

IRENE KRISTEVA

DIACRONIA MITICA E MEMORIA STORICA NEI SAGGI DI PASCAL QUIGNARD

ABSTRACT: Pascal Quignard retraces, in his *Little Treaties*, stories that happened yore and elsewhere. This unusual narration affects literary works as well as tales or myths. The article sets out to demonstrate first that the mythical diachrony represents for the French writer a certain way of conceiving historical memory. It seeks then to prove that the myth ensures the narrative articulation of the fragmentary work and the organization of its amorphous material. It tries to reveal, finally, that through the myth Quignard adheres to two traditions: by breaking the mythical circle, he inscribes himself in the modernity and its discontinuity; by the simple decision to reinterpret the tale, he falls back on his anti-modern positions.

KEYWORDS: Diachrony, History, Memory, Myth, Tale.

Facendo parte del lignaggio che va da Jean de La Fontaine a Claude Lévi-Strauss, Pascal Quignard ripercorre nei suoi saggi letterari storie avvenute *jadis* e *ailleurs*. La tensione tra i vari racconti, provenienti da contesti culturali diversi, è destinata a dissolversi nell'unica continuità possibile: quella di raccontare. Contemporaneamente possibile e impossibile, plausibile e fantasmagorica, questa insolita narrazione vuole ritornare all'origine,¹ raccontando non solo *le jadis*, ma anche *l'avant du jadis*. Posta alla frontiera della riflessione e del discorso, essa permette al pensiero di sperimentare la sua finitudine, di de-finirsi.

La coesione intratestuale dei *Petits traités* è assicurata dalla diacronia mitica. Testimone del passato e organizzatore del presente, il mito tiene insieme gli scritti frammentari ed erranti. Sfuggendo alla razionalizzazione, media il rapporto tra la verbalizzazione dell'immaginario e l'immaginazione del discorso. Portatore di un'esperienza passata in-fondata, non tende all'assoluto, ma al contingente; non aspira a uno stato di beatitudine, ma alla regressione a uno stato di terrore. Il mito ospita di certo il *mysterium tremendum et fascinans* (Otto 1994), ma solo nella misura in cui genera inquietudine. Definito come il fondamento dell'umano nella sua ambiguità creatrice e distruttrice, il sacro attribuisce al mito una sorta di libertà fluttuante. Quanto al mistero, esso si annuncia in un'altra lingua – “una lingua

¹ Ai tempi “avant la conception et avant la naissance” (Quignard 1994, 227), a “l'image qui manque à nos jours” (Quignard 2014a).

mitica”² – e si esprime tramite una scrittura che non si prefigge la percezione diretta della “cosa”, ma si propone di raccontare l’irraccontabile. In altre parole, il mito tenta di gettare un ponte tra la lingua e il silenzio, tra il linguaggio umano e il gesto preverbale, tra la parola poetica e l’indicibile. E mirando a trasporre la memoria storica, si trasforma in un ricettacolo dell’origine.

La diacronia: un modo per considerare la memoria storica

Lo studio dei saggi di Quignard indica l’invocazione della memoria delle lingue e delle letterature (Blanckeman 2017, 147): lo scrittore incorpora in essi miti, fiabe, leggende, aneddoti. Per fare un esempio, nel piccolo trattato inaugurale di *La haine de la musique*, “Les larmes de Saint Pierre” (Quignard 1997b, 11-103), che esamina il rapporto tra musica e terrore, al mito greco di Marsia si susseguono una storia di Sei Shônagon sull’ascolto dei suoni, il mito dell’invenzione della chitarra legato ad Apollo, la leggenda delle reliquie di Confucio, l’episodio del canto delle Sirene nell’*Odissea*, il mito del tamburello di Thor, la fiaba cinese di Hiu-yeou che si lava le orecchie, l’aneddoto degli amori di Maria de’ Medici e François de Bassompierre, l’episodio del canto del gallo e di San Pietro del *Nuovo Testamento*, la storia del canto del gallo al banchetto di Trimalcione nel *Satyricon* di Petronio, e di nuovo l’episodio evangelico del canto del gallo. Questa strategia narrativa nasce dall’impossibilità di sedentarizzare le fiabe, le leggende e i miti a causa del loro carattere nomade. Permette inoltre di superare il contesto europeo e di dimostrare le dimensioni universali del meraviglioso. Infine, evidenzia l’eccellenza di Quignard nella giustapposizione di diversi contesti narrativi e nella valorizzazione della loro estraneità. Il confronto contestuale si dissolve dunque nella continuità narrativa.

