos des ouvrages lus ou écrits par Le Roux à Tours ne se trouve parmi ceux utilisés en 1718 dans son dictionnaire.

L'hypothèse que le rédacteur du *Dictionnaire comique* est un auteur de formation religieuse est renforcée par l'existence d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly [Ms 95]: les *Heures à la Duchesse, ou Prières Journallières A l'usage de Madame La Duchesse d'Orléans Ecrites A la main A Rastat le 18 juin 1724 Par Philibert Joseph le Roux*. L'ouvrage de 77 feuillets, relié en maroquin 'rouge janséniste', est dédié à Auguste Marie Jeanne de Bade, duchesse d'Orléans (1704-1726), belle-fille du Régent.

Une autre piste se trouve à la Bibliothèque Royale de Belgique, où sont conservés deux volumes d'un certain Philibert Joseph Le Roux travaillant au service de Marie-Élisabeth d'Autriche comme «Maître en Histoire et de Langues»: *Le Prince selon Dieu et les hommes, démontré par l'Écriture sainte par les Saints Peres et par les plus celebres historiens profanes*, publié à Bruxelles chez Nicolas Stryckwant en 1730, et *Les Annales du monde ou l'histoire universelle sacrée, ecclésiastique et profane*, publiées par le même éditeur en 1732-1735 et terminées, vraisemblablement en raison de la mort de leur auteur en

1735, par Chevalier Lenglet de Percel, c'est-à-dire Nicolas Lenglet-Dufresnoy. Le Roux aurait donc quitté la France et aurait séjourné d'abord à Rastat, où il fut au service de la duchesse d'Orléans, puis à Amsterdam, où il publia son dictionnaire, et enfin à Bruxelles, où il fut engagé par Marie-Élisabeth.

Il reste une dernière donnée bien douteuse mais dont il faut pour l'instant tenir compte. Il s'agit de l'attribution à l'auteur du *Dictionnaire comique* de l'*Histoire du Père La Chaize*⁵, pamphlet anonyme dénonçant les intrigues politiques et galantes du jésuite. Cette identification de Barbier serait à exclure, si ce pamphlet datait de 1655 comme le signalait autrefois le catalogue de la BnF. La date de 1655 serait pourtant une probable faute pour 1695, puisque l'ouvrage est beaucoup plus tardif (et d'ailleurs La Chaize fut le confesseur de Louis XIV de 1674 à 1709). De plus, l'analyse de plusieurs éléments de bibliographie matérielle – le papier, le filigrane, les bandeaux, les caractères – révèle la supercherie d'un éditeur qui a essayé de faire passer pour un livre hollandais un volume fabriqué en France vers la fin du XVII^e siècle. On peut également se demander si le tout jeune Le Roux de Tours, qui était encore au collège en 1701, était en mesure d'écrire un tel ouvrage six ou sept ans plus tôt.

En ce qui concerne le *Dictionnaire comique*, la reconstitution de la biographie de Philibert Joseph Le Roux permet, sans aucun doute, de lui attribuer l'édition de 1718 et d'attribuer les autres éditions et rééditions à des rédacteurs différents. Le matériel lexicographique confirme cette hypothèse: les ajouts figurant dans les éditions postérieures à 1718 n'ont en effet presque rien de comique et proviennent surtout, non pas d'un corpus d'auteurs, mais d'autres dictionnaires. Les auteurs cités depuis 1735 sont, entre autres, plus académiques que ceux qui sont mentionnés dans la première édition; parmi ces derniers, un certain nombre a été publié clandestinement. Ces éléments confirmeraient que Le Roux est mort avant 1735, date de la deuxième édition de son dictionnaire, et que la révision de l'ouvrage a été effectuée en France par un continuateur qui a introduit des modifications qui ont persisté jusqu'à la dernière édition en 1786.

Comme l'a bien montré Laurent Bray⁶, le *Dictionnaire comique* de 1718 est le fruit d'une stratification de sources. Le Roux s'est tout d'abord servi du *Dictionnaire des proverbes françois* de George de Backer, paru en 1710 à Bruxelles, lequel a sans doute exploité le *Dictionnaire universel* de Furetière. Les vedettes et sous-vedettes de l'ouvrage de Backer sont très fidèlement recopiées par Le Roux, qui ne semble pas avoir ajouté quoi que ce soit aux définitions, mais qui a parfois omis quelques mots par rapport à sa source. Aux articles provenant de Backer, qui se caractérisent par l'absence systématique d'exemples, Le Roux a ajouté des mots et des locutions, qui sont

5 Ouvrage publié à Cologne chez Pierre Marteau en 1693 et plusieurs fois réédité. Voir les exemplaires de la Bibliothèque nationale de France: RÉS 16- LN27- 10770 s.d., s.l.; LN27- 10770: Cologne, P. Marteau, 1695; 8- LN27- 10770 Cologne, P. Marteau, 1693.

6 Bray (1992: 185-196).

presque tous illustrés par des exemples identifiés. On peut dès lors imaginer le mode de composition pratiqué par Le Roux: disposant du *Dictionnaire des proverbes*, il y aurait ajouté des termes et façons de parler qui n'y figuraient pas et qu'il connaissait ou qu'il trouvait dans ses lectures, avec souvent une brève citation pour les justifier.

À l'intérieur de l'ensemble des citations d'auteurs ajoutées au corpus tiré du dictionnaire de George de Backer, on distingue deux sous-ensembles. Le premier est formé par des œuvres qui remontent à la première moitié du XVII^e siècle, parmi lesquelles le *Virgile travesti* de Scarron, cité presque deux cents fois, les *Satires* de Régnier, citées presque cent cinquante fois, le *Parnasse des Muses* (désignant des ouvrages parus originalement de 1627 à 1633), cité aussi presque cent cinquante fois, les *Dialogues de Lucien* d'Ablancourt, cités une centaine de fois, le *Francion* de Sorel, cité une quarantaine de fois. Le second sous-ensemble est formé par des œuvres chronologiquement plus proches de Le Roux; ce sont des volumes publiés aux Pays-Bas et difficilement disponibles en France. Parmi les ouvrages cités, figurent: le *Putanisme de Rome* dans sa traduction française⁷ (ce livre de Gregorio Leti, qui parut pour la première fois en Hollande en 1668 sous le pseudonyme de Balthasar Sultanini, était un pamphlet contre Innocent X); les *Libertins en campagne* de 1710⁸ (un ouvrage anticlérical imprimé en Hollande de la main d'un auteur protestant méconnu); le *Cochon mitré* de François de Chavigny de la Bretonnière⁹ (un autre polémiste réfugié en Hollande après la publication de ce pamphlet contre les prélats français); *Les Entretiens de la grille*¹⁰ (attribués toujours à Chavigny de la Bretonnière) et plusieurs autres auteurs et pièces de théâtre du début du XVIII^e siècle.

La consultation des œuvres de ce second sous-ensemble témoignerait de la présence de Le Roux à Amsterdam et à Bruxelles pendant les années de rédaction de son dictionnaire. En ce qui concerne les passages tirés de l'œuvre de Rabelais, on peut donc supposer que le lexicographe disposait d'une édition publiée chez les éditeurs amstellodamois ou bruxellois. Dans ces territoires, circulaient les *Œuvres de M. François Rabelais, Docteur en Medecin. Dont le contenu se voit à la page suivante. Augmentées de la Vie de l'Auteur, & de quelques Remarques sur sa Vie & sur l'Histoire. Avec l'explication de tous les mots difficiles*, publiées de 1663 jusqu'en 1691. Pierre-Paul Plan¹¹ a décrit ces différentes éditions dites «à la Sphère» (signe paraissant sur les frontispices): les éditions de 1663 et de 1666 sortent des presses de Louis

7 *Le Putanisme, ou la Confrérie des putains de Rome, assemblées en conclave pour l'élection d'un nouveau pape, avec un dialogue de Pasquin et de Marforio sur le mesme sujet*. Satyre comique de Baltasar Sultanini Bressan, reveue et corrigée de nouveau. Traduit de l'Italien, Cologne, 1670.

8 *Les Libertins en campagne*, mémoires tirez du P. de la Joie, ancien aumônier de la reine d'Yvetot, Imprimé Au Quartier royal [Hollande], 1710.

9 Publié en 1689; voir *La religieuse en chemise et Le cochon mitré*, édités par Jean Sgard, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

10 *ou le Moine au parler, historiettes familières*, Cologne, Pierre Marteau (s.d.).

11 Plan (1965: 222-226).

et Daniel Elzevir à Amsterdam; l'édition de 1669 (portant la date de 1659 dans le frontispice) a probablement été imprimée à Rouen et plusieurs fois contrefaite à Bruxelles; l'édition de 1675, qui est une copie de l'édition de 1663, ne sort pas des presses elzéviriennes et contient pour la première fois une *Clef du Rabelais*; l'édition de 1691, une copie de celle de 1675, a été imprimée, comme ses ornements typographiques semblent l'indiquer, à Bruxelles. Quelques éléments contribuent à postuler l'hypothèse que Le Roux s'est vraisemblablement servi de l'une de ces éditions; l'édition de 1691¹² servira ici de référence, tout simplement parce qu'elle se rapproche davantage de la date de parution du *Dictionnaire comique* en 1718.

L'ensemble de ces éditions comporte des pièces liminaires¹³, dont il existe des traces dans le *Dictionnaire comique*. Sous *case*, la phrase «ayant atteint une petite case» (en caractères gras dans la citation rapportée) pourrait être tirée d'un passage anecdotique des *Particularités de la vie et mœurs de M. François Rabelais*¹⁴ où l'écrivain s'adressant au Pape explique pourquoi il voudrait être excommunié:

Or si vostre Sainteté m'avoit excommunié, je ne bruslerois jamais. [...] ayant atteint une petite case où une pauvre femme habitoit; nous la priames de faire du feu à quelque prix que ce fust pour allumer un fagot, elle brusla toute la paille de son lict, & ne pouvant avoir de feu, elle se mit à faire des imprecations & dire, Sans doute ce fagot est excommunié de la propre gueule du Pape, puisqu'il ne peut brusler [...]. Ainsi donc s'il plaisoit à Vostre Sainteté de m'excommunier, je m'en irois sain & libre de ma patrie¹⁵.

Un autre renvoi, bien qu'indirect, aux *Particularités* se trouve sous *quart*, où Le Roux donne l'explication de ce qu'est le «quart d'heure de Rabelais»:

Manière de parler, qui veut dire souffrance, chagrin, fâcherie, tristesse. C'est le moment durant lequel un hôte fait l'écot, qu'on appelle le quart d'heure de Rabelais, parce qu'il faut payer la dépense, & que cela ne fait pas plaisir.

12 *Œuvres de M. François Rabelais Docteur en Medecine. Dont le contenu se voit à la page suivante. Augmentées de la vie de l'Auteur, & de quelques Remarques sur sa vie & sur l'histoire. Avec l'explication de tous les mots difficiles. Et la Clef nouvellement augmentée.* Tome I, 1691.

13 Notamment, dans les éditions de 1663 et de 1666, la *Vie de M. François Rabelais*, les *Particularités de la vie & des mœurs de M. François Rabelais* et le Prologue en tête du premier tome; l'*Alphabet de l'Auteur françois* et l'*Eclaircissement de quelques endroits difficiles du Rabelais*, à la fin du deuxième tome. Sauf l'*Eclaircissement*, ces pièces sont aussi contenues dans les éditions de 1669, 1675 et 1691, où paraît également la *Clef du Rabelais*. Sur l'importance de tous ces compléments, voir De Grève (2009: 78-79 et *passim*) et Arzoumanov (2007: 197-208).

