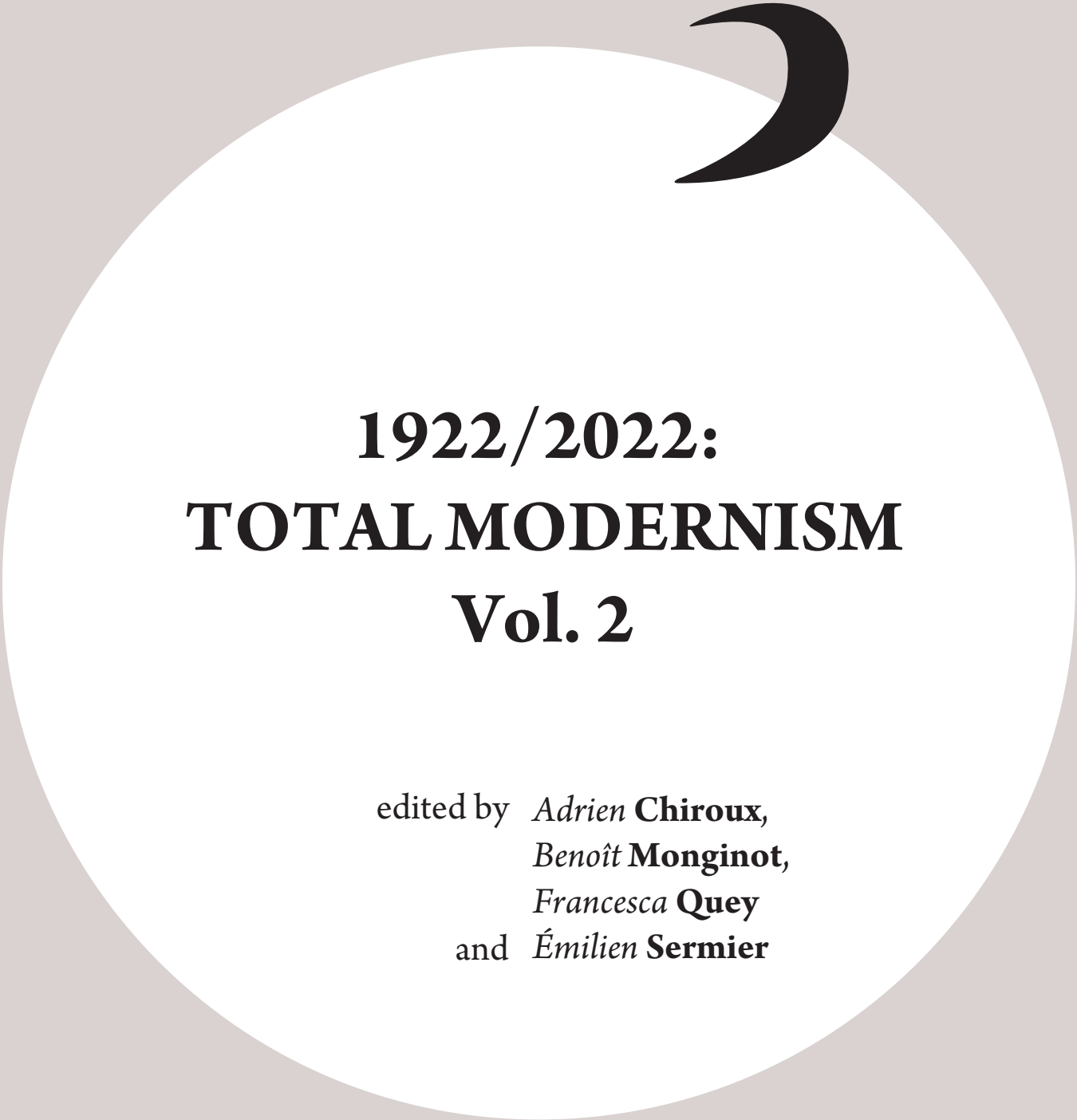


CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N. 23 • 2023 | 2281-6658



1922/2022: TOTAL MODERNISM Vol. 2

edited by *Adrien Chiroux,*
Benoît Monginot,
Francesca Quey
and *Émilien Sermier*

CoSMo

Comparative Studies in Modernism
n. 23 (Fall) • 2023

COMITATO
DIRETTIVO

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO
SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI+, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

John R. O. GERY, University of New Orleans

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI
REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna

BOCCUTI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Davide

GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2),

Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università

di Torino), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO

(Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI

(Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA

(Università di Torino), Cristiano RAGNI (Università di Verona), Marta ROMAGNOLI

(Università di Bologna), Francesca QUEY (Université Paris 7)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"

c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino

centroartidellamodernita.it

CONTATTI

sito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO

e-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com

© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

1922/2022: Total Modernism. Vol.2

Edited by Adrien Chiroux, Benoît Monginot, Francesca Quey and
Émilien Sermier

- 7 ADRIEN CHIROUX, BENOÎT MONGINOT, FRANCESCA QUEY, ÉMILIEN SERMIER
Total Modernism
Introduzione

FOCUS I • Oltre la categoria di avanguardia

- 19 ANNALISA LOMBARDI
"Mais ce soir je suis seul"
Philippe Soupault romancier moderniste
- 31 ÉMILIEN SERMIER
"Une année de romans"
Aragon face aux émulations modernistes (1922-1923)
- 43 SILVIA ULRICH
Dal Dada all'impostura
Una conversazione singolare di Walter Serner
- 55 BASTIEN MOUCHET
L'imaginaire de la circularité dans trois œuvres collectives de 1922
Le Disque vert, La Roue et Skating-Rink

FOCUS II • Dopoguerra, tradizione e crisi della civiltà

- 69 RICCARDO MORELLO
Karl Kraus und die Folgen

- 81 FRANCO ARATO
Il luogo comune della fedeltà
Sul teatro di Riccardo Bacchelli (1918-1930)
- 93 MATILDE MANARA
"In the Spreading Roots of Events"
Rainer Maria Rilke and Paul Valéry on Literary Tradition

FOCUS III • Sfumare i limiti del soggetto

- 111 ADRIEN CHIROUX
Hesse, Woolf, and the Art of (Re)Construction
A Comparative Study of Der Steppenwolf (1927) and The Waves (1931)
- 127 SIMONA CARRETTA
Fra polifonia e *Gesamtkunstwerk*
Alcune tappe del romanzo musicale dal 1922 a oggi
- 137 HUBERT ROLAND
Procédés d'écriture du réalisme magique historique de langue Allemande
L'exemple du roman moderniste Der Gang durch das Ried d'Elisabeth Langgässer