La diacronia mitica presenta una visione della memoria storica:

La mémoire historique reposera éternellement sur une narration mythique – et peut-être même originellement onirique – qui la motive et qui la contraint : elle la rend aussi merveilleuse que futile. Dire qu’on peut purifier le légendaire par la critique historique a quelque chose de touchant. Autant purifier le rêve de sa trame et de ses personnages fantastiques. On ne peut purifier la mémoire du très irrationnel besoin de remémoration. On n’ôtera pas de la main la prédation ni l’acte de la régurgitation visuelle dans les phantasmes et la précipitation des rêves. On ne délivrera pas la tête des hommes de la petite narration compulsive, du désir des petites romances moins inutiles que l’histoire elle-même, des chimères des fondations et des embellissements, de la foi dans l’existence des buts, des fins, des horizons, des desseins et des sens, et de

² Una lingua fatta su misura, grecizzata o latinizzata di proposito: “Langue ni morte ni vivante: anachronique. En d’autres termes : dénuée de la mort. Dénuée de la vie. Hors du temps” (Quignard 1997a, 529).

la passion d'être soi et de pouvoir se mirer dans l'eau de son regard. (Quignard 1997a, 574-575)

Il passaggio dal mito alla leggenda illustra la possibilità di ritrovare il meraviglioso in qualsiasi forma breve. La leggenda, che etimologicamente significa una "cosa da leggere", rappresenta in effetti un racconto popolare favoloso, legato alla trasmissione della memoria storica articolata attorno alla vita di un personaggio. Il mito, da parte sua, designa sia la parola che il racconto meraviglioso. Questa seconda accezione consente a Quignard di assimilarlo alle fiabe, alle favole e alle leggende tramite un gioco simile a quello di Sherazade che, nel tentativo di sfuggire all'insopportabile destino dei mortali, cerca di ingannare il tempo, incantandolo. Interminabile e contraddittorio nelle sue varie versioni e nei suoi personaggi moltiplicati, il mito sottolinea il divario che separa l'umano e l'extra-umano, e testimonia l'esistenza della lingua prima della sua acquisizione personale e della sua realizzazione poetica. Pertanto, il linguaggio poetico è una controparte della parola perduta. L'indicibile o *Il nome sulla punta della lingua* (Quignard 1995), per usare la metafora, denota quello che il linguaggio non arriva ad attestare, ma riesce solo a nominare, mentre il dicibile risiede nel discorso definitorio. La distinzione tra il dicibile e l'indicibile è inerente al linguaggio:

Dans la langue, dès qu'apparaissent des adjectifs nombreux, c'est le signe du sans langage. C'est le symptôme qui trahit la part maternelle, qui signale la nostalgie du réel d'avant le langage, qui indique le foyer rayonnant, c'est-à-dire la scène violente, c'est-à-dire le réel d'avant la réalité... C'est la nostalgie en acte de l'autre du langage, de l'objet introuvable, de l'image intransmissible et du nom sur le bout de la langue. (Quignard 1995, 76)

I miti, le fiabe e le leggende hanno una struttura simile e implicano sia elementi morali che meravigliosi, nonché una logica e una verità irrazionali. Pertanto rappresentano narrazioni anonime ri-narrate che forniscono alcune informazioni. A questo proposito, Platone disse nella *Repubblica* che per mancanza di conoscenza di come si sono svolti realmente gli eventi antichi, facciamo in modo che la falsità abbia il più possibile l'aspetto della verità (II, 382d). La moltiplicazione delle storie raccontate darebbe maggiori possibilità per accedere alle verità dell'esistenza, nascoste nella notte dei tempi. Questi racconti ci aiuterebbero a sopportare l'insopportabile e a deviare dalla verità stessa, spostando l'attenzione sul modo di vivere degli uomini in epoche diverse. La loro proliferazione avrebbe in più l'effetto di frammentare le pulsioni originarie e di creare uno spazio di non identità, libertà e fuga.

Sottintendendo la coesistenza del passato e del presente-futuro, il mito è collocato in un *entremonde*:

Pourquoi le passé sera-t-il toujours plus grand que l'avenir ? La symétrie de l'autre monde s'ajoute à la chaîne dynamique des actes et y joint encore les anneaux mythiques mais spontanés du préoriginare. Le monde humain (qui n'a que l'enfant pour avenir) installe l'autre monde (le généalogique, le social, le naturel, l'animal, l'originare, le stellaire, le mythique) en amont de la naissance. (Quignard 2002b, 234)

Epicuro aveva già notato che la coerenza del mito era nascosta nella distanza tra il presente umano e l'indeterminazione temporale del mito, poiché le caratteristiche formali della distanza escludevano ogni determinazione. Perciò, è solo concependo il mito come "distanza da ciò che esso si è lasciato alle spalle" (Blumenberg 2002, 114) che possiamo afferrare che il suo principio regolatore è "costituito da quello spazio di gioco in cui si muove l'immaginazione, dalla quale derivano le forme fondamentali della complicatezza e della digressione, della ripetizione e della integrazione, dell'antitesi e del parallelismo" (Blumenberg 2002, 114).