14 Dans l'édition de 1691, les *Particularités* occupent les ff.nn. 81^o-101^o.

15 *Œuvres de M. François Rabelais Docteur en Medecine ...*, op. cit., f^o. n.n. 9^o.

Cette expression, répertoriée apparemment pour la première fois dans un dictionnaire, est plus amplement commentée dans le *Dictionnaire de Trévoux*¹⁶ sous *quart d'heure* à partir de 1743; le quart d'heure de Rabelais consiste en des:

mauvais momens à passer, semblables à ceux où se trouvoit Rabelais, quand il falloit compter dans les hôtelleries, & qu'il n'avoit pas de quoi payer sa dépense. Voyez à la fin des particularités de sa vie, au devant de ses Œuvres, le plaisant stratagème dont il s'avisa un jour à Lyon, pour se faire conduire de-là à Paris, sans qu'il lui en coutât rien, n'ayant plus du tout d'argent pour achever son voyage. Après avoir payé certaine somme une fois pour tout, on est exempt de ce désagréable *quart d'heure de Rabelais*, & on a le plaisir de sortir du cabaret sans compter avec l'hôte.

Les «particularités de sa vie» semblent bien correspondre aux *Particularités* contenues dans les éditions «à la Sphère», où l'on lit le récit de l'événement étant à l'origine de l'expression sans que celle-ci ne soit toutefois mentionnée¹⁷. Néanmoins, comme les *Particularités* sont aussi rapportées dans des œuvres de Rabelais publiées par Le Duchat en 1711¹⁸, on pourrait se demander si Le Roux consultait cette dernière édition, mais, comme une variante textuelle permet de l'établir, cette hypothèse ne subsiste pas. Dans le *Dictionnaire comique*, sous *matrone*, la citation «publiques matrones» porte une leçon, l'adjectif «publiques», qui appartient à une transmission de *Gargantua* différente de celle suivie dans l'édition de Le Duchat; dans cette dernière, figure en effet une autre leçon, l'adjectif «pudiques». Comme 'publiques' est la leçon des éditions dites «à la Sphère», on peut se référer à celles-ci en excluant l'édition de Le Duchat. On ne trouve d'ailleurs pas trace des notes de Le Duchat dans le *Dictionnaire comique* de 1718¹⁹.

Pour analyser de près la place des citations tirées de Rabelais dans le *Dictionnaire comique* de Le Roux de 1718, un *corpus* restreint s'est révélé nécessaire; il a été sélectionné à l'intérieur des lettres C, M et P et rapporté en

16 *Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue...* Nouvelle édition, Paris, Vve Delaulne, 1743.

17 *Œuvres de M. François Rabelais Docteur en Medecine...*, op. cit., f.^{os} n.n. 9 r^o-10 r^o.

18 C'est-à-dire les *Œuvres de Maître François Rabelais*, publiées sous le titre de *Faits et dits* du géant Gargantua et de son fils Pantagruel, avec la Prognostication pantagruéline, l'épître du Limosin, la Crème philosophale, deux épîtres à deux vieilles de mœurs et d'humeurs différentes. Nouvelle édition. Où l'on a ajouté des remarques historiques et critiques, sur tout l'Ouvrage; le vrai portrait de Rabelais; la carte du Chinonnois; le dessein de la Cave peinte; et les différentes vûes de la Devinere, Metairie de l'auteur. Tome premier. A Amsterdam, Chez Henri Bordesius, 1711. Les *Particularitez* se trouvent aux pages xxxi-xxxvii.

19 Sur la définition du mot *courtibaut* qui, dans l'édition du *Dictionnaire comique* de 1735, suit celle de Le Duchat, voir *infra* mes hypothèses.

appendice, où, entre crochets, est indiqué le lieu précis de chaque citation dans l'édition des œuvres de Rabelais de 1691. La mise en page du corpus ne respecte pas celle du dictionnaire, où les articles sont sur deux colonnes superposées de lettres-guides. Au niveau de la colonne, les unités d'entrée sont décalées d'un caractère d'imprimerie sur la gauche par rapport au corps de la colonne; les groupements phraséologiques recensés et tous les alinéas figurant dans l'article sont décalés de deux caractères d'imprimerie sur la droite.

En ce qui concerne la structure de chaque article, les mots vedette – indiqués en lettres capitales dans l'entrée et, de façon irrégulière, en italique à l'intérieur de l'article – sont expliqués suivant l'acception ou les acceptions qu'ils présentent à l'intérieur de la citation. L'article est composé de l'explication, qui suit l'entrée, et de la citation d'auteur. L'indication du lieu cité précède la citation; le nom de l'auteur est généralement abrégé (*Rab.* ou *Rabl.*) et rarement signalé de manière complète (*Rabelais*), le livre est indiqué en chiffres: «1.» pour *Gargantua* et «2.» pour *Pantagruel*²⁰. Dans cette numérotation, se sont glissées quelques fautes, que nous avons signalées dans l'appendice en indiquant, chaque fois, le renvoi correct.

Certains mots peuvent constituer intégralement un article, comme dans le cas de *calibistri*, *matter*, *paillard*, ou en occuper une partie, lorsque d'autres acceptions, en dehors des citations de Rabelais, sont prises en considération. Dans ce dernier cas, il s'agit de mots – comme *cheville*, *monde* ou *mordre* – dont la polysémie est étendue, ou de mots composant une expression figée – comme *canne*, *manger* ou *piéd*. Le mot vedette peut être une lexie simple ou une unité polylexicale; dans ce cas, le premier terme est en lettres capitales et le deuxième en italique, comme dans *compulsoir de beuvettes*. Ce type de lemmatisation n'est pas régulier: par exemple, *eau benite de cave* est répertoriée sous *cave*, *purée septembrale* sous *purée*. Dans certains articles, dont la première acception du mot présente un long développement, la seconde acception est introduite par le même mot indiqué en italique comme sous vedette: c'est le cas de *mordre*.

Au niveau de la définition, chaque mot est expliqué par un nombre considérable de synonymes; 'case' est «une maison, une habitation, une demeure, un logis, une maisonnette»; 'chaffouer' veut dire «barbouiller, griffonner, chiffonner, embrouiller, rendre obscur»; 'paillard' signifie «lubrique, amoureux, chaud, aimant les femmes». Des indications étymologiques sont aussi données: la définition du verbe 'chopiner' contient le substantif 'chopine': «boire chopine sur chopine, faire la débauche au cabaret, grenouiller»; pour 'mentule' est indiquée sa dérivation latine: «pour membre viril, ce qu'en latin on nomme mentula». Des commentaires peuvent être ajoutés à la définition, comme sous *pendilloche*: «la racine qui donne tant de plaisirs & tant de maux aux femmes».

²⁰ Les allusions au *Tiers Livre* sont rares; dans le corpus sélectionné, voir sous *cheville* et sous *monde*.

Dans la plupart des cas, l'explication du mot vedette est introduite par la préposition «pour»; on trouve aussi le verbe «signifie». Les expressions figées sont parfois définies «manière de parler», «manière de parler proverbiale», «manière de parler figurée» ou «proverbe». Des indications de registre ou de style peuvent se présenter, comme: «mot vulgaire et bas» (s.v. *chopiner*), terme ou sens «bachique» (s.v. *compulsoir de beuvettes* et *pluie*), «satyriquement» (s.v. *matrone*), «par raillerie» (s.v. *pine*). Certaines allusions à la ville de Paris illustrent la centralité de cet espace langagier; on lit sous *coquecigrues*: «ce mot est fort en usage parmi le peuple de Paris» et sous *conin*: «& à Paris, ceux qui achètent les peaux de lapins, vont criant par les rues, peau de *conin*, peau de *conin*, ce qui fait quelquefois rougir ou rire les filles».

Le traitement lexicographique prévu pour chaque mot vedette est également appliqué aux unités polylexicales, qu'elles soient ou non lemmatisées (comme 'eau benite de cave', 'coudignac de four', 'couillon gauche', 'moule du bonnet', 'pot au vin', 'pont-levis de cul', 'purée septembrale') et, en général, aux expressions figées. L'idiomatisme pris en considération est présenté en caractères italiques, suivent l'explication et la citation (ou la simple référence à l'auteur cité); ce sont par exemple le cas de «pot au vin» et «faire la canne»:

Le pot au vin. La tête, le siege de la raison, où les vapeurs du vin se font le mieux sentir. *Rab. L. I.* Si Dieu me sauve le moule du bonnet, c'est le pot au vin, disoit ma mere-grand.

Faire la canne. Voyez *Faire le plongeon*. Pour manquer de cœur, n'oser se battre ou faire tête à quelqu'un. *Rab. L. I.* Pardieu qui *fera la canne* de vous autres, je le fais moine en mon lieu.

Le nombre de locutions et de proverbes est consistant; on en compte, dans le corpus sélectionné, plus d'une quinzaine:

'aux calendes grecques', 'faire la canne', 'se coucher en chapon', 'faire ses choux gras', 'à la venue des coquecigrues'²¹, 'cracher blanc', 'mettre de cul', 'manger son pain blanc le premier', 'mettre la charette devant les bœufs', 'l'habit ne fait pas le moine', 'donner le moine', 'monté comme un St. George', 'prendre le mors aux dents', 'les enfans vont à la moutarde', 'faire pieds neufs', 'pisser contre le Soleil', 'petite pluie abbat grand vent', 'courir la poule'.

²¹ Sous *coquecigrue*, la référence à Rabelais précède la citation, bien que celle-ci se trouve rejetée dans le paragraphe qui suit; ce n'est donc pas la phrase «Voyez le plaisant coquecigrue!» qui est contenue dans Rabelais (cf. l'Appendice).

Dans ces cas, l'explication est très articulée, comme le prouve la comparaison avec d'autres dictionnaires. À titre d'exemple, on peut observer comment l'expression 'manger son pain blanc le premier' dans Le Roux diffère en longueur de celles qu'on trouve dans les dictionnaires de Cotgrave²², Oudin²³ et Furetière²⁴:

Le Roux (s.v. *manger*): Manière de parler proverbiale, dont on se sert pour marquer qu'une personne a eu du bon têmes dans sa jeunesse, qu'elle a vécu contente dans la fleur de son âge, mais qu'elle en fait penitence dans sa vieillesse; c'est-à-dire, qu'elle est ruinée, & dans la misere, & dont les affaires ont changé de face.
Rabl. L. I.

Cotgrave (s.v. *manger*): to spend his best abilities (in estate, or body) on his youth, and leave naught but wants, and weakness for old age.

Oudin (s.v. *pain*): faire bonne chere au commencement, et mauvaise à la fin, avoir du bien et puis de la peine *vulg.*

Furetière (s.v. *pain*): On dit aussi d'un enfant qu'on élève delicatement, & qu'on prévoit ne devoir pas avoir beaucoup de bien dans la suite, qu'il mange son pain blanc le premier.