FOCUS IV • Il modernismo e l'esperienza di identità culturali complesse

- 153 IOLE SCAMUZZI
Autoesotismo e intertestualità in *House of Mist* di María Luisa Bombal
- 167 ALESSANDRO RAVEGGI
Leopold Bloom nel labirinto della solitudine
Joyce, l'identità nazionale e il multilinguismo messicano
- 179 FRANCESCA VALENTINI
Modernità caraibiche
Meticcianti, barocchismi e creolismi

FOCUS V • Immagini, cinema e radio

191 PIERLUCA NARDONI

Sospendere il modernismo

La pittura fotografica del Realismo magico

201 RAISSA BARONI

Le manifestazioni sensibili dell'uomo moderno

Dall'estetica metropolitana al cinema come riscatto: Simmel, Balázs, Kracauer

213 JESSICA PASSOS

Robert Desnos, Surrealist Radio, and Popular Culture



ADRIEN CHIROUX, BENOÎT MONGINOT, FRANCESCA QUEY,
ÉMILIE SERMIER

TOTAL MODERNISM

Invarianti e casi studio

1922/2022. Questo numero raccoglie studi e interrogativi sul modernismo in occasione del suo centenario e segue la precedente pubblicazione di CoSMo, *Total modernism vol.1*, ponendosi in continuità con il progetto di osservare e analizzare la portata di questa categoria storico-estetica. Si tratta ancora una volta di affrontare la difficile sfida di applicare il concetto a una varietà di contesti cercando di tenere sotto controllo il restringimento della sua *in-tensione* e la crescita esponenziale della sua estensione. Le lettrici e i lettori potranno quindi leggere gli studi presentati qui di seguito, sia attraverso l'irriducibile singolarità del loro corpus e del loro oggetto, sia come un'incarnazione sempre parziale di alcuni invarianti storici che potrebbero caratterizzare a minima il modernismo quale categoria storica ed esplicativa. Lungi dal giungere ad una definizione unitaria, i percorsi che verranno abbozzati in queste pagine ci porteranno a pluralizzare il significato di una nozione trasversale e proteiforme capace di descrivere, senza ridurle a una comune essenza, un'ampia varietà di pratiche artistiche e letterarie, geograficamente e storicamente distinte.

I – Oltre la categoria di avanguardia

Il volume si apre sotto il segno della contrapposizione tra la nozione di modernismo e certe cronologie della storia letteraria fondate sulle retoriche avanguardistiche della rottura con il passato (in particolare in Francia, ma anche in area germanofona). Come vedremo, la categoria permette di evidenziare e sottolineare orientamenti estetici talvolta trascurati poiché non strettamente aderenti a posture dichiaratamente rivoluzionarie o di collegare opere considerate imparagonabili nella loro originalità a un più ampio contesto culturale europeo.

In netto contrasto con una storiografia spesso concentrata esclusivamente sul contesto surrealista, l'articolo di Annalisa Lombardi si propone di "ripensare il rapporto

tra Surrealismo e Modernismo in termini di continuità,” basandosi sul caso singolare di Philippe Soupault. L'autrice mostra come a partire dal 1922, anno 'di transizione', il lavoro e la carriera dello scrittore francese si distaccarono in gran parte dalle norme surrealiste che Breton stava allora stabilendo: non solo Soupault si avvicinò liberamente a diversi romanzieri modernisti (Joyce in particolare), ma scrisse anche il suo primo romanzo (*Le Bon Apôtre*), che 'provocatoriamente' definì la scena della sua distanza dai circoli d'avanguardia. Lombardi rilegge questa narrativa ambivalente alla luce della storia letteraria come segno di un addio e contemporaneamente di un inizio nella carriera di Soupault, prima della sua espulsione ufficiale dal Surrealismo nel 1926. L'autrice propone una lettura 'modernista' di questo romanzo, che, con il suo gioco di punti di vista e pluralizzazione, si avvicina a quelli di Gide, Jouve e Pirandello dello stesso periodo. In breve, è l'"eclettismo" di Soupault che Lombardi mette in evidenza nel suo articolo, facendone una delle caratteristiche principali di una categoria ritenuta indefinibile: "Ci si potrebbe chiedere se questo eclettismo di cui è stato accusato non fosse, alla fine, solo un altro nome per il modernismo."

Nel suo contributo, cercando anch'egli di operare una rivalutazione della storiografia letteraria francese, e nella continuazione dell'importante lavoro svolto nel suo recente *Une Saison dans le roman* (2022), Émilien Sermier mette in discussione la preminenza dossale di un'opera canonicamente scelta per l'anno modernista del 1922: *Sodoma e Gomorra* di Proust. Sebbene Sermier non minimizzi l'influenza e l'importanza dell'autore de *La Recherche* sulla letteratura francese, propone tuttavia di rivalutare il suo rilievo nella storia letteraria nazionale, a beneficio di altri romanzieri modernisti altrettanto innovativi. Prendendo le mosse da un'analisi dell'articolo di Louis Aragon, "Une année de romans (1922-1923)," l'autore mette in luce l'esistenza di un "corpus alternativo" rispetto al canone *Nrf* vigente all'epoca. Sermier dimostra allora che il 1922-1923 non fu solo l'anno in cui alcuni poeti iniziarono a scrivere romanzi (ad esempio "Cocteau, Delteil, [...] Soupault, ma anche Mireille Havet e Max Jacob"): questo fiorente passaggio al romanzo fu anche una "*aventure collective*," una "*émulation commune*" nonché una "*belle lutte*" che alimentò una serie di innovazioni artistiche, spesso dimenticate, tra cui *Le Bon Apôtre* di Philippe Soupault, su cui l'autore si concentra in particolare.

Come testimonia il caso di Soupault, l'implicazione di un autore nelle chiassose dimostrazioni delle avanguardie porta spesso a occultare la parte della sua opera che esplora altri possibili estetici. Sarà senz'altro per contrastare un'invisibilizzazione analoga che l'articolo di Silvia Ulrich si concentra sulla traiettoria singolare di Walter Serner. L'autrice inizia ricordando i modi in cui è stato coinvolto nel movimento Dada, evidenziando le dinamiche che hanno portato l'autore di *Letzte Lockerung. Manifest Dada* a prendere le distanze da Tristan Tzara per poi rompere con Dada. Come ricorda Ulrich, furono in particolare la pratica della *tabula rasa* e le assurdità stilistiche a non convincere Serner, che preferiva opporsi alla cultura borghese e alla sua serietà pontificante con una sana derisione le cui radici affondano tanto nella critica di Nietzsche alla nozione di verità

(certo cara ai dadaisti), quanto nella hofmannsthaliana messa in discussione delle possibilità espressive del linguaggio o nei giudizi intransigenti di Karl Kraus sul mondo e sulla cultura della sua epoca. La rottura con Dada, consumata agli albori degli anni Venti, diede origine all'esplorazione di una forma letteraria che sembrava avvicinare l'autore alla *neue Sachlichkeit*: la storia criminale e il suo personale disdicevole, tratto dalle viscere della malavita metropolitana. Prendendo l'esempio del racconto *Eine eingenartige Konversation* (1921), Silvia Ulrich mostra come, dopo la rottura con Dada, la posta in gioco in questo tipo di scrittura possa essere interpretata come la continuazione di ciò che è germogliato nelle sciocchezze dinamitarde di Tzara e dei suoi epigoni, come il culmine di una crisi culturale senza precedenti, caratterizzata dalla "negazione dell'esistenza di ogni verità e lo sdoganamento della menzogna come principio di vita pratica".