A volte diventa veramente difficile delimitare il mito dalla fiaba, tanto più che spesso l'uno si fonde nell'altro. D'altronde, il mito e la fiaba hanno uno sfondo comune: il *caos* greco, il *limes* romano: "C'est l'arrière-fond des contes. L'arrière-fond des mythes, c'est toujours une crise, un désordre" (Quignard 2001, 162). La liminalità ambigua e tragica è fondamentale per le storie raccontate da Quignard. Essa si esprime nella contraddizione della parola troppo umana, loquace, ridondante, e dell'articolazione semantica che suscita, da un lato, l'orrore dell'essere, e dall'altro, l'*hybris* dei nostri sforzi umanistici, filosofici e ideologici. Ne consegue che la parola non può essere che liminale e tragica. Tuttavia, a differenza delle fiabe, i miti vengono prima attaccati a un canone e organizzati in un insieme, e poi inseriti in un campo specifico della cultura umana.

L'altra forma narrativa fondamentale per lo scrittore, l'aneddoto, nasce nella tensione tra il frammento e il pensiero, che si sviluppa ulteriormente in *Mourir de penser* (Quignard 2014b) – una riflessione perseverante sui rapporti fra il pensiero, la malinconia, i traumi e la morte. Misurandosi con il pensiero, l'aneddoto trova la sua natura, il suo destino e il suo limite. Seguire il filo conduttore della narrazione aneddotica sembra quindi un altro passo sufficientemente adeguato per avvicinarsi ai saggi di Quignard, perché introduce una certa continuità nella discontinuità del racconto frammentario.

La forma breve si adatta bene al frammento, nella misura in cui rompe la continuità del testo. Così, Quignard disarticola i miti, le fiabe, le leggende e le opere letterarie, per poi articularli come altri, combinandoli liberamente con terzi miti o testi che apportano le loro intenzioni o condensano le sue idee. Le sospensioni e i momenti di rottura, di cui le sue narrazioni succinte e spesso incompiute abbondano, rendono possibili i collegamenti trasversali tra le diverse parti del piccolo trattato. Tutto sommato, il frammento rappresenta il deposito depositato dal movimento del pensiero e allo stesso tempo la traccia e la negazione della memoria storica attraverso le quali si accede all'origine,

prendendo la strada dell'anamnesi. Il suo carattere spezzato, discontinuo, depressivo suscita una sensazione di inquietante estraneità e innesca l'angoscia, reintroducendo la malinconia delle civiltà antiche (Quignard 1986, 44). Allo stesso tempo affascina come vestigia e testimonianza di un mondo scomparso, cattura lo sguardo e focalizza l'attenzione sull'effetto prodotto dalla sua brevità.

Il mito come ricettacolo della memoria dell'origine

Considerando il mito come "ordinamento sequenziale delle parole", Northrop Frye (1986, 74) ne deduce che "tutte le strutture verbali sono [...] mitiche in questo senso primario". Il mito è presente e costantemente ricreato in ogni forma letteraria. Pascal Quignard gli conferisce, inoltre, il doppio ruolo di assicurare l'articolazione narrativa e di organizzare la sua riflessione. Quest'ultima si svolge oltre il pensiero, nella scoperta disincantata che oggi pensare può essere solo ripensare nel senso di recensire, rileggere, rinarrare le tracce dei percorsi precedenti, a cui ci si accosta con "il senso del perturbante" (Freud 1991, 270). Svelare l'enigma dei *Petits traités* richiede di penetrare nella singolare interpretazione e nello specifico uso del mito, in relazione alle identità culturali del nostro tempo. L'estraneo fa parte del modo in cui il loro autore si approccia alla cultura: quello del vagabondo che vaga fra diverse stratificazioni culturali e raccoglie storie, simboli, immagini lungo il cammino. Del resto, il suo metodo, che ricorre alla deformazione, alla torsione, alla perversione, rivela un certo aspetto ludico. Quignard conduce il suo gioco su più livelli: si destreggia tra gli argomenti trattati e le loro interpretazioni tradizionali; fa serpeggiare il racconto tra svariati contesti narrativi; sorprende il lettore nelle sue aspettative, condizionate dall'attuale contesto.