Un autre exemple qui contient, en plus de l'explication, une sorte de prolongement de la part du rédacteur se trouve sous *moine*:

L'habit ne fait pas le Moine. Manière de parler proverbiale, qui signifie que ce ne sont point les habits, ni la parure extérieure, qui font l'honnête homme, & qu'ils ne font que l'orner. Si l'habit faisoit l'honnête homme, combien verroit-on qui le feroient pour être richement couverts, & qui dans le fond ne sont que des azes [*sic*, pou ânes] revêtus d'un bas d'or ! ôtez le bas, c'est-à-dire les beaux habits, ils sont ânes comme auparavant. *Rab. L. I.* Car vous même dites que l'habit ne fait pas le moine.

22 Consulté dans cette édition: *A French and English Dictionary composed by M^r Randle Cotgrave with an other in English and French*, London, James Howell, 1673.

23 Consulté dans cette édition: *Curiositez françoises, pour supplement aux Dictionnaires, ou Recueil de plusieurs belles proprietes, avec une infinité de Proverbes et de Quolibets, pour l'explication de toutes sortes de livres, par Antoine Oudin, secretaire interprete de sa Majesté.* A Paris, Chez Antoine de Sommaville, 1656.

24 Consulté dans cette édition: Antoine Furetière, *Dictionnaire universel...*, A La Haye et à Rotterdam, Leers, 1701.

L'explication d'une expression est, dans plusieurs cas, tirée du sens qu'elle a dans la citation, comme pour 'se coucher en chapon' qui signifie, selon Cotgrave, «to go very soon to bed anights; or to get him to bed as soon as he hath supped» et selon Oudin se coucher «si tost que la nuit est vénuë». Chez Le Roux, qui se réfère au passage tiré de Rabelais, l'explication diffère: c'est le laps de temps très bref entre les deux actions de manger et de se coucher qui est mis en relief, plutôt que la précocité temporelle de la deuxième action.

C'est se coucher soû & l'estomac plein, se coucher après avoir bien mangé & bien bû. *Rab. L. 2.* Il mangea très-bien à ce soir, & s'en alla se coucher en *chapon*; de la table au lit, ayant encore le morceau au bec.

Cet exemple montre aussi comment l'ouvrage de Le Roux est indépendant d'autres recueils, en ce qui concerne l'ajout des citations d'auteur et en particulier des passages tirés de Rabelais. La présence d'expressions qui, comme 'pisser contre le soleil', ne figurent pas dans de recueils comme ceux de Cotgrave, Oudin ou Furetière, révèle un caractère original dans le tri du matériel lexicographique:

PISSER. [...]

Pisser contre le Soleil. Manière de parler proverbiale, signifie, faire des efforts inutiles, se donner de la peine en vain, se tourmenter inutilement & sans effet. *Rab. L. I.* Pissoit contre le Soleil.²⁵

Cette démarche qui consiste à extraire l'expression du passage de l'auteur amène le lexicographe à donner des explications différentes suivant le sens qu'il croit comprendre du contexte. Le proverbe 'petite pluie abat grand vent'²⁶, répertoriée par Oudin avec le sens de «peu de chose apaise une grande colere, ou un grand mal» (s.v. *abattre*), est traité par Le Roux de deux manières différentes. Sous *abattre*, le sens est celui qu'Oudin aussi attribue à cette expression:

Petite pluye *abat* grand vent; pour dire que quelques paroles flatteuses apaisent un grand emportement;

sous *pluie*, la même expression se resémantise, en précédant la citation rabelaisienne avec laquelle elle semble entretenir un rapport étroit dont le sens est dégagé de manière originale:

25 Cf. Érasme, *Adages* I, I, 20: «Adversus solem ne meitto»; Furetière rapporte 'pisser contre le ciel' (voir son *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, s.v.).

26 Sur cette expression, voir Baldinger (2001: 2-3).

Petite pluye abbat grand vent. Proverbe, qui dans un sens bachique signifie qu'à petits coups redoublez on étanche une grande soif, qu'en buvant peu à la fois, mais souvent, on se desaltere insensiblement. *Rab. L. I* Petite pluye abbat grand vent. Voyez *Abattre*

L'importance de la source d'où le lexicographe tire ses exemples est d'autant plus importante qu'elle offre l'occasion pour Le Roux de noter des mots inventés par l'auteur et d'en donner des explications:

COMPULSOIR de beuvettes. Terme Bachique, qui signifie jambon, saucisson, ou autres choses de haut goût, propres à alterer un beuveur & à lui faire trouver le vin bon. *Rab. L. I. Compulsoir de beuvettes.*

MATAGRABOLISER. Faire, produire, composer, arranger, mettre au jour, mettre en ordre, polir ou inventer. *Rabl. L. I.* Il y a huit jours que je suis à metagraboliser [*sic*] cette harangue.

PANTAGRUELISER. Pour boire à gré, copieusement & à tirelarigot. *Rab. L. I.* Ainsi que voir pourrez en pantagruelissant.

Cette démarche dans la sélection de mots à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur amène le lexicographe à donner des explications fondées sur le contexte de leur occurrence, qui résultent parfois approximatives ou fautives. C'est par exemple le cas pour l'acception figurée de 'calefreter', relevé aussi par Le Duchat dans son édition commentée des œuvres de Rabelais. La comparaison entre les deux définitions montre comment Le Roux procède de manière empirique, en essayant d'isoler le sens d'un mot dont il ne considère pas la dérivation entre le sens premier et le sens figuré.

Définition de Le Roux:

CALEFRETER. Pour prendre, piller, tirer dehors, emprunter de quelqu'un. *Rab. L. I.* Pensât és allegories, lesquelles de lui ont *callefreté* Plutarque.

Définition de Le Duchat:

De luy ont calefreté Plutarque etc.] Les édition de Dolet à Lyon 1542. & de Claude la Ville à Valence 1547 ont *beluté*. Toutes les autres ont calefreté. [...] Calfreter, calefreter, calfater, calfeutrer ces mêmes allégories, c'est les accomoder de telle sorte, que d'embrouillées qu'elles étoient dans l'Auteur original, on vienne en vertu de cette espèce de radoub, à les débrouiller & à les re-

connoître. [...] Je tire avec Du Cange *Calfetrer, Calfater & Calfeutrer* du bas grec [...].²⁷

Une autre définition dont l'origine reste obscure se trouve pour le mot 'chiabrena':

CHIABRENA. *Le chiabrena*. Pour menstrues, les triquechiques, les mois ou les fleurs, & ordinaires des pucelles ou des femmes. *Rab. Liv. 2. Le chiabrèna* des pucelles. [*Pant.*, ch. VII, p. 187]²⁸

Le corpus analysé montre comment Le Roux s'efforce d'interpréter les deux premiers livres de Rabelais, sans la médiation d'autres ouvrages ou commentaires.

Dans les éditions successives à la première édition du *Dictionnaire comique* publiée en 1718, on note encore des citations tirées de l'œuvre de Rabelais. Le Roux n'est toutefois pas, comme on l'a dit, l'auteur de ces intégrations.

Dans la deuxième édition du *Dictionnaire comique* en 1735, le corpus rabelaisien diminue considérablement; il comprend sept articles:

CASSINE. Vieux mot, qui signifie une petite maison de campagne. Il étoit autrefois en usage, et il ne l'est plus à présent qu'en Provence. *Finablement les mena banqueter dans une cassine hors la porte*. Rabelais l. 4, c. 13 de Pantagruel [...]

CLAVELÉE. Ancien mot, qui n'est plus d'usage, et qui signifioit autrefois attaqué, atteint de quelque maladie, qui se communique. Rabelais, dans son Panurge l. 3, ch. 22, a dit en parlant de Ramnagrobis: *Il est par le ventre bæuf hérétique, je dis hérétique formé, hérétique clavelé, hérétique brulable*. [...]

COUILLAUD. [...]

Rabelais a dit en parlant des Auteurs de la Massore, qu'il appelle *Massaretha: bons couillauts, & beaux cornemuseurs hébraïques* [*Pant.*, ch. 1]. Quoique ce terme forme une idée sale, il est ici un mot d'honneur. Les Juifs appelloient *couillauts*, ceux qui parmi eux tenoient la place des Moines, des Abbez, & des autres Prélats de l'Eglise Romaine.

COURTIBAUT. Vieux mot, qui exprime une sorte de tunique, ou dalmatique ancienne qui s'appelle encore de ce nom en Berry, dans la Saintonge, & dans la Touraine. Les Moines en changent

²⁷ *Œuvres de Maître François Rabelais...*, op. cit., p. xliii-xliv, note 16.

²⁸ Voir sur ce mot Sainéan (1976, t. I: 273-274); le mot 'triquechiques' reste obscur.

selon les fêtes, & l'on nomme ainsi cet habit, parce qu'il ne passe le genou que de quelques doigts. *Et lui faisoit changer de poil, comme font les Moines de courtibauts selon les fêtes.* Rabelais, l. 1 ch. 12 de Gargantua.

DEBRIDER. Au propre, ôter la bride. On s'en sert au figuré, & l'on dit, *sans débrider*, pour dire sans discontinuer. Mais cette façon de parler est basse.

On dit encore, *débrider un repas.* Rabelais. [...]

RABOUREUR. Pour Taureau banal, homme qui sert d'étalon pour contenter les femmes, f. à gage. *Julie fille de l'Empereur Octavian ne s'abandonnoit à ses raboueurs, si non que quand elle se sentoît grosse.* Rabelais l. 1 [ch. 3]

TABOURER. Pour coucher avec une femme, embrasser, baiser, le lui mettre tout chaud de peur de l'enrhumer. *Il n'en échappe pas une que je ne taboure en forme commune.* Rabelais l. 1. [Pant., ch. 26]

Comme la plupart des ajouts à l'édition de 1735, les définitions des mots *casine*, *clavelé*, *couillaud*, *courtibaut*²⁹ et *debrider* sont tirées de l'une des éditions du *Dictionnaire de la langue françoise* de Richelet publiées quelques années plus tôt³⁰. Cependant, l'intérêt pour le corpus rabelaisien, qui est une source de seconde main dans l'édition du *Dictionnaire comique* de 1735, s'inscrit plutôt dans l'histoire éditoriale de l'ouvrage que dans celle de la réception de Rabelais.

Dans la dernière édition du *Dictionnaire comique*³¹ en 1786, le noyau remontant à la première édition de 1718 grossit jusqu'à se transformer en un recueil composite de citations d'auteurs allant du XII^e au XVIII^e siècle, sans que les critères de sélection du premier lexicographe ne soient respectés. Une seule citation de Rabelais y figure:

CABASSER, v. l. Tromper, tendre des embuches.

Jornellement chacun son cas porchasse

Noises y sont, on y trompe & cabasse. (RAB.)

29 Sainéan (1930: 86) avait remarqué que la définition du mot *courtibaut* du *Dictionnaire comique* de Le Roux, qu'il consultait vraisemblablement dans l'édition de 1752, était tirée de l'une des notes de Le Duchat dans son édition des œuvres de Rabelais (voir *Oeuvres de Maître François Rabelais...*, op. cit., p. 69, note 6); le nombre d'articles du dictionnaire de Le Roux de 1735, tirés du dictionnaire de Richelet dans l'une des éditions mentionnées, nous fait néanmoins supposer que la source de première main du rédacteur opérant en 1735 est Richelet et non pas Le Duchat.

30 Elles figurent par exemple dans l'édition de 1732. Pour les entrées *raboureur* et *tabourer*, leur source est pour l'instant inconnue.