In "L'imaginaire de la circularité dans trois œuvres collectives de 1922 : *Le Disque vert, La Roue et Skating-Rink*," Bastien Mouchet, dal proprio canto, adotta un approccio interdisciplinare e indaga sulle ragioni che hanno spinto tutta una serie di artisti europei a imbarcarsi, collettivamente, in questa "favolosa avventura del cerchio," secondo l'espressione di Fernand Léger. Dopo aver illustrato la pervasività dell'immaginario della circolarità attraverso le opere di Bachelard, Poulet e Durand, Mouchet identifica le tracce della circolarità nelle tre opere collettive citate, spiegando come esse abbiano diffuso e contribuito alla svolta sperimentale del 1922. Giungendo a conclusioni coerenti con quelle di Sermier, Lombardi e Ulrich, l'autore contraddice l'idea secondo la quale il modernismo sarebbe "*le nom d'une volonté tenace de faire table rase des formes artistiques anciennes*." Seguendo un approccio fondato sui presupposti della critica tematica, l'autore afferma che il "mito della rottura" non è compatibile con l'onnipresenza del simbolo del cerchio nelle opere del suo corpus, in quanto il cerchio testimonia della necessità di liberarsi dalla linearità e di fare un possibile ritorno, modernizzato, al tempo precedente (una posizione sostenuta anche da Matilde Manara nel suo contributo).

II- Dopoguerra, tradizione e crisi della civiltà

La seconda parte del volume si concentra sulla spinosa questione del rapporto alla tradizione nel contesto di disordine assiologico del dopoguerra, spesso vissuto come una crisi profonda e definitiva della civiltà europea. In un periodo in cui tanti e tante credono di vivere gli ultimi giorni dell'umanità (Kraus), quando i quadri dell'esperienza sembrano dissolversi, i contributori di questa sezione analizzano come si inventano figure di autorialità ambigue in un dialogo complesso con alcune forme di classicità. A questo scopo vengono studiate le tensioni tra il grottesco e la grande letteratura (in Bacchelli) o quelle tra una tradizione formale e i problemi di una condizione assolutamente moderna (in Rilke e Valéry).

In apertura di questa sezione, Riccardo Morello ripercorre il lavoro svolto da Karl Kraus nella sua rivista *Die Fackel* durante la Prima Guerra Mondiale, una catastrofe durante la quale l'intellettuale osservò il culmine di un processo che aveva già denunciato incessantemente: la sostituzione della parola inautentica della stampa, carica di distorsioni della realtà, di opinioni e di propaganda, con il mondo così com'è, questo "progressivo sostituirsi della sfera della *Meinung* politica (opinione) a quella del *Gedanke* (pensiero) che prelude alla falsificazione sistematica della realtà ad opera della parola, quello che ai nostri giorni avviene attraverso la manipolazione dell'immagine." Se Kraus interruppe la pubblicazione della *Fackel* all'inizio della guerra, disgustato dalle chiacchiere di coloro che parlano senza avere nulla da dire, non tardò a tornare al lavoro. Nel 1915, la rivista era di nuovo in stampa: lo scrittore si mise a documentare l'orrore della guerra, accumulando materiale per quella che presto sarebbe diventata una tragedia in cinque atti, *Die letzten Tage der Menschheit*, un'opera satirica e profetica che descrive l'assurdità e la disumanità della guerra sullo sfondo di quella che Benjamin chiamava la fine dell'esperienza.

Nel decadimento dei vecchi quadri inscindibilmente assiologici, rappresentazionali ed esperienziali del dopoguerra, gli scrittori del periodo esplorano posizioni ambivalenti e ideologicamente scomode caratterizzate da tensioni talvolta irriducibili. Se la notorietà di Riccardo Bacchelli (1891-1985) attiene per lo più alla sua attività di romanziere, sono da ricordare anche il suo impegno e la sua attività nella scrittura teatrale. L'articolo proposto da Franco Arato approfondisce proprio gli scritti teatrali nei quali si rintracciano gli albori di tentazioni moderniste mantenute tuttavia in costante tensione con la filiazione neoclassica nella quale Bacchelli si iscrive. Tra i titoli degli anni 1918-1930 si trovano una riscrittura semi-parodica dell'*Amleto* di Shakespeare (1918-1923, in scena solo nel 1956); il dramma storico *Spartaco e gli schiavi* (1920); l'atto unico *La notte di un nevrastenico* (1925, in scena a Roma al "Teatro degli Indipendenti," per la regia di A. G. Bragaglia), che alla fine divenne un libretto per un'acclamata opera buffa di Nino Rota (1960); diversi *pastiches*, come *Una mattina a Bologna* (1930), di forte impronta goldoniana. Il primo teatro di Bacchelli riserva un ruolo centrale all'ironia, al *pastiche* e al realismo, ma l'impianto delle trame e la costruzione dei personaggi delle sue opere lascia tuttavia intravedere un fondo di tensione: l'attrazione esercitata sull'autore dal teatro del grottesco con le sue movenze umoristiche incontra la tenuta di una forte componente storicistica e della "grande maniera" classica di derivazione manzoniana. Un paradosso, forse una contraddizione, in ogni caso una tensione tra antico e moderno che emerge dalle composizioni teatrali di Bacchelli - al contrario della produzione librettistica nella quale sembra risolversi - e che può dar ragione dell'appellativo ossimorico "anarchico conservatore" proposto da Franco Arato.