Quando si dice mito, si pensa prima di tutto al sacro. Quignard è incuriosito dal lato sacro del mito solo nella misura in cui esso provoca il disagio perturbante menzionato da Freud. Da un lato, aggiorna i miti che gli Antichi collocavano essenzialmente nell'ordine del sacro, essendo i miti degli eroi relativamente meno numerosi. Dall'altro lato, cionondimeno esplora il mito biblico (Messenger 2013, 414) che sposa per sua essenza il sacro. Il confronto tra i due grandi gruppi mitici, in un gioco di successioni o intrecci, non è tuttavia gratuito. Raccogliendo i frammenti della loro collisione, lo scrittore costituisce la propria mitologia, focalizzata sul mito romano verso cui convergono le interpretazioni tradizionali e le speculazioni personali. E sebbene arricchisca la tradizione mitologica greco-romana con elementi presi dalle fiabe orientali, dagli aneddoti storici, dalle massime morali, persino dai pastiches e dai fatti di cronaca, scopre appunto nel mito romano il nucleo

dell'identità culturale europea. La comprensione del sacro come fondamento dell'umanità nella sua ambivalenza creatrice e distruttrice lo libera dai vincoli del divino. Il mito acquisisce in tal modo una libertà fluttuante che si esprime nella sua propensione alla deviazione e alla ripetizione, appare nella sua polisemia e nelle sue incarnazioni artistiche, fiorisce nel rituale. Perciò, le metamorfosi dei personaggi, le trasfigurazioni dei giochi, i travestimenti rituali lasciano la loro impronta sull'antica Roma che ritrova la violenza reale degli spettacoli gladiatori o la violenza simbolica dei riti.

L'approccio di Pascal Quignard al mito porta le tracce di diverse letture: in primo luogo quella del Collegio di Sociologia, ma anche quella degli ellenisti filologi o storici, e non meno quella dell'antropologia strutturale e della psicoanalisi. È improbabile che la sua parentela con Georges Bataille, Roger Caillois e Pierre Klossowski passi inosservata. Come loro, si preoccupa poco del valore scientifico del mito. Il suo metodo consiste nell'invertire il flusso mitico in un movimento regressivo verso l'origine. Jean-François Lyotard (2000, 285-298) ha indubbiamente intuito nella sua narrazione esplosiva una singolare poetica favolosa. Per lo scrittore non si tratta, tuttavia, di attingere da campi esterni alla letteratura soltanto abbaglianti ornamenti e colori. Egli propone un approccio innovativo che, a partire dall'inquietante estraneità, si diffonde alla ricerca del sé attraverso l'altro, concretizzata nelle varie storie rinarrate, per stabilire un altro punto di partenza in un equilibrio paradossale e teso.

Il carattere arbitrario del mito esclude l'aspirazione all'assoluto. La sua contingenza primordiale (Quignard 2002a, 203) contrasta con la sua sovradeterminazione, avanzata da Roger Caillois (1998, 15-34), che sottolinea la triplice determinazione del mito: naturale, storica e sociale. L'assenza di un dispositivo limitante distingue, inoltre, Pascal Quignard dai mitologi ellenisti che pensano che "arginando l'illimitatezza dell'arbitrario del mito attraverso la tipologia costituita da un orizzonte prestabilito, si crea l'apparenza che qui si dia sempre 'la cosa stessa'" (Blumenberg 2002, 85). Egli relativizza anche la tesi della temporalità originaria del mito e degli archetipi, lanciata da Mircea Eliade (1988), che presume la discontinuità dell'umano e del divino, e richiede la trasfigurazione simbolica del reale come condizione dell'irruzione del sacro nel profano. Grazie al mito che realizza il ritorno degli archetipi immutabili, l'uomo raggiunge, secondo Eliade, uno stato di beatitudine e, con la sua fissazione sull'origine, si sottrae al flusso del divenire. Quignard, al contrario, riconduce il terrore all'origine, rifiutando ogni modello archetipico tranquillizzante, perché crede che, lungi dall'aver un carattere metafisico stabile, la verità sia sempre legata al trauma dell'evento. Ne deduce la contingenza dell'origine, nella quale non vede nulla di rassicurante.