31 L'ouvrage conserve le titre tel quel avec toutefois des modifications: le 'n' est redoublé dans le mot 'dictionnaire' et le nom de son premier auteur est graphié Leroux.

Cette entrée définie par l'abréviation *v.l.* pour «vieux langage» est tirée *Dictionnaire comique* de 1786. Dans ce dernier cas, aussi, il s'avère inutile de prendre en considération le *corpus* rabelaisien.

En concluant cette enquête sur la réception de Rabelais dans le dictionnaire de Le Roux, diverses observations s'imposent. Seule l'édition de 1718 mérite attention; les autres rééditions et impressions ne font que reproduire le noyau originel, en témoignant d'une longue filiation d'un ouvrage qui, après la dernière édition, sera copié même au XIX^e siècle³². La première édition du *Dictionnaire comique* intègre les citations d'auteurs à l'intérieur de ses articles en tant qu'«illustrations» effectives et donc possibles d'un concret linguistique. Au sein de ce projet d'attestation des mots, la place occupée par Rabelais n'est pourtant pas parmi les auteurs qui ont stabilisé l'usage à travers leurs œuvres, comme l'aurait affirmé un lexicographe bien plus célèbre que Le Roux: Furetière. À la suite de son expulsion de l'Académie, il accuse en effet La Fontaine de «prendre aux séances du dictionnaire la défense des termes libres, usuels dans l'ancienne langue, d'ignorer le langage du métier qu'il a exercé trente ans» et conclut en disant que toute «sa littérature consiste en la lecture de Rabelais, de Pétrone, d'Arioste, de Boccace et de quelques auteurs semblables»³³. L'opinion contenue dans cette invective montre comment le choix de Le Roux de citer *Gargantua* et *Pantagruel* ne répondait pas à un idéal de purisme linguistique mais à d'autres exigences, qu'on pourrait trouver dans l'attrait exercé par la variété du langage et par son histoire. Rabelais, qui a continué d'être cité dans les différentes éditions du *Dictionnaire comique*, est à ce propos un cas exemplaire.

32 En ce qui concerne le succès éditorial du *Dictionnaire comique*, je me permets de citer mon article: Barsi (2006).

33 C'est Pierre Clarac qui rapporte cet extrait dans son édition des *Œuvres diverses* de La Fontaine (Pléiade, 1942, p. xxxvii).

APPENDICE

Dans cet appendice, sont rapportés, en transcription semi-diplomatique, les passages des lettres C, M, P de la première édition de 1718 du *Dictionnaire comique* de Le Roux tirés de l'œuvre de Rabelais. Les points de suspension entre crochets droits signalent les parties que j'ai omises dans chaque article. Entre crochets, sont aussi signalées toutes les références à l'œuvre de Rabelais suivant l'édition des *Œuvres de M. François Rabelais Docteur en Medecine. Dont le contenu se voit à la page suivante. Augmentées de la vie de l'Auteur, & de quelques Remarques sur sa vie & sur l'histoire. Avec l'explication de tous les mots difficiles. Et la Clef nouvellement augmentée*. Tome I, 1691. Dans le cas où le passage du dictionnaire présente des variantes lexicales ou syntaxiques, j'ai rapporté, outre l'indication du lieu, la version figurant dans les œuvres de Rabelais mentionnées.

CALEFRETER. Pour prendre, piller, tirer dehors, emprunter de quelqu'un. *Rab. L. I.* Pensât és allegories, lesquelles de lui ont *callefreté* Plutarque. [*Garg.* Prologue]

CALENDES. *Aux Calendes Grecques*. Les Grecs n'ont jamais eu de *Calendes*, c'est pourquoi pour marquer qu'une chose n'arrivera, ou ne sera jamais, on dit qu'elle se fera aux *Calendes Grecques*. *Rab. L. I.* L'Arrêt sera donné aux prochaines *Calendes Grecques*. [*Garg.* ch XX, p.52]

CALIBISTRIS. Le centre de l'amour, ou la nature d'une femme, le Temple de Venus, au pluriel *calibistris*. *Rab. L. 2.* Je vois que les *calibistris* des femmes sont à meilleur marché en ce país que les pierres. [*Pant.* ch. XV, p. 221]

CANNE. Il n'y a que le bec à orler, & c'est une *canne*, se dit de ceux qui trouvent de la facilité à faire toutes choses, quoiquelles soient difficiles, & longues à faire.

Quand les *cannes* vont aux champs, les premières vont devant, se dit à ceux qui demandent trop souvent, quand sera-ce?

Faire la canne. Voyez *Faire le plongeon*. Pour manquer de cœur, n'oser se battre ou faire tête à quelqu'un. *Rab. L. I.* Pardieu qui *fera la canne* de vous autres, je le fais moine en mon lieu. [*Garg.* ch. XLII, p. 116: par Dieu qui fera la canne de vous autres, je me donne au diable si je le fay moine en mon lieu]

CARDINALISER. Pour rougir, rendre rouge, teindre en rouge. *Rab. L. I.* Excepté les écrevisses qu'on *cardinalise* à la cuite. [*Garg.* ch. XXXIX, p. 108: Exceptez les gammares & écrevices que l'on cardinalise à la cuite]

CARROY. Pour grand chemin, passage. *Rab. L. I.* Près le grand *carroy* par delà Seville. [*Garg.* ch. XXVI, p. 72]

CASE. Pour maison, habitation, demeure, logis, maisonnette. *Rabelais L. I.* Ayant atteint une petite case. [*Particularitez de la vie et moeurs de M. François Rabelais*]

CATERVE. Pour troupe, bande de gens à pié, peloton de soldats. *Rab. L. I.* Du stratagème qu'il avoit fait lui seul contre toute leur *caterve*. [*Garg. ch. XXXVI, p. 99*]

CAVE. Eau benite de *cave* signifie du vin. *Rabelais L. I.* Après s'être bien antidoté l'estomach de coudigna de four & d'eau benite de *cave*. [*Garg. Ch. XVIII, p. 46*: & bien antidoté l'estomac de coudignac de four, & eau benite de *cave*]

CHAFFOURER. Pour barbouiller, griffonner, chiffonner, embrouiller, rendre obscur. *Rabl. L. I.* Et d'abondant en ont chaffouré leur Loi. [*Garg. ch. III, p. 8*: Et d'abondant en ont chaffouré leur robidilardique loy]

CHAPON. [...]

Se coucher en chapon. C'est se coucher soû & l'estomac plein, se coucher après avoir bien mangé & bien bû. *Rab. L. 2.* Il mangea très-bien à ce soir, & s'en alla se coucher en *chapon* [*Pant. ch. IX, p. 201*: & mangea très-bien à ce soir, & s'en alla se coucher en chappon]; de la table au lit, ayant encore le morceau au bec. [...]

CHEVAUCHEUR. Pour un cavalier, un homme qui monte un cheval, ou qui aime à être à cheval. *Rom. com. de Scaron.* Et *Rab. L. 2. c. 2.* [pas d'occurrence dans *Pant. ch. 2*, plusieurs autres occurrences dans *Garg.* et *Pant.*]

CHEVILLE. Pour membre viril. *Rabelais L. 2.* Je vous supplie au nom des quatre fesses qui vous engendrèrent & de la vivifique *cheville*. [*Tiers Livre Prologue, p. 308*: je vous supplie au nom et reverence des quatre fesses qui vous engendrèrent, & de la vivifique cheville] [...]

CHIABRENA. *Le chiabrena*. Pour menstrues, les triquechiques, les mois ou les fleurs, & ordinaires des pucelles ou des femmes. *Rab. Liv. 2. Le chiabréna* des pucelles. [*Pant., ch. VII, p. 187*]

CHOPINER. Mot vulgaire & bas, pour dire boire chopine sur chopine, faire la débauche au cabaret, grenouiller. *Th. Italien.* Pendant ce temps là on est libre de *chopiner*. Se dit aussi d'une personne qui est yvre. *Rabelais L. I. chap. 15.* Et qu'on le fit bien *chopiner* sophistiquement. [*Garg. ch. XV, p. 41*]

CHOU. [...]

Faire ses choux gras. Signifie faire bien ses affaires, faire ses orges, son profit, gagner, profiter de l'occasion. *Rabelais L. 2*. Si tu savois comme je fis mes *choux gras*. [*Pant.* ch. XVII, p. 232: si tu sçavois comment je fis mes chous gras] Dit aussi se mettre à son aise, s'accommoder.

CITADIN. Cytoien [sic] bourgeois, habitant d'une ville. *Rabelais L. I*. A ce faire conviennent tous les *citadins*. [*Garg.* ch. IV, p. 10: A ce faire convierent tous les citadins]

CLOPER. Pour boiter, n'aller que d'une jambe. *Rabl. L. I*. Pour les matter survint O. B. qui clope. [*Garg.* ch. II, p. 5]

COMPULSOIR *de beuvettes*. Terme Bachique, qui signifie jambon, saucisson, ou autres choses de haut goût, propres à alterer un beuveur & à lui faire trouver le vin bon. *Rab. L. I. Compulsoir de beuvettes*. [*Garg.*, ch. V, p. 12]

CONCULQUER. Pour fouler aux pies, terrasser, renverser, anéantir. *Rab. L. I*. Toute amitié *conculquée*. [*Garg.* ch. XXXI, p. 85]

CONIN. Pour lapin. *Rab. L. I*. Tu fais des rets & des poches à prendre les conins. [*Garg.* ch. XL, p. 112: je fai des rets & des poches à prendre les conins]: & à Paris, ceux qui achètent les peaux de lapins, vont criant par les rues, peau de *conin*, peau de *conin*, ce qui fait quelquefois rougir ou rire les filles.

COQUECIGRUES. Ce mot est fort en usage parmi le peuple de Paris; demande-t-on quelque chose ? on répond en raillant, vous aurez des coquecigrues; dit-on, qu'avez-vous là ? j'ai des coquecigrues. On se sert ordinairement de ce mot pour payer la curiosité indiscrete d'une personne: c'est aussi une injure très piquante, lorsqu'on appelle quelqu'un de la sorte; Voyez le plaisant coquecigrue ! *Rabl. L. I*

On dit, qu'une chose arrivera à la venue des *coquecigrues*, pour dire qu'elle n'arrivera jamais. [*Garg.* ch. XLIX, p. 135: à la venuë des Coquecigrues !]

COUDIGNAC *de four*. Signifie du pain. *Rabl. L. I*. Et bien antidoté l'estomac de coudignac de four. [*Garg.* ch. XVIII, p. 46]

COUILLON *gauche*. On se sert de ces mots pour caresser quelqu'un en plaisantant. *Rab. L. I*. ça, couillon gauche, que je t'ereine à force de t'accoller. [*Garg.* ch. XXXIX, p. 107: ça couillon que je t'ereine à force de t'accoller; l'expression «couillon gauche» figure au *Tiers Livre* ch. XXVII, p. 401]

CRACHER. *Cracher blanc*. Pour exprimer qu'on a soif, qu'on est alteré, &

qu'on a le palais sec & échauffé à force de parler. *Rabl. L. 2.* Qu'ils ne faisoient que cracher blanc comme coton de Malthe. [*Pant. ch. VII, p. 184*] [...]

CUL. [...]

Mettre de cul. Pour confondre, vaincre, surpasser, mettre à sec. *Rabl. L. 2* Il tint contre tous les Regens & Orateurs, & les mit tous de cul. [*Pant. ch. X, p. 202: tint contre tous les regens, artiens & orateurs, & les mit tous de cul*] [...]