Un rapporto paragonabile, riguardo a una tradizione classica riconfigurata, è al centro dell'articolo di Matilde Manara. L'autrice vi confuta (almeno per quanto riguarda la letteratura) la posizione di Hannah Arendt, secondo la quale la perdita della civiltà

occidentale moderna sarebbe dovuta alla scomparsa del concetto di autorità e a quella di venerande tradizioni discorsive. Manara ricorda le posizioni di Paul Valéry espresse ne *La Jeune Parque* (1917) - in cui l'autore difende una concezione anti-lineare dell'innovazione e l'uso di una forma e di un linguaggio quasi-tradizionale per esprimere le preoccupazioni più moderne della sua epoca - e la loro ripresa e applicazione da parte di Rainer Maria Rilke nelle *Duineser Elegien* (1923), i cui componimenti testimoniano una modernizzazione della forma e del metro altamente tradizionali dell'elegia. L'autrice dimostra che tra "il polo dell'emancipazione e il polo dell'assoggettamento all'autorità indicato da Arendt [...] sembra esserci una posizione intermedia" che risiede nella "tensione tra un contenuto estremamente moderno [...] e una forma apparentemente tradizionale." Manara giunge in conclusione alla definizione usuale del modernismo poetico quale pratica di innesto tra modernità e tradizione.

III- Sfumare i limiti del soggetto

La terza sezione del volume riunisce tre studi nei quali la parola "modernismo" qualifica un processo storico di complessificazione della nozione di soggetto, sia attraverso l'esperazione delle dinamiche polifoniche della narrazione (come in Woolf o Hesse, o in quelle opere che Simona Carretta chiama romanzi musicali) sia attraverso la rappresentazione di una sfocatura dei quadri normativi della realtà nella diegesi (in Elisabeth Langgässer).

Scritti alla fine degli anni Venti, *Der Steppenwolf* (1927) di Hermann Hesse e *The Waves* (1931) di Virginia Woolf sono segnati dagli sviluppi scientifici del loro tempo, in particolare dalla psicoanalisi. Tuttavia, l'articolo di Adrien Chiroux che proponiamo in apertura della sezione mostra come, lungi dall'essere una trasposizione letteraria delle teorie psicoanalitiche - con le quali Hesse e Woolf erano parzialmente in disaccordo - questi due romanzi propongono una diversa concezione del soggetto. Poiché in queste opere le divisioni romanzesche e la moltiplicazione delle voci generano la presenza di diversi punti di vista che entrano in dialogo tra loro e si intrecciano fino a costituire il romanzo stesso, l'autore afferma che *Der Steppenwolf* e *The Waves*, concepiti come il risultato di una dinamica tra decostruzione e ricostruzione del sé, possono essere considerati una specie di modernizzazione del *Bildungsroman* che Chiroux propone di chiamare *Gebildete Romane* ("romanzi costruiti").

Altrettanto attenta agli effetti della polifonia romanzesca, Simona Carretta analizza nel suo contributo alcuni romanzi contemporanei la cui struttura si calca volontariamente sui modelli e le forme delle opere musicali. Prendendo in analisi opere di autori quali Gabriel Josipovici, Péter Esterházy, Milan Kundera, Salman Rushdie o Dubravka Ugrešić, romanzieri ancora attivi nel XXI secolo, o romanzi di alcuni tra i loro predecessori dell'ultima metà del XX secolo, come Carlos Fuentes, Ernesto Sabato o Danilo Kiš, l'autrice rileva e analizza all'interno dell'impianto romanesco l'utilizzo di

principi formali e compositivi specifici dell'opera musicale: assemblaggio, giustapposizione, fuga e variazione sul tema. La forma romanzesca – o “romanzo d'arte” come lo chiama Carretta riferendosi all'integrazione e al confronto tra il romanzo e altre arti – praticata da questi autori a cavallo tra XX e XXI secolo si ispira e si appropria delle specificità compositive della musica, seguendo la via della “musicalizzazione” indicata da Hermann Broch. In particolare, l'autrice individua nella polifonia un tratto centrale dell'opera musicale ripreso dai romanzieri nelle loro composizioni scritte. Letteralmente “porre insieme,” la polifonia diventa forma d'arte della composizione e criterio organizzativo per un impianto romanzesco la cui architettura ricorda le opere precedentemente commentate da Chiroux: “La polifonia, o contrappunto, – sottolinea l'autrice – rompe la tradizione della monodia, che prevedeva lo sviluppo di una sola voce melodica, e ne introduce diverse che sviluppa contemporaneamente; in questo modo, costituisce la base per la composizione di forme più complesse.”

Spostando l'attenzione dalla polifonia narrativa alla questione della destabilizzazione dei confini della realtà all'interno della mimesi narrativa, Hubert Roland propone uno studio del romanzo *Der Gang durch das Ried* (1936) dell'autrice tedesca Elisabeth Langgässer. In questo articolo, l'autore dimostra due cose. In primo luogo, e in linea con la sua recente monografia *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur* (Königshausen & Neumann, 2021), Roland propone di situare e ridefinire quello che chiama “realismo magico storico” nella Germania del primo dopoguerra. L'autore si oppone dunque ai critici contemporanei i quali, dimenticando la prima fase di quello che fu in realtà un doppio trasferimento culturale, collocano le origini del realismo magico in America Latina (a proposito della quale Roland adotta la dicitura “realismo magico internazionale”). Ovviamente ansiosa di sfuggire alla censura del regime nazionalsocialista, anche se continuò ad articolare una critica della situazione socio-politica, Langgässer inaugurò molte delle tecniche di scrittura associate al realismo magico: una sfocatura dei quadri normativi della realtà nella diegesi attraverso i “luoghi-soglie,” la presenza di un momento epifanico che ristabilisce i confini della realtà, o una frammentazione dell'identità dell'eroe, fortemente legata alla presenza di un evento traumatico. D'altronde, in considerazione del periodo in questione e delle caratteristiche di questo tipo di scrittura caratterizzato da ciò che Wendy B. Faris descrive (in riferimento al realismo magico) come “perturbazioni del tempo, dello spazio e dell'identità,” Roland dimostra che il realismo magico, sia esso “storico” o “internazionale,” è molto legato ai processi cruciali del modernismo europeo. Senza sminuire in alcun modo le loro specificità culturali e nazionali, il contributo di Roland permette tuttavia di rimescolare parzialmente le carte e di considerare sotto una nuova luce opere come quelle del Premio Nobel 1982 Gabriel García Márquez.

IV – Il modernismo e l'esperienza di identità culturali complesse

I contributi della quarta sezione, approfondendo la questione delle riconfigurazioni del soggetto e spostandola verso il campo di interrogativi più prettamente socio-culturali e identitari, si propongono di considerare le dinamiche di un modernismo inteso in senso lato attraverso la varietà di movimenti artistici, letterari, culturali e sociali più diversi storicamente e geograficamente. In un momento storico in cui i testi letterari si svincolano da contesti puramente nazionali per migrare e iscriversi all'interno di dimensioni culturali e linguistiche diverse e diversificate, emergono problematiche nuove come quelle di assimilazione, deterritorializzazione, integrazione linguistiche e culturali all'interno dei processi di creazione e nell'utilizzo di nuovi strumenti espressivi. Al di là delle frontiere geografiche europee multilinguismo e multiculturalismo diventano una base fondamentale per le arti e la creazione, ponendosi come una sfida poetica ed estetica nella creazione di definizioni nazionalistiche e identitarie dell'individuo e della collettività.