A questo punto lo scrittore afferma che il mistero si deve conoscere così com'è, senza pretendere di rivelarlo, senza cercare di trovarne un'argomentazione impossibile. Pertanto, invece di scegliere una forma

logico-argomentativa per raccontare il mistero, opta per una forma narratologica. La sua straordinaria abilità fabulatoria gli permette di entrare in relazione con l'estraneo, l'inquietante, lo spaventoso della vita umana, grazie alla scrittura che mira a mostrare e non a dimostrare, che non cerca né la coesione dell'argomentazione, né la percezione diretta della "cosa". Tutto sommato, Quignard non argomenta, ma racconta. Racconta *le jadis* e l'al di qua dell'umano, ma anche *l'avant* e l'al di là del divino. E non si tratta di una narrazione di fatti reali, ma di un tentativo di raccontare l'irraccontabile. In tal senso si oppone all'oggettività, al distacco positivista, alla fissazione di quello che si presta al controllo. Ciò che gli interessa si riduce al "cortocircuito". È questa l'essenza della "deprogrammazione della letteratura" (Quignard 2005, 238-239), il nocciolo del suo progetto poetico.

La narrazione possibile-impossibile nasce da una psiche oppressa e delirante: oppressa perché è vista senza possibilità di vedere, delirante perché ha perso il contatto con la realtà. Essa desidera raccontare contemporaneamente sia *le jadis* che *l'avant* – *l'avant* della storia, *l'avant de l'avant*. Per essere trattenuta nel campo del mito, e non tradotta dall'esposizione logica dei fatti, la narrazione deve rimanere ambigua, senza cercare di diventare né un oggetto di pensiero né un soggetto di discorso; deve essere posta al confine tra il pensiero e la parola, dato che il pensiero sperimenta il suo limite favolando. Quignard pone la sua interpretazione del mito sotto il segno del ritorno all'origine preverbale dell'umanità. Generato nello spazio arcaico della "notte prima dell'inizio" (Quignard 2002a, 224), dove l'immagine e la parola si incontrano nel soprannaturale, il mito offre una testimonianza dell'esistenza della lingua prima della sua acquisizione personale, mediando il rapporto tra la parola e il silenzio, tra il linguaggio umano e il gesto preverbale. Il mito permette la ricerca regressiva dell'innominabile e amorfo *avant* dell'origine. E poiché il mistero non può essere spiegato, ma solo raccontato, lo scrittore si pone la seguente domanda: come raccontare *le jadis*?

Il mistero si manifesta in tutta la storia umano-divina che si apre con l'uscita dell'uomo dalla notte della Preistoria, dalla "notte prima dell'inizio". Tuttavia, mentre è relativamente facile stabilire la struttura del mito greco o romano, a partire dalle sue proiezioni rituali, rimane assai difficile specificare il contenuto di questa notte pre-originaria della quale sono rimaste solo tracce nelle grotte del Paleolitico superiore. La nascita del mito risale a una forma preumana e preverbale. "Frammenti di verità", le prime vestigia della creazione figurativa, situate al crocevia del gesto e della parola, testimoniano le credenze nel soprannaturale, e quindi la genesi del mito. Il mistero media dunque il rapporto tra il vuoto abissale della sua provenienza e l'orizzonte del suo senso possibile, e si esprime in una "lingua mitica". Essendo in grado di trasportare verso l'altro mondo del sogno, della fantasia, del meraviglioso, il

mito non risiede solo in una lingua altra, ma è coinvolto nel gioco della parola, della ragione, della soggettività.

La struttura del mito

Il mito mantiene il suo carattere arcaico che può essere ritrovato nella coscienza umana. Alcuni parlano addirittura di una “coscienza mitica” (Cassirer 1964, 9). Tende, inoltre, sia alla deviazione che alla ripetizione. L’idea della ripetizione come struttura mitica elementare unisce Freud, Lévi-Strauss e Quignard. Per la psicoanalisi, la riproduzione del mito rappresenta la riproduzione di una struttura anamnestic, imposta dallo stato latente delle pulsioni arcaiche trasmesse al padre primordiale. Le riflessioni di Freud (1977) portano alla conclusione che esiste un rapporto tra la struttura mitica elementare e le pulsioni: il fondamento della struttura mitica sulla deviazione riduce la significanza della pulsione di autoconservazione, incorporandola nelle deviazioni che portano alla morte. D’altronde, le caratteristiche della struttura mitica nell’opera di Quignard incoraggiano il depistaggio di una filiazione strutturalista. Lévi-Strauss ritiene che il mito sia costituito da elementi base che intervengono a livello della struttura del linguaggio – i *mitemi* – ed elabora il suo approccio strutturale a partire dal confronto di varie versioni del mito. Separando il mito dal *logos*, non lo vede più come un “ordinamento sequenziale delle parole” organizzate in un sistema di opposizioni, ma come un composto di sequenze di relazioni e concetti. Per analizzarlo lo ritaglia, facendo emergere i diversi piani di opposizioni significanti.