MANGER. [...]

Manger son pain blanc le premier. Manière de parler proverbiale, dont on se sert pour marquer qu'une personne a eu du bon têmes dans sa jeunesse, qu'elle a vécu contente dans la fleur de son âge, mais qu'elle en fait penitence dans sa vieillesse; c'est-à-dire, qu'elle est ruinée, & dans la misere, & dont les affaires ont changé de face. *Rabl. L. I.* [*Garg. ch. XI, p. 29*] [...]

MATAGRABOLISER. Faire, produire, composer, arranger, mettre au jour, mettre en ordre, polir ou inventer. *Rabl. L. I.* Il y a huit jours que je suis à matagraboliser [*sic*] cette harangue. [*Garg. ch. XIX, p. 48: il y a dix-huit jours que je suis à matagraboliser cette belle harangue*]

MATRONE. En Espagne, c'est une femme d'honneur ou une gouvernante: mais en France on se sert de ce mot satyriquement, pour dire maquerelle, Dame d'honneur de bordel, gouvernante qui élève de jeunes filles à la débauche. *Theat. Ital. Arleq. Misan.* On m'a dit pourtant que depuis peu il s'étoit glissé dans vôtre profession quelques matrones. *Rab. L. I.* Entre ces publiques matrones. [*Garg. ch. IX, p. 23*]

MATTER. Pour détruire, ruiner, battre, perdre, mettre en desordre, déranger. *Rab. L. I.* Pour les matter survint Q.P. [*sic, pour B.*] qui clope. [*Garg. ch. II, p. 5*]

MENTULE. Pour membre viril, ce qu'en latin on nomme mentula. *Rab. L. I.* Detache sa braguette, & tira sa mentule. [*Garg. ch. XVII, p. 44: détacha sa belle braguette, & tirant sa mentule*]

MESUANT. Pour dorenavant, à l'avenir, désormais. *Rab. L. I.* Les perdrix nous mangeront les oreilles mesuant. [*Garg. ch. XXXIX, p. 110: Les perdrix nous mangeront les oreilles mesouant*]

METES. Pour bornes, limites, frontières. *Rab. L. I.* La chose étant tant hors des metes de la raison. [*Garg. ch. XXXI, p. 85: La chose estant hors des metes de la raison*]

METTRE. [...]

Mettre la charette devant les bœufs. Manière de parler, pour faire quelque chose à rebours, de travers, prendre le contrepédié. *Rab. L. I.* Mettoit la charette devant les bœufs. [*Garg. ch. XI, p. 29*] [...]

MOINE. [...]

L'habit ne fait pas le Moine. Manière de parler proverbiale, qui signifie que ce ne sont point les habits, ni la parure extérieure, qui font l'honnête homme, & qu'ils ne font que l'orner. Si l'habit faisoit l'honnête homme, combien verroit-on qui le feroient pour être richement couverts, & qui dans le fond ne sont que des ânes [*sic, pou ânes*] revêtus d'un bas d'or ! ôtez le bas, c'est-à-dire les beaux habits, ils sont ânes comme auparavant. *Rab. L. I.* Car vous même dites que l'habit ne fait pas le moine. [*Garg. Prologue: l'habit ne fait point le moine*] *Donner le Moine.* Manière de parler Proverbiale, pour dire porter guignon, porter malheur: c'est aussi une espèce de tour malicieux, que l'on fait à une personne qui dort dans son lit; on lui attache une corde ou ficelle au gros orteil d'un pied & on le lui tire pour l'éveiller. *Rab. L. I.* Pourtant est encore en usage le proverbe, de bailler le Moine à quelqu'un. [*Garg. ch. XLV, p. 123*]

MONDE. [...]

Rabelais, pour rendre les moines méprisables, leur fait dire qu'ils n'ont que leur vie en ce monde. [*Tiers Livre ch. XV, p. 359*] [...]

MONTER. Monté comme un St. George. Manière de parler, qui se dit d'une personne qui est montée sur un beau cheval, grand, leste, & fringant. *Rab. L. I.* La lance au poing, monté comme un St. George. [*Garg. ch. XLI, p. 115: la lance au poing, montez comme un Saint George*] [...]

MORDRE. [...]

Mordre. Pour comprendre, pénétrer, connoître les causes & la raison d'une chose. *Rab. L. 2* Matières tant dures et difficiles que les Astrologues n'y peuvent mordre. [*Pant. ch. I, p. 163*] [...]

MORS. [...]

Prendre le mors aux dents. Manière de parler figurée, qui signifie être prompt, prendre promptement feu, se mettre en colère, se fâcher. *Theatre Italien le Phénix.* Hé, la, la, Madame Didon, vous prenez le mors aux dents un peu bien vite. Et *Rab. L. 2* [*Pant. ch. X, p. 202: La plus part prindrent bien le frain aux dents*]

MORFIAILLER. Manger goulûment & avec avidité, ne faire que tordre & avaler, manger goulûment & en crevé [*sic*]. *Rab. L. I.* C'est morfiaillé cela. [*Garg. ch. V, p. 13*]

MOUILLER. Pour boire hardiment. *Rab. L. I.* Mouillez vous pour secher, ou seichez vous pour mouiller. [*Garg.* ch. V, p. 11: Mouillez-vous pour sécher, ou vous séchez pour mouiller]

MOULE. [...]

Moule du bonnet. Pour la tête. *Rab. L. I.* Si Dieu me sauve le moule du bonnet. [*Garg.* ch. IX, p. 24] Pour dire, si Dieu me sauve la vie, me conserve mes jours. [...]

MOUTARDE. [...]

Les enfans vont à la moutarde. Manière de parler proverbiale, pour exprimer qu'une chose est fort connuë & fort commune, & qu'elle est si publique, que les enfans s'en entretiennent dans les rues. *Rab. L. 2* On fit une chanson dont les petits enfans alloient à la moutarde. [*Pant.* ch. XXI, p. 247: & en fut faite une Chanson, dont les petits enfans alloient à la moutarde]
[...]

MUSER. Pour s'amuser, tarder, differer. *Rab. L. 2* Allons enfans, c'est trop musé. [*Pant.* ch. XXVI, p. 268]

PAILLARD. Pour lubrique, amoureux, chaud, aimant les femmes. *Rabelais L. I* Ce petit paillard toujourns tâtonnoit ses gouvernantes. [*Garg.* ch. XI, p. 30]

PANTAGRUELISER. Pour boire à gré, copieusement & à tirelarigot. *Rab. L. I.* Ainsi que voir pourrez en pantagruelisant. [*Garg.* ch. I, p. 3]

PAST. Pour repas, le manger. *Rab. L. I.* Car attendant la digestion de son past. [*Garg.* ch. XXIII, p. 62-63: Car attendans la concoction & digestion de son past]

PENDILLOCHE. Pour membre viril, la racine qui donne tant de plaisirs & tant de maux aux femmes. *Rabl. L. I.* L'autre le nommoit ma pendilloche. [*Garg.* ch. XI, p. 31]

PIED. [...]

Faire pieds neufs. Manière de parler, qui se dit d'une femme grosse, & signifie accoucher, mettre un enfant au monde, mettre bas le paquet. *Rab. L. I.* Et qu'en bref elle feroit pieds neufs pour enfanter. [*Garg.* ch. VI, p. 14]

PINE. C'est le petit engin d'un enfant, ou par raillerie d'un homme qui est mal emmanché. *Rab. L. I.* L'autre l'appelloit ma pine. [*Garg.* ch. XI, p. 30: L'une la nommoit ma petite dille, l'autre ma pine]

PISSER. [...]

Pisser contre le Soleil. Manière de parler proverbiale, signifie, faire des efforts inutiles, se donner de la peine en vain, se tourmenter inutilement & sans effet. *Rab. L. I.* Pissoit contre le Soleil. [*Garg.* ch. XI, p. 29]

PLUIE. [...]

Petite pluie abbat grand vent. Proverbe, qui dans un sens bachique signifie qu'à petits coups redoublez on étanche une grande soif, qu'en beuvant peu à la fois, mais souvent, on se desaltère insensiblement. *Rab. L. I.* Petite pluie abbat grand vent. Voyez *Abattre* [*Garg.* ch. V, p. 12]

PONT-LEVIS. *Pont-levis de cul.* Pour chausses, culottes, haut de-chausses. *Rab. L. I.* Chausses à la martingale, qui est un pont-levis de cul. [*Garg.* ch. XX, p. 51]

POT. [...]

Le pot au vin. La tête, le siège de la raison, où les vapeurs du vin se font le mieux sentir. *Rab. L. I.* Si Dieu me sauve le moule du bonnet, c'est le pot au vin, disoit ma mere-grand. [*Garg.* ch. IX, p. 24] [...]

POULE. [...]

Courir la poule. Pour aller en maraude, aller à la picorée, aller à la petite guerre. *Rab. L. I.* Et qu'ils avoient couru la poule. [*Garg.* ch. XXXIV, p. 95]

PRIME-VERE. Pour printems, saison nouvelle. *Rab. L. I.* Afin qu'à la prime-vere ils eussent boeuf de saison à tas. [*Garg.* ch. IV, p. 9]

PURÉE. *Purée septembrale.* Pour vin, jus de la treille. *Rab. L. I.* L'indisposition qui lui étoit advenue par trop humer de purée septembrale. [*Garg.* ch. VII, p. 17: la disposition accidentale qui lui étoit venuë par trop humer de purée Septembrale]

Références bibliographiques

Nous ne signalons ici que les études critiques, les autres ouvrages sont cités sans abréviations dans les notes.

- Arzoumanov A., 2007, *Comment éclaircir des textes littéraires anciens? L'exemple de deux éditions de Rabelais*, in Delphine Denis (ed.), *L'obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant: 197-208
- Baldinger K., 2001, *Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais (Gargantua)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag: 2-3.
- Barsi M., 2006, *Le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux de 1718 à 1786 et ses échos au XIX^e siècle*, «Dix-huitième siècle» 38: 321-337.
- Birn R., 1981, *Les colporteurs de livres et leur culture à l'aube du Siècle des Lumières: les pornographes du Collège d'Harcourt*, «Revue française d'histoire du livre» nouvelle série n° 33: 593-616.
- Bray L., 1992, *Essai de filiation d'un dictionnaire de français non conventionnel du XVIII^e siècle: Le Roux (1718, 1735)*, in *Grammaire des fautes et français non conventionnels*, Actes du IV^e Colloque international organisé à l'École Normale Supérieure les 14, 15 et 16 décembre 1988 par le groupe d'Étude en Histoire de la Langue Française, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure: 185-196.
- De Grève M., 2009, *Les érudits du XVII^e siècle en quête de la clef de Rabelais*, in Claude de Grève et Jean Céard (eds.), *La réception de Rabelais en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Champion: 69-102.
- Plan P.-P., 1965, *Les éditions de Rabelais de 1532 à 1711*, Nieuwkoop, B. De Graaf.
- Sainéan L., 1930, *L'influence et la réputation de Rabelais: interprètes; lecteurs et imitateurs; un rabelaisien, Marnix de Sainte-Aldegonde*, Paris, J. Gamber.
- , 1976, *La langue de Rabelais*, Genève, Slatkine Reprints (1922-1923).