Analizzando le differenze concettuali tra riscrittura, traduzione e intertestualità, l'articolo di Iole Scamuzzi, che inaugura questa sezione, verte sull'opera della scrittrice cilena María Luisa Bombal *House of mist*, un testo che, nonostante la riproposizione di nuclei tematici presenti nel suo libro precedente scritto in spagnolo, *La última nebla*, si presenta come una vera e propria opera autonoma adeguata ai gusti e alle attese del pubblico nordamericano. Questo lavoro rappresenta un esempio di commistione stilistica e di tecniche narrative che attinge dalle proprie opere composte in spagnolo e dal canone anglosassone, in particolare dal romanzo vittoriano, realista e modernista che influenza e ispira Bombal per creare un'opera dal gusto esotico ma comunque familiare al pubblico ricevente. Ne risulta un'opera dalle influenze implicite, il cui sfondo intertestuale complesso e le fonti anglosassoni emergono con evidenza. *House of mist* è quindi un'opera che si costruisce sulla dialettica e l'incontro tra culture, lingue, stili e canoni letterari diversi e ben orchestrati tra loro.

Un altro esempio di multilinguismo e di ibridazione culturale è presentato nell'articolo di Alessandro Raveggi. Questo studio prende in analisi il caso particolare dell'assimilazione e della ricezione di Joyce e dei suoi scritti all'interno della letteratura ibero-americana del secondo Novecento, con una specifica attenzione a quella messicana. Ispirati dalla svolta modernista joyciana, gli scrittori messicani si soffermano in particolare su due componenti proprie della postura letteraria dello scrittore irlandese presenti nelle sue opere: l'anti-nazionalismo letterario e il multilinguismo. Due elementi che scrittori come l'argentino Jorge Luis Borges e i messicani Fernando Del Paso, Salvador Elizondo e soprattutto Carlos Fuentes assimilano in chiave cosmopolita, in quello che si può definire come un vero e proprio *multilingual turn* che si costituisce sulla ricezione, le traduzioni parziali, omaggi e approcci estetici traslati. Una svolta che, come spiega Raveggi, è evidente nella letteratura messicana, non solo nell'innovazione stilistica

ma anche “nelle forme di immaginare l’identità nazionale, svincolandole dalla centralità della lingua spagnola.” Gli autori ibero-americani si iscrivono dunque nella scia di Joyce per proporre un’alternativa al monolinguisimo spagnolo, all’identità nazionale univoca che esso veicola e alla sua narrativa.

Un ultimo esempio è presentato dall’articolo di Francesca Valentini che si sofferma sul caso della letteratura caraibica del XX secolo mettendo in rilievo l’utilizzo dell’estetica barocca come una delle forme privilegiate del decolonialismo culturale. La letteratura barocca, per la fluidità dei suoi confini, è capace di abbracciare i sincretismi culturali propri di questa epoca e di costituire una forma complessa in opposizione al modello universalizzante di una cultura eurocentrica abituata a considerare le culture colonizzate attraverso la lente riduttiva e distorsiva dell’esotismo. Mostrando come, da Alejo Carpentier a Edouard Glissant, gli autori caraibici di lingua spagnola e francese siano stati in grado di appropriarsi dell’estetica barocca, Valentini si sofferma ad analizzare le simbiosi che tale estetica rende possibili, le sue imprevedibili creolizzazioni, vedendoci la forma e l’orizzonte di una modernità caraibica finalmente emancipata dal modello europeo, al termine di un lungo processo di *transculturación* durante il quale l’imitazione di una cultura egemonica ha lasciato il posto al rifiuto e poi alla riappropriazione.

V – Immagini, cinema e radio

Il modernismo si caratterizza come un vero e proprio momento laboratoriale di creazione, una fucina che favorisce la sperimentazione e la proposizione di tecniche e approcci artistici nuovi. Gli articoli presentati nella quinta e ultima sezione interrogano alcuni casi di esplorazioni grafiche, cinematografiche e radiofoniche, sollevando problematiche ad esse legate come i limiti della rappresentazione nell’epoca della trasmissione di massa e la difficile dialettica tra l’espressione della soggettività autoriale e la sua emancipazione all’interno dei nuovi contesti mediali.

Il contributo di Pierluca Nardoni, *Sospendere il Modernismo. La pittura fotografica del Realismo magico*, passando al vaglio alcune delle caratteristiche principali del modernismo nel discorso critico – la fede condivisa nel progresso storico dell’arte, la valorizzazione della novità, l’investimento soggettivo nella pratica artistica indissociabile da un riconoscimento dei limiti del mezzo espressivo e la messa in rilievo della specificità di questo mezzo – mostra come a partire dagli anni Venti, in Italia e in Germania, le opere che potevano essere considerate parte del Realismo Magico sembravano essere in contrasto con le caratteristiche moderniste sopra elencate. Soffermendosi sui casi di artisti come Ubaldo Oppi, Antonio Donghi e Georg Scholz, le cui opere si avvicinano, se non aderiscono effettivamente, alla fotografia (a tal punto che alcuni critici italiani accusarono Oppi di plagio), l’autore osserva come tali opere sembrano cancellare il processo pittorico dai loro dipinti, neutralizzando qualsiasi forma espressiva personale. Si potrebbe parlare, seguendo l’autore, di un vera e propria sospensione dei principi del

modernismo: “la necessità di innovare e la costosa ricerca di originalità si persero inizialmente nell’atteggiamento quasi plagiatario degli artisti verso una realtà chiusa dall’obiettivo della fotografia.” La valorizzazione del carattere oggettivo e inanimato delle rappresentazioni offusca la manifestazione soggettiva dell’interiorità che perde così di importanza: “il mezzo espressivo smette di attirare le attenzioni su di sé, sulla sua natura opaca e autoreferenziale, per farsi quasi impercettibile.”