Quignard adotta il metodo della frammentazione del mito, che arricchisce incastonando fra loro frammenti di versioni dello stesso mito oppure di miti diversi. Riguardo a Dioniso, ad esempio, decompone le versioni del mito per ricomporlo in un secondo momento, deducendone la significanza non dalla trama coerente di un singolo racconto, ma da una successione di racconti che sovrappongono le storie del dio dell’ubriachezza, del godimento, della trasgressione, della lettura, della rinascita:

Dionysos, le dieu du sacrifice tragique du bouc, le dieu qui ravit par ses masques animaux les spectateurs, le dieu qui fait tourner dans la danse et qui fait délirer dans le vin, est le dieu qui rompt le langage. Il court-circuite toute sublimation. Il refuse la médiatisation des conflits. Il déchire tout vêtement sur la nudité originare. (Quignard 1994, 327)

La figura di Dioniso modifica il simbolismo della sublimazione freudiana e apre una breccia tra il codice psicoanalitico e le passioni primordiali, spostando l’accento dalla sublimazione al sublime. Così, se la sublimazione è

vicina all'esaltazione, il sublime è simile all'eccesso; se la sublimazione aspira alla bellezza, il sublime incide anche sul sordido. La sublimazione, che mira alla trasformazione attraverso l'elevazione, cerca di domare il sublime che non si dà per vinto e sfugge nel disordine dionisiaco.

Seguendo le orme di Lévi-Strauss, senza limitarsi all'aspetto culturale o linguistico del mito, lo scrittore si orienta verso lo strutturale, aderendo all'idea lanciata dall'antropologo che il mito si colloca nel punto di articolazione di una lingua e di una cultura con altre lingue e altre culture (Lévi-Strauss 1971, 576-577). Così, ogni mito suppone l'interazione di parecchi altri miti, appartenenti a culture diverse: Osiride e Iside, Orfeo ed Euridice, Enea e Anchise, ecc. Sapendo che la verità mitica non sta in un contenuto privilegiato, ma nell'assemblaggio di più contenuti, Quignard sfrutta le riprese del mito. Si serve dunque della ripetizione sia per rendere apparente la sua struttura, che per amplificarla con altri elementi, senza perdere di vista l'opposizione tra la crescita continua del mito e la sua struttura discontinua. Ma tiene anche conto del fatto che la logica propria del mito non si riduce alla logica cartesiana. È infatti a questo livello che il ruolo del "pensiero mitico", che consiste nel dare una forma sintetica al mito, impedendogli di dissolversi negli opposti, diventa decisivo. Il "pensiero mitico" si manifesta come un'irradiazione, moltiplicando miti che hanno un'origine comune. La molteplicità offre qualcosa di essenziale, poiché tiene al doppio carattere del "pensiero mitico" che coincide con il suo oggetto, di cui presenta un'immagine omologa, senza mai riuscire a fondersi con esso, perché si evolve su un altro piano (Lévi-Strauss 1964, 14). Il sistema dei significanti del "pensiero mitico" oppone una resistenza "propre aux atteintes que, du dehors, subissent les choses signifiées" (Lévi-Strauss 1964, 251). Lungi dall'essere trasparenti, i significanti di Quignard rimangono spesso opachi, talvolta sovraccarichi di connotazioni. Lo scrittore non racchiude il mito in un unico significato, così come non pietrifica il linguaggio in un unico senso.

I miti presentati da Pascal Quignard contengono elementi che illustrano la loro affinità strutturale con le fiabe, mirabilmente sistematizzati da Vladimir Propp nella *Morfologia della fiaba* (2000). Se si prende come esempio il trattamento riservato al mito di Perseo (Quignard 1994, 107-111), si può notare l'apertura (il re di Argo rinchiude sua figlia Danaé), il divieto (il divieto fatto a Danaé di partorire), la trasgressione del divieto (Perseo è generato da Zeus trasformato in pioggia), una serie di prove, l'acquisizione di oggetti magici (il berretto che rende invisibile, i sandali alati, la borsa e la falce), il combattimento tra l'eroe e il suo aggressore (Perseo, indossando il berretto invisibile, usa il suo scudo come specchio per uccidere Medusa), il ritorno dell'eroe (Perseo offre la testa di Medusa ad Atena). La struttura, la forma relazionale del mitico (la lingua), e non il contenuto (la parola), mette ordine nel *caos*, imponendo delle regole. Queste rendono possibile il ritorno, oltre

l'infinito e la variabilità, ad una struttura più o meno pertinente e consentono di organizzare i dati dell'esperienza.