LITERARY QUOTATIONS IN CHARLES RICHARDSON'S
A NEW DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE (1836-7):
A SOPHISTICATED LEXICOGRAPHICAL METHOD

Laura Pinnavaia

I. INTRODUCTION

If words and meanings are the backbone of dictionaries, illustrative examples are their flesh. If examples of use give life and vitality to lexicography, we might venture to say that English monolingual lexicography truly comes alive in the eighteenth century, and especially with Johnson's *Dictionary* (1755, 1773). Although it was not the first monolingual work, nor was it uninfluenced by important predecessors, "it surpassed the aims and achievements of other dictionaries of his day, combining the best features of current lexicography in what may be considered the first modern dictionary of English" (Cowie 2009: 156). Besides the noteworthy two-volume format and the lengthy preface, what was particularly innovative among other elements was the inclusion of thousands of literary quotations to testify to the objectivity of the definitions provided: a method that had already been practised by the Italian and Spanish academies (1612 and 1729-39), the French (Richelet, 1680, Furetière, 1690), and the Germans (J.L. Frisch, 1741) (Cowie 2009: 158), but not the English. Therefore, in having introduced the practice of adding multiple quotations from English authors, not simply to illustrate the usage of words but to derive meanings therefrom, Samuel Johnson established a whole new model for English lexicography in the mid-eighteenth century.

This trend was duly taken up by his successors and first and foremost by Charles Richardson, who eighty years later included in his lexicographical work an expanded corpus of illustrative examples: if Johnson included quo-

tations from authors writing in the latter half of the sixteenth century to the Restoration of 1660, in *A New Dictionary of the English Language* (1836-7), Richardson quoted from authors writing in the early fourteenth right up to the late nineteenth century. However, although in the Preface he claims to have used quotations “for the purpose of exemplifying, confirming, and illustrating the explanations which precede them” (1836-7: 51), Richardson, unlike Johnson, never accompanies them with comments and explanations. For this reason, his work has been criticized as lacking “precision in the definitions and discrimination between forms” (Reddick 2009: 177) and as being “out of touch with the developments in historical linguistics that were beginning to take place at the time” (Béjoint 2010: 83). It is largely this not-so-positive reception in the history of lexicography that has consequently resulted in few scholars writing about it (such as Beal 2004; Dolezal 1989, 2000; Fowler 2004; Pinnavaia 2008, 2010; Sacerdoti-Mariani 1994; Zgusta 1986, 1989). It is our aim to shed a little more positive light on Richardson and his *New Dictionary*, and to show how, through one exemplary lemma *nice*, his selection and use of quotations was a finely thought out and sophisticated lexicographical method.

2. CHARLES RICHARDSON AND HIS NEW DICTIONARY

Not much is known about Charles Richardson. According to the *Dictionary of National Biography* (Marchant 1896/2004), he was born in 1775 in Tulse Hill and died at Feltham in 1865. Although he studied to become a lawyer, he became a teacher instead. While keeping a well-known school in Clapham Common, he was an ardent philologist of the school of Horne Tooke, which led him to write a critique of Dr. Johnson’s *Dictionary* entitled *Illustrations to English Philology* in 1815, and later the *Diversions of Purley* in defence of Tooke. As a lexicographer, Richardson began his career in 1817 when he took charge of what was to be a “Philosophical and Etymological Lexicon of the English language”, a section of the *Encyclopaedia metropolitana* whose publication was to be superintended by Coleridge. The lexicon was initially published serially as part of the *Encyclopaedia* (Aarsleff 1967/1983: 250), but eventually issued with revisions as two separately bound volumes in 1836 and 1837. From then the two-volume set went into multiple editions with both British and North American printings. The last edition seems to have been a London quarto of 1875 (Dolezal 2000: 126).

Here follows an entry from his work:

Nice
 Nicely
 Niceness

Nicety

Nice is more various and extensive in its application than *Nesh*; though they are the same word differently written and spoken.

See *Nesh*

Soft, tender, delicate; delicately sensitive, fastidious, scrupulous; curiously exact or refined; tender to excess; effeminate; weak; simple; silly, foolish

_____ For he was *nyce* and knowthe no wisdom

R. Gloucester, p.106

Sir Hugh of Crissengham he did *nyce*ly & mys,

The tresore with him he nam. *R. Brunne*, p.297

He halt hit a *nycete* and a foul shame

To beggen other to borwe bote of God one

Piers Ploughman, p. 297

But as I geese, Alla was not so *nice*,

To him that is so souveraine of honour,

As he that is of cristen folk the flour,

Send any child, but it is bet to deme

He went himself, and so it may wel seme.

Chaucer. The Man of Lawes Tale, v. 5508

But say that we ben wise and nothing *nice*.

Id. The Wif of Bathes Tale v. 6520

This miller smiled at hir *nicetee*

And thought, "All this n'is don but for a wile"

Id. The Reeves Tale v. 4044

And though it shulde him well beseme,

That he all other men can deme,

And hath foryete his owne vice,

A tale of them that be so *nice*,

And feignen them selfe to be wise,

I shall the tell in suche a wise. _____ *Gower. Con. A. b.i.*

Of which if I the propertee

Shall telle, after the *nicetee*

So as it worcheth non no man. *Id. Ib. b. v.*

Surely we cannot but here confesse the trouth, these

nice and wanton words do not very well wyth vs, but we must pray God and you to pardon vs.

Sir T. More, Workes, p. 306.

[I have seen some men] as *nettles* which if they be *nicely* handled, sting and prick; but if hard and rough pressed, are pulled up without harm.

Bp. Hall. Meditations and Vows, Cent 2., 12

And eke that Age despysed *nicenesse* vaine,
Enur'd to hardnesse, and to homely fare

Spenser, Faerie Queen, b, iv. c. 8

And there Marcus Cato, that never made ceremony or
niceness to praise himself openly, nor reckoned it any shame
to do it, did take a present occasion for it.

North. Plutarch, p. 295

But human frailty *nicely* to unfold,
Distinguishes a satyr from a scold

Buckinghamshire. Essay on poetry.

You see how the scribes of the law, with much anxiety
And *niceness* confine themselves to the letter of Moses.

South, vol. iv. Ser. 1

It being very well known that they were never bred to the
niceties of logic, either in making syllogisms or dilemmas.

Id. Vol. viii. Ser. 11

By his own *nicety* of observation, he had already formed
such a system of metrical harmony, as he had never afterwards
much needed, or much endeavoured to improve.

Johnson. Life of Waller

As can be seen from the example of the adjective *nice* above, the first information provided for all lemmas is the meaning and the source, which Richardson reputed are unequivocally linked. In this case, the reader is informed that *nice* is a variant of *nesh* and means “Soft, tender, delicate; delicately sensitive, fastidious, scrupulous; curiously exact or refined; tender to excess; effeminate; weak; simple; silly, foolish”. Also listed under the adjective *nice* are the adverbial *nicely* and substantives *niceness* and *nicety*. This method of grouping headwords together stemmed from his belief that words of the same origin are semantically dependent, thus not necessitating separate entries. This methodology is explained in the last section of the *New Dictionary*'s Preface in which “one comprehensive interpretation, adapted to the whole” is privileged to avoid “the tediousness of incessant repetitions, by no means necessary for the rational use of a Dictionary” (53). The headwords and the definition are then followed by sixteen literary quotations that illustrate the meaning of all four headwords.

Richardson introduced illustrations from a broad range of historical works placed in chronological order starting from the thirteenth to the nineteenth century. He wished to account for a wide temporal spectrum of every word's semantic, morphological, and orthographic development, directing the reader's view “first to the etymology and literal meaning; second to the metaphorical application of this meaning; third, to the application conse-

quent or inferred from the literal meaning; and fourth, to the application consequent or inferred from that which is metaphorical" (1836-7: 44), thus with the intent to provide a perfect and logical evolutionary linguistic history for every lemma. It is this objective that won him the label of "descriptivist before descriptivism", (Zgusta 1986: 88), and the claim that his work is "the only historical dictionary in the nineteenth century that [could] handle chronology in [a] mechanically objective way" (Zgusta 1989: 208), foreshadowing the *Oxford English Dictionary*.

3. RICHARDSON'S SELECTION OF QUOTATIONS

Richardson is in fact the only lexicographer mentioned in the Preface to the *Oxford English Dictionary* (from now on OED) and if this is so it is only really "because of [his] quotations and because of his desire to write the history of each word" (Béjoint 2010: 83), as we will try to demonstrate by returning to the example of *nice* above. By selecting the first quote from the *Rhyming Chronicle* of Robert of Gloucester (1300), in which the adjective "nyce" is coordinated with "knowthe no wisdom", Richardson cleverly manages to illustrate its first historical meaning, which regards the foolishness of people and their actions. While this meaning is not contemplated by Johnson in his dictionary, it can be found in the OED, corresponding to the first two senses of the adjective *Nice*:

A. *adj.* †1.

a. Of a person: foolish, silly, simple; ignorant. *Obsolete.*

c1300 *St. Mary Magdalen* (Laud) 493 in C. Horstmann *Early S.-Eng. Legendary* (1887) 476 (MED)

Bote ich þe [seide] hou heo heold mi lif, for-soþe ich were nice.

a1375 *William of Palerne* (1867) 491 (MED) Ich am vn-wis & wonderliche nyce.

c1400 (▶ ?a1300) *Kyng Alisaunder* (Laud) (1952) 652 (MED) He dude þe childe hadde noryce, Gentil leuedyes and nou3th nyce.

a1450 (▶ c1410) H. LOVELICH *Hist. Holy Grail* xlii. 73 They seiden he was a fool..and that they sien neuere so Nise A man.

a1500 (▶ c1477) T. NORTON *Ordinal of Alchemy* (BL Add.) (1975) 50 (MED) He that is not a grete clerke Is nyse & lewde to medle with that werke.

▶ ?a1513 W. DUNBAR *Poems* (1998) I. 78 Quha that dois deidis of petie..Is haldin a fule, and that full nyce.

?1567 M. PARKER *Whole Psalter* xlix. 141 As well the wyse: as

mad and nyse, to others leave theyr port. 1617 in W. B. Armstrong *Bruces of Airth* (1892) 51 Many a nyse wyfe and a back doore Oft maketh a riche man poore.

b. Of an action, utterance, etc.: displaying foolishness or silliness; absurd, senseless. *Obsolete*.

- a1393 GOWER *Confessio Amantis* (Fairf.) VII. 2801 So is it bot a nyce Sinne Of gold to ben to covoitous.
 c1400 (►?c1390) *Sir Gawain & Green Knight* (1940) 323 (MED) Þyn askyng is nys..þou foly hatz frayst.
 c1405 (►c1390) CHAUCER *Reeve's Tale* (Hengwrt) (2003) l. 362 Hys wyf..wiste no thyng of this nyce
 [v.rr. nyse, nesy] stryf. a1475 J. RUSSELL *Bk. Nurture* (Harl. 4011) in *Babees Bk.* (2002) I. 149 Cookes with þeire newe conceytes, choppyng..new curies..provokethe þe peple to perelles of pasage..þrou3 nice excesse of suche receytes.
 a1513 R. FABYAN *New Cronycles Eng. & Fraunce* (1516) I. ccxvi. f. cxxxvi A nyce folysshe Couenaunte ought nat to be holden.
 1575 J. ROLLAND *Treat. Court Venus* I. f. 14 argu]mentis, and diuers questionis.
 a1657 G. DANIEL *Poems* (1878) II. iii. 222 Curiosities, To dispute Misteries.
 [Quha did] reheirs ane certane nyse Sermonis, [With Prye not into his secrets; 'tis a nice And foolish Itch...]