Raissa Baroni nel suo articolo interroga il contributo specifico della Settima arte, il cinema, nel dispiegamento delle nuove interpretazioni estetico-percettive della modernità. Seguendo le riflessioni critiche e gli approcci metodologici di Simmel, Balázs e Kracauer, e soffermandosi sugli sviluppi e le evoluzioni della cultura visiva negli anni Venti, Baroni rintraccia nella progressiva autonomia dell’arte cinematografica la sua capacità di esprimere i desideri e gli impulsi delle masse e di influenzarle allo stesso tempo, costituendo in questa maniera un rapporto dialettico tra spettacolo e spettatori. Il cinema si impone sempre di più come strumento di comprensione e, più particolarmente, come “agente” delle dinamiche sociali “che introduce nuove forme di pensiero visivo, accostando l’invisibile e il visibile per porli in reciproco dialogo.” L’autrice fa emergere i rapporti fecondi tra alcune intuizioni e sensibilità proprie dello spirito modernista, sviluppatesi agli inizi del Novecento nelle metropoli, e il cinema, soffermandosi in particolare sull’elaborazione di una rinnovata *Weltanschauung* “basata sull’esperienza sensibile non mediata dall’intelletto, grazie alla funzione-soglia delle immagini, che attivano l’attraversamento tra reale e immaginario.” Interrogando il rapporto dialettico tra visibile e invisibile, il cinema propone una nuova possibilità di far esperire le *Stimmung*, o atmosfere sensibili, del reale. Baroni delinea in questo modo uno spaccato del cinema degli anni Venti, sottolineando come “la partecipazione emotiva, sinestetica e reciproca dello spettatore al film apre moltissime riflessioni sullo statuto delle immagini cinematografiche, sulla loro produzione e ricezione, sulla condizione di spettatore, sugli stati emotivi, fisiologici e psicologici implicati nell’esperienza cinematografica, ancor prima dell’introduzione del sonoro.”

In conclusione, l’articolo di Jessica Passos, “Robert Desnos, la radio surrealista e la cultura popolare” si sofferma su un aspetto un po’ dimenticato del lavoro di Robert Desnos: le sue creazioni radiofoniche. Utilizzando il pamphlet collettivo *Un cadavre* (1930) come punto di partenza, l’autrice mostra come i lavori radiofonici di Desnos siano direttamente connessi alla sua maturazione poetica e al suo impegno all’interno della cultura popolare. Gli spot radiofonici di Desnos dovrebbero in questo senso essere ripensati e considerati come poesia: come il poeta stesso ricorda, il successo delle pubblicità da lui create si basa su effetti sonori come la ripetizione e il ritmo, la suspense e le gag sonore, ma soprattutto – e più in particolare – su quelli che l’autrice chiama, prendendo in prestito la formula da Marie-Claire Dumas, *accrochages sonores*. Passos illustra, infine, come la pratica radiofonica di Desnos, pur allontanandolo dai ranghi dei surrealisti guidati da Breton, gli permise comunque di adempiere pienamente alle attività

e alle missioni proprie del loro approccio: raggiungere le folle e provocare una sensazione di *Unheimlichkeit*.

In chiusura della presentazione di questo secondo numero, ci auguriamo che lettrici e lettori possano addentrarsi nei labirinti modernisti seguendo quei fili d'Arianna tessuti nelle diverse sezioni e intesi a ricostruire sotto il loro sguardo percorsi di lettura illuminanti un momento storico la cui eredità sembra inesauribile.

FOCUS I

Oltre la categoria di avanguardia





ANNALISA LOMBARDI

“MAIS CE SOIR JE SUIS SEUL”

Philippe Soupault romancier moderniste

ABSTRACT: The year 1922 marked Philippe Soupault's withdrawal from the Surrealist movement and his entry into the novelistic genre, with the writing of *Le Bon Apôtre*, which appeared the following year. In this novel, we will read signs of the author's need for individualisation and resonances with modernist narrative research.

KEYWORDS: Soupault; Surrealism; *Le Bon Apôtre*; 1922; Modernism.

Surréaliste, Philippe Soupault l'a été dès la première heure. Co-auteur des *Champs Magnétiques* en 1919, co-fondateur de la revue *Littérature* la même année, il constituait avec André Breton et Louis Aragon le noyau déclencheur du groupe d'avant-garde. Son premier roman, *Le Bon Apôtre*, canalisait pourtant une tentation d'affranchissement de l'aventure collective qu'il avait lui-même orientée. En effet, même si l'exclusion de Soupault du Surréalisme ne sera formalisée qu'en 1926, sous prétexte de divergences politiques, la rupture se prépare dès 1922, une année de transition dans le parcours de l'auteur, qui compte la gestation de ce premier roman parmi de nombreux autres signes avant-coureurs de la crise.

Le Bon Apôtre a inauguré un versant de l'œuvre de Soupault encore relativement sous-estimé, et pas seulement à cause de l'interdit romanesque qui a pesé sur les surréalistes quand ils se sont consacrés à l'écriture narrative. On sait que l'adhésion au roman a joué un rôle polarisant au sein du groupe et que les restitutions historiques ont généralement identifié le projet esthétique collectif à l'orthodoxie bretonienne, systématisée à partir de 1924 : dans cette logique, le procès du genre romanesque, contenu dans le premier manifeste de Breton, aurait suffi à cantonner l'idée d'un roman surréaliste au domaine de l'oxymore. Dans le cas de Soupault, d'autres facteurs auraient conditionné la réception des romans : une certaine dévalorisation de textes qu'il prétendait soumis à des exigences financières et, plus généralement, l'extraordinaire discrétion d'un auteur qui aurait « tout fait pour se faire oublier » (Aragon 1968, 4). Enfin, les romans publiés par Soupault entre 1923 et 1934 auraient été victimes de la résistance de l'historiographie littéraire à intégrer

les aboutissements des avant-gardes au modernisme¹ : l'accentuation de la singularité de la parabole surréaliste, conçue comme très spécifique au sein de la modernité, aurait prolongé un effet de séparation entre les romans issus, à n'importe quel degré, de cette expérience et le reste de la production romanesque des années vingt, que l'on n'a d'ailleurs commencé que très récemment à lire sous le signe de la catégorie de modernisme.²

Soupault a pourtant indiqué l'*Ulysse* de Joyce comme l'un des modèles³ de son premier roman, *Le Bon Apôtre*, qui manifeste une cohérence très forte avec le laboratoire romanesque de la saison moderniste, tant dans ses nœuds thématiques que dans la structure énonciative, dans les techniques mises en œuvre, comme dans le dépassement ironique des codes génériques. Soupault connaissait d'ailleurs personnellement Joyce⁴, Pound, échangeait avec Eliot, côtoyait Faulkner, Williams, Wolfe à Montparnasse, fera traduire Pirandello, Unamuno, Scott Fitzgerald, Mann dans la collection qu'il dirigera chez Kra. Paradoxalement, alors que le projet bretonien de fédération du modernisme faisait faillite, avec le fameux échec du projet d'un Congrès International voué à la défense de l'Esprit moderne, Soupault se lançait au cœur de la modernité par son activité d'éditeur et par l'écriture romanesque. Bilan et liquidation de sa jeunesse militante d'avant-gardiste, *Le Bon Apôtre* peut être lu comme son premier roman moderniste. L'examen de certains aspects de ce texte nous servira donc à éclaircir la valeur inaugurale de 1922. Étape déterminante dans l'itinéraire d'individualisation d'un écrivain resté fidèle à son esprit de révolte peut-être plus que ceux qui l'accusaient d'y avoir renoncé, ce tournant nous offre aussi l'occasion de repenser aux rapports entre surréalisme et modernisme sous le signe de la continuité, plutôt que de l'antinomie.