Il nome sulla punta della lingua presenta la struttura-tipo esposta nella *Morfologia della fiaba* e la maggior parte dei suoi elementi: le prove, le astuzie, il meraviglioso, la suspense, la progressione a 3 x 3.³ Il lato fantasioso della fiaba di Quignard la avvicina all'universo onirico, ma rimane allo stesso tempo frammentata e non riprende la struttura circolare di tutte le varianti elencate da Propp, perché l'epoca moderna mette in discussione appunto il cerchio della fiaba (Rabaté 1991, 135). Scrivere fiabe oggi richiede la determinazione a rompere lo schema della scrittura tradizionale.

Cette narration inhumaine, préhumaine, n'offre à l'homme qu'un nombre limité de variantes qu'il ne gouverne pas. Propp dénombreait trente et un motifs fonctionnels possibles à l'intérieur de toute intrigue humaine. Seul le mode d'implication entre les motifs varie. (Quignard 1997c, 142)

Le tracce della struttura tripartita che caratterizzano le fiabe popolari si ritrovano nel *Nome sulla punta della lingua*. La storia si svolge in un villaggio normanno durante il regno di Carlo Magno, alla fine del IX secolo. La giovane ricamatrice Colbrune si innamora del tessitore Jeûne che decide di metterla alla prova prima di sposarla, chiedendole di fargli una bella cintura. Nonostante i suoi sforzi, la ragazza non può realizzare un ricamo perfetto. Il miracolo avviene quando essa si arrende alla disperazione: un Signore di nome Heidebic de Hel bussava alla sua porta e le dà la cintura dei sogni; in cambio, le chiede di ricordare il suo nome tra un anno o la farà diventare sua moglie. Colbrune accetta la scommessa, sposa Jeûne con il quale vive felice per nove (3 x 3) mesi.

Un vrai conte c'est toujours 3 x 3. Ce sont ces neuf mois. Un proverbe français dit : « Jamais deux sans trois ». [...] La Bible dit : « Le Jour du Jugement arrivera après deux jours. D'abord le jour où il se prépare. Ensuite le jour où tous lui tourneront le dos. Enfin le troisième jour ». (Quignard 1997c, 166)

Passano i nove mesi. Colbrune ricorda la sua promessa, ma si rende conto di aver dimenticato il nome, che era "sulla punta della sua lingua". Disperata, confessa la sua astuzia al marito. Non volendo perderla, Jeûne si mette alla ricerca del Signore. Per due volte ritrova il castello di Heidebic de Hel e per due volte dimentica il nome. La terza volta riesce a comunicarlo a sua moglie prima del ritorno del Signore dell'Inferno. Quando Colbrune riesce finalmente a dirgli il suo nome, Heidebic de Hel scompare per sempre.

³ Il 3 x 3 riguarda anche il numero degli oggetti o dei personaggi: la "Storia delle tre mele", raccontata da Sherazade in *Le mille e una notte*; "Le tre filatrici", narrata dai fratelli Grimm; etc.

A differenza dei racconti infiniti di Sherazade, la storia di Colbrune e Jeûne finisce, addirittura con un *happy ending*. Sebbene il regno della fiaba sia comunque quello del *pathos*, il suo lieto fine incoraggia a leggerla come una favola sulla conservazione della felicità. Per superare le prove, però, i protagonisti escono dal gioco dei rapporti di forza e cercano la salvezza nell'ordine soprannaturale. Sforzandosi di porre fine all'indicibile, *Il nome sulla punta della lingua* conferma che “nelle fiabe la sorte meravigliosa” tocca a “colui che senza speranza si affida all'insperabile” (Campo 2002, 41). D'altronde, riduce l'essere alla funzione magica del nome, che il suo autore celebra come il significato supremo, mentre condanna il significante all'esorcismo del vuoto, posto in una poetica idolatra. In questa fiaba Quignard dà “il meglio della sua lingua: quasi che al contatto con simboli così particolari e universali insieme la parola non possa distillare che il suo sapore più puro” (Campo 2002, 159). Perciò aderisce a due tradizioni: da un lato, aggiornando la fiaba in una “diegesi contemporanea” (Robova 2017, 223) e rompendo la sua struttura circolare, si iscrive nella discontinuità della modernità; dall'altro, per la semplice decisione di reinterpretarla, resta fermo sulla sua posizione antimoderna. Manca però lo sguardo del narratore, che tradizionalmente vuole essere testimone dell'accaduto. Per l'uso che riserva alla fiaba, Quignard frammenta il linguaggio e situa la sua nascita in un *jadis*, convinto che le sue origini si perdano in un passato indeterminato dove la fiaba confinava con il mito.