By looking at the example above, we can appreciate Richardson's choice to start with a thirteenth-century quotation that antedates the first fourteenth-century examples employed in the OED, underscoring his precious lexicographical insight. In this way, Richardson not only was anticipating the way the OED documents the evolution of the meaning of words, but also the orthographical changes, as the spelling *nyce* attested in both dictionaries shows. Particularly interesting is the way Richardson entered the successive quotations from Chaucer's *The Man of Lawes Tale* and *The Wif of Bathes Tale* and from Gower's *Confessio Amantis* to illustrate the adjectival use, opting for the spelling that ultimately became the fully-established one, *nice*. Even though both spellings were legitimate at the time Chaucer and Gower were writing – as testified to the fourteenth and fifteenth-century quotations reported above in the OED – this decision seems to underline further Richardson's intention to provide a concise and yet precise historical plan of every one of his lemmas.

It is the necessity for precision and concision that induced Richardson to combine the semantic evolution of words with their orthographical and morphological ones. It seems to explain why the quotations that illustrate the adverb *nycely* and the substantive *nycete* are introduced straight after the first quotation exemplifying *nyce*, with which they coincide semantically. Both *nycely* and *nycete* in fact refer to the oldest – and now obsolete – sense of the lemma *nyce*, as the fourteenth-century quotations from Robert de Brunne's *Chronicle* and from William Langland's *Piers Ploughman* confirm. Therefore, when Richardson subsequently provided the quotations from Chaucer and Gower to exemplify the orthography *nice*, he endorsed this orthographic evolution with more quotations from the same two authors, in order to exemplify the new spelling *nicetee*.

While the orthographical and morphological changes occurring in the history of the English language are graspable at a glance in this entry – just as they are in all the other entries of Richardson's *New Dictionary* – not so are the changes in meaning; hence the importance of the quotations. Only by reading carefully the quotations can the different senses of the words be understood, thus underscoring Richardson's ability to select and include a series of appropriate and well-suited examples of use for each word. For instance, by choosing the following citation from Bishop Hall's 1647 work *Meditation and Vows* in which *nicely* is contrasted to “hard” and “pressed”, the sense “weak” (and penultimate sense of *nice* in Richardson's definition) clearly emerges:

[I have seen some men] as *nettles* which if they be *nicely* handled, sting and prick; but if hard and rough pressed, are pulled up without harm.

Similarly, by introducing Johnson's quotation from the *Life of Waller* (1779-81):

By his own *nicety* of observation, he had already formed such a system of metrical harmony, as he had never afterwards much needed, or much endeavoured to improve [...].

the first sense of *nicety* is clearly illustrated (“soft, tender, delicate; delicately sensitive, fastidious, scrupulous”), which converges with the favorable and positive context created by the words “metrical harmony”.

In sum, it is especially in the meticulous selection of quotations that Richardson's lexicographical talent might be appreciated. There can be no doubt that to illustrate the evolution of the meaning and form of each lemma Richardson invested most of his time and energy on the choice of the most appropriate quotation from his wide array of highly esteemed authors.

Owing to his belief that in Johnson's *Dictionary* "the quotation subjoined to the explanation might with equal propriety have occupied another position" (1836-7: 39), he was eager to provide in his *New Dictionary* one sense only for each quotation, which would necessarily have had to be carefully read to arrive at "intelligible deduction of usages" (1836-7: 53). Such a strategy elucidates his plan to enlighten readers not only with linguistic knowledge but also and especially with literary and cultural awareness. By including so many well-chosen quotations, Richardson indeed "[aspired] to the pretension of presenting to the English reader an insight into some interesting and instructive portions of a history of his native tongue" (1836-7: 53).

4. RICHARDSON'S USE OF QUOTATIONS

It is therefore from the authors that Richardson set out on his adventure to illustrate the evolution of thought and language over such a vast period of English history. In the third section of the preface to his work he announces the four periods that will be covered; namely, the first commencing with the *Rhyming Chronicles* of Robert of Gloucester and of Brunne in the thirteenth century, continuing through the reign of Henry VII and his immediate successors; the second extending from the accession of Queen Elizabeth I to the return of Charles II, or from Hooker and Spenser to Milton and Bishop Taylor; the third, from the Restoration to the establishment of the House of Hanover, or from Waller to Barrow to Pope and Samuel Clarke; the fourth from the reign of George II to the beginning of the nineteenth century. But what is particularly striking is not that Richardson adhered to this historical and chronological plan, but that, wherever possible, he relied on the same authors whose quotations he relentlessly included in each entry in the same strict order:

The quotations that have been selected from Gloucester, Brunne, Peers Plouhman always take their place at the head of the array. Then follow Wyclif, supported wherever possible by an early translator of the Bible; next in rank and order Chaucer and Gower free, as the great patriarchs of our speech, from any intermixture with their successors [...]. After these will be found, in due arrangement, a host of writers whose works have never been before ensearched for the important service of lexicography: our matchless translator of the Bible Tindale; Udal and his associates, the translators of the Commentaries of Erasmus, Berners, of Froissart, Sir Thomas More, the Chronicles of Fabyan and the Voyages of Hakluyt, with many others, whose compositions, small in size, but of inestimable worth have hitherto been placed

upon the shelves of the collectors, as rarities to gaze at [...] more especially, Daniel, Drayton, Holland, the translator of Pliny, Livy, Plutarch, &c.; North's Lives of Plutarch, Chapman, Beaumont and Fletcher (1836-7: 51).

This order we can see in fact exemplified in the entry *nice*, in which Richardson next to the well-known Gloucester, Brunne, Piers Ploughman, Chaucer and Gower, Sir Thomas More, and Spenser includes also the authors of lesser fame Plutarch, Hall, Buckingham, and South. Richardson's insistence upon the same large selection of authors for his lemmas not only seems to mark his concern for the uses of every word, but more importantly to put into action a *systematic* lexicographical practice of word exemplification.

From the middle of the eighteenth century, lexicographers had in fact started to use corpora of authentic texts to find confirmation for their linguistic intuitions (Béjoint 1994: 97); a practice that was however far from systematic (Read 1986: 32). Indeed, Johnson himself, who is the first major employer of quotations to illustrate usage, does not always provide a quotation for every definition in his *Dictionary*: terms like *labiated*, *lachrymation*, *lady-bedstraw*, *lady-bird*, *lady-cow*, *lamina*, *landfall*, *lanneret*, *languet*, *lanigerous*, *lansquenet*, *lanuginous*, *neckbeef*, *pict*, *pignoration*, and *pilewort* are among the many words not supported by quotations (Pinnavaia 2010: 206). Besides showing a clear lack of systematicity, the insertion of definitions without quotations is also indicative of a lexicographical practice based upon the addition of quotations *a posteriori* following a very much intuitive preparation of definitions; a method that not only Johnson seems to have employed but that the OED may have done too originally (Béjoint 1994: 98). Judging by the way the *New Dictionary* is compiled, it would appear Richardson opted for the more difficult and more modern approach, analyzing his whole corpus in search of meanings. By compiling a dictionary which systematically represents and gives voice to the language of his authors, Richardson drew every word and sense from his authentic texts, thus foreshadowing in some way the twentieth-century lexicographic practice of a non-selective and more objective description of language. Even though Richardson (1836-7: 56) admitted to having "availed [himself] of the large store of materials accumulated by Johnson and his editor Mr. Todd", he excluded from Johnson's work what he could not find in his corpus of texts, such as the lemmas listed above, because unsupported by quotations in Johnson's *Dictionary*; alternatively he included other lemmas defined and illustrated with quotations, such as *lab*, *labile*, *laburnum*, *lache*, *lainer*, *lateen*, *nedder*, *numerous*, *neology*, *neomeny*, *piccadell*, and *pindarick*, absent from Johnson's work.

While Richardson's dependence upon authentic texts to cull and define words seems indeed to have been a revolutionary and pioneering lexicograph-

ical practice in the mid-nineteenth century, it still cannot be considered as objective and descriptive as we know it today. Richardson's wordlist was, after all, only literary, reflecting what has been referred to as the 'good' uses of English (Béjoint 1994: 97). But Richardson's idea of a dictionary was not what we now define a dictionary: "a reference resource which provides information about words and their meanings, uses, and pronunciations" (MED s.v. dictionary) for a vast and unlimited readership. Instead, Richardson had in mind a dictionary that would be "a copious and careful record of the Language from its earliest state", containing "the choicest sentiments of English wisdom, poetry, and eloquence," (1836–1837, 61), in order to educate his readership in the history of the language of literature and directly from the citations taken from his favourite writers' works. Quotations after all create more than a simple syntactic and semantic context. There is also the context of authorship, literary value, and literary typology: we see how the word is used, by whom it is used, and in what sort of literature it is used (Dolezal 2000: 148).

5. CONCLUSIONS

Richardson's *New Dictionary* has generally been acclaimed as having collected the literary expressions of some of the best and most well-known authors of the English language from the thirteenth to the nineteenth century. As we have modestly tried to underline here, each author's voice helps settle the meaning and form of each word at a precise moment in time, so that when readers reach the end of the entry they have a complete picture of each word's semantic meanings, along with the varying morphological and orthographical forms developed in history.

While the refusal to anticipate the quotations with definitions and comments has been strongly criticized by scholars in lexicography, one cannot but recognize an *avante-garde* attempt at dictionary-making. By basing the inclusion of entry words on an authentic corpus of literary works and their definitions on a careful selection of quotations from it, Richardson ideated a completely new kind of dictionary that would inspire the making of OED and lexicographical works to come. Compared to his predecessors, Richardson managed to compile a *New Dictionary* that not only gave voice to a more substantial corpus of literary authors, but also one in which his own personal preferences (or antipathies) largely remained non-expressed. Even though the *New Dictionary* carries Richardson's name, he is a far more invisible lexicographer than any of his predecessors, which is more typical of modern-day lexicography. It is his quotations that speak for him, which is why it is no surprise that, besides being a landmark in the history of English lexicography, Richardson's *New Dictionary of the English Language* has also been defined as a "Dictionary of quotations" (Fowler 2004: 54).

Bibliography

PRIMARY SOURCES

- Johnson, Samuel, 1996 [1755, 1773], *A Dictionary of the English Language* (on CD-Rom) edited by Anne McDermott. Cambridge, Cambridge University Press.
- Richardson, Charles, 1837-8, *A New Dictionary of the English Language, Combining Explanation with Etymology: and Illustrated by Quotations from the best Authorities*, London, Pickering.
- MED: *Macmillan English Dictionary* (online) accessible at <https://www.macmillandictionary.com>
- OED: Simpson, John / Weiner, Edmund (eds) (online), *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.