¹ En 2010, Emmanuel Rubio invitait à dépasser ces limites « pour saisir à quel point certains romans des surréalistes se lisent mieux dans un autre contexte que celui du groupe, mais aussi pour rapporter le champ du roman surréaliste lui-même à un contexte élargi » (Rubio 2010, 30).

² Le récent ouvrage d'Émilien Sermier, *Une Saison dans le roman* (2022), met justement l'accent sur la lacune que le roman moderniste aurait représentée dans l'histoire du roman francophone.

³ « J'avais été très intéressé par la lecture d'*Ulysse* de James Joyce et par les "procédés" utilisés par Joyce pour "différencier" les chapitres de son livre », a écrit l'auteur dans l'introduction à une réédition de son roman (Soupault 1980, XX). Même si le rôle inspirateur du texte joycien pourrait avoir été en quelque sorte accentué *a posteriori*, les correspondances entre *Le Bon Apôtre* et le paradigme du roman moderniste, qui a trouvé dans *Ulysse* l'un de ses modèles principaux, sont en tout cas nombreuses : elles seront illustrées au cours de l'article.

⁴ Les deux auteurs se rencontrent pour la première fois au printemps de 1920 et ils se lient d'amitié (Mousli 2010, 243) ; Soupault participera aux travaux de traduction d'un chapitre de *Finnegans Wake*, au tout début des années trente.

Une année de départ

Le premier poème de Soupault s'appelle « Départ ». Il avait été publié en 1917, dans la revue *Sic*, grâce à la médiation d'Apollinaire, qui introduira le jeune poète à Breton peu de temps après.⁵ L'évolution esthétique de l'auteur connaîtra, dès lors, de très nombreuses transformations, entremêlées, au début, aux vicissitudes du Surréalisme naissant. Mais ce thème du départ restera capital, tant dans l'œuvre littéraire que dans son trajet biographique.

En 1928, après la rupture de Soupault avec le groupe, Aragon se jouera de cette obsession thématique : « j'ai pris en horreur les individus qui vous racontent leurs vacances, » écrivait-il, à propos d'un auteur qui aurait produit « depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe partir. Le départ, on ne sait pour où, pourquoi ni comment, mais le départ » (Aragon 2000, 80-81). Il suffit de repenser aux personnages en fuite qui habitent les textes narratifs de Soupault pour enregistrer l'assiduité de ce motif. « M'échapper, c'est ce que je veux et je ne sais de quelle prison » (Soupault 1988, 170), avoue Jean, le protagoniste du *Bon Apôtre*, premier prototype d'une longue liste de figures amenées à prendre congé, autant de variations romanesques sur le thème de l'évasion. David Aubry, par exemple, un aventurier qui se réinvente à chaque étape de ses voyages, *À la dérive*, selon le titre du roman qui en raconte les vicissitudes ; ou le protagoniste du *Voyage d'Horace Pirouelle*, qui incarne la gratuité⁶ absolue du geste de départ, alors que le vieux Henri Simonnet, dans le même texte, vit isolé en proximité du Pôle Nord, ayant effacé toute trace mémorielle ; dans *Le Grand Homme*, Ralph Putnam vit aussi animé d'un « désir d'oubli [...] ardent et impérieux comme la soif » (2001, 102), tandis que le suicide de l'inquiet Julien, à la fin d'*En Joue !*, offre le versant le plus tragique de ce retour du motif de la fuite. Infidèles, anxieux de se débarrasser du poids des souvenirs, des obligations relationnelles, des rôles qui les aliènent en les fixant, ces personnages cherchent, par l'exil, de satisfaire un besoin absolu de liberté, analogue au désir radical d'émancipation et de recommencement, manifesté à plusieurs reprises par l'auteur.

Il y a une surproduction de pages de la mémoire chez Soupault, qui a écrit sa première autobiographie à trente ans et continué à accumuler les bilans par la suite : il recompose un parcours de vie ponctué de ruptures et d'inaugurations, souvent mythifiées, comme dans la découverte de Lautréamont, qualifiée de transformatrice : « depuis ce jour-là personne ne m'a reconnu » (2002, 82).

⁵ Soupault a raconté l'épisode dans ses mémoires, les deux jeunes poètes auraient quitté ensemble le Café de Flore, où Apollinaire les avait invités : « Vers sept heures du soir, un peu impatientés par le bavardage de Max Jacob et les ricanements de Francis Carco, André Breton et moi nous "filâmes à l'anglaise". Ce fut notre première rencontre » (1981, 41).

⁶ « Horace ne partait pas à cause d'un chagrin d'amour, d'une dette de jeu ou d'une désillusion [...] il partait pour partir » (1983, 17).

Or, 1922 est pour Soupault une année de départ. Ce moment marque une transition majeure pour l'avant-garde surréaliste. Breton essaye d'organiser le déjà cité « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne, » une tentative d'agrégation des identités du modernisme, qui voit l'opposition nette de Tzara et ne rencontre pas l'enthousiasme de Soupault.⁷ La faillite du projet fait précipiter les relations déjà compromises entre Breton et le fondateur du Dadaïsme : l'exubérante saison Dada de l'avant-garde parisienne touche à sa fin. La même année, à l'ombre de cette rupture, le processus de retrait de Soupault s'amorce. Parmi les bannissements successifs qui ont marqué l'histoire du mouvement, le recul progressif de l'un de ses initiateurs paraît moins spectaculaire, en conformité avec le profil d'un auteur réticent à occuper les devants de la scène. Après le tournant politique du groupe en 1926, cet éloignement subit cependant une accélération brusque. On discute le cas Soupault, on lui reproche ses absences, un éclectisme étranger à la direction du mouvement, ses collaborations avec des revues contre-révolutionnaires, un excès de littérature : « chez Soupault, on constate une activité littéraire désordonnée, une activité surréaliste réduite et opportuniste, et une activité révolutionnaire absente » (Bonnet 1992, 56-57). La résignation de l'accusé laisse jaillir l'ironie avec le ressentiment : « je demande à être exclu du surréalisme. Mais qu'on me fasse confiance comme communiste » (63), conclut-il. Ses relations avec les membres du mouvement ne cesseront pas après cette précipitation dramatique, mais cela n'amoindrit pas le poids symbolique de la rupture. La prise de distance de Soupault traduit une méfiance plus radicale vers les encadrements qui pesaient toujours davantage sur la constellation surréaliste, en train de s'institutionnaliser : « André Breton voulut [...] codifier le surréalisme, imposer des règles et des directives » (Soupault 1963, 168) et « il a voulu donner des "structures" claires et définitives à ce qui existait depuis 1919 » (1986, 98). La sauvegarde de l'autonomie rend la rupture libératrice : « après cette exclusion, je me suis senti soulagé. Délivré [...] Je n'avais plus à tenir compte des interdictions » (1986, 166-167).