Conclusione

Quignard non separa il *logos* dal *mythos* e vede il *mythos* come una sorta di pre-*logos*. Da una parte, il *mythos*, come il *logos*, cerca di dominare il mondo, cioè di mettere ordine nel *caos* e di dissipare il terrore delle pulsioni originarie. Dall'altra, a differenza del *logos* che tenta di reprimere, escludere, neutralizzare il negativo, cioè le forze distruttive, le pulsioni ostili, l'abisso minaccioso, il *mythos* testimonia il *pathos* primordiale, il potere del negativo e lo dispone come l'orizzonte imprescindibile della nostra vita.

Lo scrittore intende quindi il mito come la testimonianza di un'esperienza passata in-fondata. Ne consegue che non esiste una forte verità mitica, basata su una concezione metaforica dell'origine, e che non esiste un singolo mito archeologico, genealogico o teleologico, ma piuttosto un gioco, una rielaborazione infinita senza un centro fondatore (altra parentela con Lévi-Strauss). Quignard prende le distanze da Eliade, contrapponendo al mito dell'origine il gioco decentrato, simboleggiato dalla danza dionisiaca. Allo stesso tempo si avvicina a Girard (1972), muovendosi sulla scia della teoria mimetica della violenza originaria. Tuttavia, non ci porta necessariamente verso la ricostruzione di una presenza, ma ci permette di ricostituire un

orizzonte interrogativo e interpretativo, cercando di fare un lavoro di rimitizzazione, risimbolizzazione e risemantizzazione, che avviene attraverso la storia raccontata, la trama dell'avvenimento, la favola.

BIBLIOGRAFIA

- BLANCKEMAN, B. 2017. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- BLUMENBERG, H. 2002. *Il futuro del mito*. Trad. di G. Leghissa. Milano: Medusa Edizioni.
- CAILLOIS, R. 1998. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard.
- CAMPO, C. 2002 [1987]. *Gli imperdonabili*. Milano: Adelphi.
- CASSIRER, E. 1964. *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*, vol. 2. Trad. di E. Arnaud. Firenze: La nuova Italia.
- ELIADE, M. 1988. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- FREUD, S. 1977 [1919]. *Al di là del principio del piacere*. Trad. di A.M. Marietti Solmi e R. Colorni. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1991. "Il Perturbante." In *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. di S. Daniele. 269-307. Torino: Bollati Boringhieri.
- FRYE, N. 1986. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Trad. di G. Rizzoni. Torino: Einaudi.
- GIRARD, R. 1972. *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. 1964. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon.
- . 1971. *L'Homme nu*. Paris: Plon.
- LYOTARD, J.-F. 2000. "Donec transeam." In *Misère de la philosophie*, 285-298. Paris: Galilée.
- MESSAGER, M. 2013. "La Bibliothèque chrétienne de Pascal Quignard." *Revue d'histoire littéraire de la France* 113/2, 409-424.
- OTTO, R. 1994. *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*. Trad. di E. Buonaiuti. Milano: Feltrinelli.
- PROPP, Vl. 2000. *Morfologia della fiaba*. Trad. di G.L. Bravo. Torino: Einaudi.
- QUIGNARD, P. 1986. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier: Fata Morgana.
- . 1994. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard.
- . 1995. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard.
- . 1997a. *Petits traités II*. Paris: Gallimard.
- . 1997b. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard.
- . 1997c. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard.
- . 2002a. *Sur le jadis. Dernier royaume II*. Paris: Grasset.
- . 2002b. *Abîmes. Dernier royaume III*. Paris: Grasset.
- . 2005 [1989]. "La déprogrammation de la littérature." In *Écrits de l'éphémère*. 233-249. Paris: Galilée.
- . 2014a. *Sur l'image qui manque à nos jours*. Paris: Arléa.
- . 2014b. *Mourir de penser. Dernier royaume IX*. Paris: Grasset.
- QUIGNARD, P., LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., 2001. *Pascal Quignard le solitaire*. Paris: Les Flohic éditeurs.
- RABATÉ, D. 1991. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti.
- ROBOVA, A. 2017. "Les métamorphoses contemporaines de quelques figures mythiques." In V. Guenova (éd.), *Réécriture et variation*. 223-235. Sofia: Presses universitaires Saint Clément d'Ohrid.