SECONDARY SOURCES

- Aarsleff H., 1967/1983, *The study of language in England, 1780–1860* [reprint of the 1st ed., with new preface], Minneapolis, University of Minnesota Press, London, Athlone Press.
- Beal J.C., 2004, *English in Modern Times 1700-1945*, London, Arnold.
- Béjoint H., 1994, *Tradition and innovation in modern English dictionaries*, Oxford, Clarendon Press.
- Béjoint H., 2010, *The Lexicography of English*, Oxford, Oxford University Press.
- Cowie, A., ed., 2009, *The Oxford History of English Lexicography*, vol. 1, *General purpose dictionaries*, and vol. 2, *Specialized dictionaries*, Oxford, Clarendon Press.
- Dolezal F., 1989, "The Bibliography of Words and Notions", in Dolezal, Fredric (ed.), *The Dictionary as Text, International Journal of Lexicography* 2/3: 167-175.
- , 2000, *Charles Richardson's New Dictionary and Literary Lexicography, Being a Rodomontade upon Illustrative Examples, "Lexicographica"* 16: 104-151.
- Fowler R., 2004, *Text and Meaning in Richardson's Dictionary*, in J. Coleman & A. McDermott (eds.), *Dictionary History and Historical Lexicography*, Tübingen, Niemeyer: 53-62.
- Marchant E. C., 1896/2004, *Richardson, Charles (1775–1865), lexicographer*, Rev. by John D. Haigh [from the original *Dictionary of National Biography* notice, first published 1896], *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press.
- Pinnavaia L., 2008, *Charles Richardson: Prescriptivist or Descriptivist? An Analysis Based on A New Dictionary of the English Language (1836-7)*, in J. Beal, C. Nocera & M. Sturiale (eds), *Perspectives on Prescriptivism*, Bern, Peter Lang: 147-164.
- , 2010, *The lost and found in Richardson's A New Dictionary of the English Language (1867): an insight into the state of the vocabulary*, in J. Considine (ed), *Adventuring*

- in *Dictionaries: New Studies in Historical Lexicography*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing: 197-211.
- Read A. W., 1986, *The history of Lexicography*, in R. Ilson (ed.), *Lexicography: An Emerging International Profession*, Manchester, Manchester University Press: 28-50.
- Reddick A., 2009, *Johnson and Richardson*, in A. Cowie (ed), *The Oxford History of English Lexicography* (vol. 1), Oxford, Oxford University Press: 155-181.
- Sacerdoti M. G., 1994, *Word-Malformations and the Authoritarian Attitude towards Language Usage*, in R. Bacchielli (ed.), *Historical English Word-Formation*, Urbino, Quattro Venti: 153-161.
- Zgusta L., 1986, *Grimm, Littré, OED and Richardson: A Comparison of their Historicity*, "Dictionaries" 8: 74-93.
- , 1989, *The Oxford English Dictionary and Other Dictionaries*, in F. Dolezal (ed.), *The Dictionary as Text. International Journal of Lexicography* 2/3: 188-230.

Gli Autori

Monica Barsi è professore associato di Lingua francese presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi studi sono rivolti agli ambiti d'interesse della storia della lingua francese, della traduzione e della lessicografia francese e franco-italiana e alla didattica delle lingue straniere, in particolare del francese, e dell'italiano. Tra i lavori recenti, si ricordano gli studi sul poligrafo Gabriele Simeoni, sulle traduzioni rinascimentali di Omero, sulla grammaticografia ottocentesca e sulla storia dell'insegnamento delle lingue straniere nelle università italiane all'interno della ricerca condotta dal Centro interuniversitario di Ricerca sulla Storia degli Insegnamenti Linguistici.

Luca Bernardini è professore associato di Slavistica e insegna Letteratura polacca alla Università degli Studi di Milano. Ha preso parte alla stesura della *Storia della letteratura polacca* curata da Luigi Marinelli (Einaudi 2004), scritto una monografia sui *Viaggiatori e i residenti polacchi a Firenze* e curato l'edizione italiana di opere di Tadeusz Borowski, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Adam Zagajewski. Si è occupato nei suoi lavori di autori come Nikolaj Gogol, Cesare Correnti, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Wyspiański, Dimitrij Nabokov, Czesław Miłosz, Stanisław Lem. Ha scritto saggi e articoli sulle rappresentazioni della Shoah nella letteratura polacca. ed è il curatore de *La mia testimonianza davanti al mondo. Storia di uno stato clandestino*, Adelphi, Milano 2013, edizione italiana di Jan Karski, *Story of a Secret State*, Boston 1944.

Nicoletta Brazzelli è professore associato di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche sono rivolte ai racconti di viaggio e di esplorazione, al romanzo d'avventura ottocentesco e alla narrativa postcoloniale. È la coordinatrice scientifica del Centro di Ricerca sull'immaginario spaziale fra letteratura e geografia, attivo presso la medesima università. Tra i suoi volumi più recenti: *Lands of Desire and Loss. British Colonial and Postcolonial Spaces* (Peter Lang, 2012), *L'Antartide nell'immaginario inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria* (Ledizioni, 2015), *Topografie letterarie. Paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul*

(Mimesis, 2017) e *L'enigma della memoria. Il romanzo anglofono da V.S. Naipaul a Taiye Selasi* (Carocci, 2018).

Simone Cattaneo è stato assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano, ateneo dove attualmente è professore a contratto di Letteratura spagnola contemporanea e di Lingua e letteratura catalana. Suoi articoli sono apparsi in riviste e volumi collettanei nazionali e internazionali. È autore del saggio *La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione. Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada* (Ledizioni, 2012; pubblicato in Spagna da Carpe Noctem). Si occupa principalmente di narrativa contemporanea, con una particolare attenzione al mercato del libro e alle interazioni tra letteratura e cultura popolare (cinema, musica e, soprattutto, televisione e *new media*). Collabora con varie case editrici ed è traduttore dallo spagnolo e dal catalano.

Vincenzo De Santis è ricercatore in letteratura francese presso l'Università degli Studi di Salerno. Laureatosi presso la Sapienza Università di Roma, è dottore di ricerca delle Università degli Studi di Milano e Paris-Sorbonne. I suoi ambiti di studio sono il teatro e la letteratura del Settecento, i rapporti tra teatro e politica tra Rivoluzione e Epoca Napoleonica, la traduzione e l'ecdotica teatrale. È membro del gruppo di ricerca 'French Theatre of the Napoleonic Era' dell'Università di Warwick, presso cui ha anche lavorato in qualità di *research fellow*. Le sue principali pubblicazioni sono la monografia sul drammaturgo Lemerrier (Classiques Garnier), l'edizione critica di *Christophe Colomb* dello stesso autore (Modern Humanities Research Association) e, in collaborazione con Mara Fazio, l'edizione critica bilingue della tragedia *Zaïre* di Voltaire (ETS).

Marco Modenesi è professore ordinario di Letteratura francese presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano. I suoi studi si dirigono su due ampie aree. Nel quadro della Letteratura francese, è specialista della *fin-de-siècle* (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Huysmans, Rodenbach) e dell'inizio del Novecento (Apollinaire, Max Jacob, Cendrars). Nel quadro delle Letterature francofone, è specialista delle francofonie extra-europee: Québec e Canada francofono, Africa subsahariana e Caraibi. Dirige la rivista di classe A "Ponti/Ponts. Langues, littératures, civilisations des pays francophones" (Mimesis edizioni) e fa parte del Comitato scientifico della rivista on line "Altre Modernità".

Laura Pinnavaia è professore ordinario di Lingua e Linguistica Inglese presso la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano. I suoi studi sincronici e diacronici in ambito lessicologico e lessicografico hanno prodotto più di quaranta articoli, una curatela: *Insights into English and Germanic lexicology and lexicography: past and present perspectives* (2010),

e quattro monografie: *The Italian Borrowings in the OED: A Lexicographic, Linguistic and Cultural Analysis* (Roma: Bulzoni 2001), *Sugar and Spice ... Exploring Food and Drink Idioms in English* (Monza: Polimetrica 2010), *Introduzione alla Linguistica Inglese* (Roma: Carocci 2015), *Food and drink idioms in English: A little bit more sugar and lots more spice* (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2018).

Laura Rossi è professore associato di Letteratura russa all'Università degli Studi di Milano. Dall'inizio degli anni 1990 ha studiato l'eredità edita e inedita di M. N. Murav'ev (1757-1807), contribuendo alla rivalutazione della sua opera. Ha scritto su autori del Settecento come Denis Fonvizin, dell'Ottocento come Konstantin Batjuškov, Aleksandr Puškin, Apollon Grigor'ev e Lev Tolstoj e del Novecento come Jurij Tynjanov; ha affrontato i problemi dell'evoluzione dei generi letterari nel Settecento (frammento, poema in prosa), l'interazione tra linguaggio figurativo e poetico, la ricezione dell'eredità letteraria classica e umanistica, la storia della traduzione poetica e teatrale.

Vincenzo Russo insegna Letteratura Portoghese e Brasiliana all'Università degli Studi di Milano. Oltre a numerosi saggi e articoli pubblicati in rivista o come capitoli di libri in Portogallo, Italia, Brasile, Inghilterra, tra le sue pubblicazioni: *Tenebre Bianche. Immaginari coloniali fin-de-siècle*, (2008); *Suspeita do Avesso. Barroco e Neo-Barroco na Poesia Portuguesa Contemporânea*, (2008); *La Letteratura Portoghese. I testi e le idee* con R. Vecchi (2017). Ha tradotto e curato le edizioni italiane di vari autori portoghesi, brasiliani e africani che scrivono in portoghese (Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço, António Ramos Rosa, Eça de Queirós, Lima Barreto, Vergílio Ferreira, Boccage, Pepetela, João Paulo Borges Coelho, Boaventura de Sousa Santos). Dal 2014 è Segretario Generale dell'Associazione Internazionale dei Lusitani. Dal 2018 è responsabile della Cattedra António Lobo Antunes (Istituto Camões- Unimi). Ha collaborato con Il Manifesto, l'Unità, l'Indice dei Libri.

Eleonora Sparvoli insegna Letteratura Francese all'Università degli Studi di Milano. È specialista dell'opera di Proust, cui ha dedicato numerosi articoli e tre monografie (*Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, Milano, 1997; *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Milano, 2003; *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, 2016). Insieme a Mauro Carbone ha curato il volume *Proust et la philosophie aujourd'hui* (Pisa, 2008). Fa parte del comitato scientifico e di redazione dei «Quaderni Proustiani». È inoltre membro del Centro di Ricerca Coordinato dell'Università di Milano "Leggo, dunque sono", che studia il rapporto fra la lettura delle opere letterarie e la formazione della persona nell'Europa moderna. Nell'ambito di questo secondo filone di studi ha curato, insieme

a Vittorio Fortunati e Alessandra Preda, il volume *Della lettura: riflessioni d'autore*, supplemento al numero 67, 2017, de "Il confronto letterario", e con Alessandra Preda ha pubblicato il volume *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand* (Milano 2018).

Paola Spazzali è professore associato di Filologia germanica all'Università degli Studi di Milano, dove insegna Storia della lingua tedesca e Letteratura tedesca medievale. Ha pubblicato lavori incentrati sulla lingua e la letteratura degli inizi dell'alto tedesco medio e del tedesco protomoderno. Gli articoli più recenti riguardano la preghiera mariana tedesca del Quattrocento e le strutture lessicali plurimembri. Si occupa inoltre della storia dell'insegnamento del tedesco in Italia.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

Ana María González Luna y Ana Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
«La densità meravigliosa del sapere»
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

María A. Semilla Durán (ed.)
Alicia Kozameh. Antología personal

| 29 |

Monica Barsi, Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesto europeo ed extraeuropeo