Ce besoin d'affranchissement, fidèle à la revendication de liberté absolue qui, tout compte fait, avait défini le Surréalisme à partir de sa préhistoire, Soupault le manifeste dès 1922, véritable année charnière. Parmi les épisodes décisifs menant à la rupture, on compte la publication de *Westwego*, un long poème au titre évocateur⁸, imprégné d'un désir de départ plus relationnel que géographique : « j'avais l'intention, en publiant ce poème, de m'acquitter d'une dette et de rendre hommage à des poètes que j'avais admirés. C'était aussi un adieu à mes amis. Et un défi. » (1981, 166) À cela fait suite la

⁷ Il est curieux qu'à ce moment les doutes de Soupault concernent cet éclectisme dont il sera lui-même accusé plus tard : « Quel éclectisme ! pensai-je. Et je fis comprendre à Breton que je ne pouvais pas m'associer à cette entreprise » (1981, 153).

⁸ Nom d'une ville de l'État de Louisiane et d'un pétrolier de l'époque, le mot de *Westwego* contient tout l'élan symbolique vers l'Ouest américain mythifié. Voir, à ce propos, Leroy 1992 ; Boucharenc 1993 ; Cortiana 1999.

cession à Breton de la direction de *Littérature*, la revue créée avec lui et Aragon en 1919, première expression de la recherche du groupe et image ponctuelle de son évolution identitaire, rapide et inquiète : « Je décidai d'abandonner la direction de *Littérature* à Breton, qui me remercia en me déclarant que pour lui c'était une bonne nouvelle. Pour moi aussi » (166). Peu après, l'auteur assume la direction de la *Revue Européenne*, un observatoire éclectique du modernisme européen⁹, ouvert à de collaborations diversifiées : il s'agit, pour Soupault, de s'ouvrir aux suggestions les plus novatrices de la littérature contemporaine (« j'apprenais à découvrir un autre monde » [1986, 80]), ainsi que d'une nouvelle démonstration d'indépendance du groupe, qui serrait les rangs autour de Breton. L'entrée en roman de Soupault avec le *Bon Apôtre*, écrit en 1922 et paru l'année suivante, premier volume de la collection éditoriale de la *Revue Européenne* chez Kra, porte à son accomplissement ce long parcours de détachement : « Tout est fini maintenant. J'écris des romans, je publie des livres. Je m'occupe. Et allez donc ! » (186), affirme l'auteur, dans une des notes ajoutées en bas de page à son texte.

« Tout finit par un roman » ?¹⁰

Par référence à la figure évangélique de Judas, l'expression « faire le bon apôtre, » au sens de tromper sans en avoir l'air, éventuellement d'aduler, renvoie au champ sémantique de l'hypocrisie. Il s'agit d'une allusion au profil du protagoniste, Jean, un menteur « à sa façon » (26), tel qu'il est défini dans l'introduction au roman. « Atteint de mimétisme » (32), Jean est conditionné par les attentes d'autrui, qui l'amènent à se métamorphoser selon les circonstances, les interlocuteurs, les exemples à suivre, incapable de se fixer et, en aucun cas, authentique. « *Semblable*, sauf à lui-même » (33), il s'obstine à adhérer à fond, mais provisoirement, à des rôles différents – bon élève, malade psychiatrique, ermite, homme d'affaires, poète –, tout en faisant preuve d'une incapacité foncière à demeurer dans l'une des identités multiples qu'il joue.

Cependant, l'idée d'apostolat introduite dès le titre renvoie aussi aux dynamiques du groupe surréaliste, que Soupault était en train de récuser au moment de la rédaction. « [Breton] aima exercer des influences et il choisit non pas pour amis, mais pour apôtres des êtres plus faibles que lui » (1981, 146), dira l'auteur, en se servant de cette appellation au sens péjoratif. Il utilisera à nouveau cette formule pour donner une définition négative de son idée de littérature, déjà détournée de la militance surréaliste : « Je considère la littérature [...] comme un apostolat » (2002, 105). En effet, ce roman est l'occasion de revenir sur une saison révolue de son parcours, pour en renier des

⁹ « J'étais heureux de pouvoir accueillir des écrivains à qui je faisais confiance. Particulièrement ces écrivains étrangers que je voulais connaître mieux que par ouï-dire », écrit Soupault (1986, 80).

¹⁰ Il s'agit de la première des trois épigraphes d'un roman paru en 1927, *Le Cœur d'or*; au lieu d'être des citations d'autres auteurs, les phrases sont toutes les trois de Soupault.

éléments : « J'avais besoin, en écrivant cet "examen de conscience," de prendre mes distances » (1981, 172). Cinq ans plus tard il remettra l'accent sur le processus d'individualisation sous-jacent à la rédaction du texte : « je voulais oser une nouvelle expérience. Pour être seul. Je voulais me détacher » (1986, 80-81).

L'emphase sur la condition de solitude est fondamentale, dans la mesure où elle renverse la dimension de collectivité qui avait été à la base de l'expérience avant-gardiste, à partir du partage de l'auctorialité des *Champs Magnétiques*, en passant par la collégialité de la direction de *Littérature*, jusqu'à la cohésion du groupe à l'occasion des premières actions publiques inspirées de Dada. En ce sens, le lien posé entre *Le Bon Apôtre* et *Westwego* est assez éloquent. Un vers est placé en exergue au roman, « Le soleil a bien changé depuis six mois ». Dans le poème, cette phrase à l'apparence banale était suivie par l'énumération des noms des surréalistes et préluait au congé de l'auteur, qui affirmait son identité en se dégageant du collectif :

André aux yeux couleur de planète
 Jacques Louis Théodore
 le grand Paul mon cher arbre
 et Tristan¹¹ dont le rire est un grand paon
 vous êtes vivants
 j'ai oublié vos gestes et votre vraie voix
 mais ce soir je suis seul je suis Philippe Soupault
 je descends lentement le boulevard Saint-Michel
 je ne pense à rien (2013, 42-43)

Tout est changé par rapport aux *Champs Magnétiques* : au « ce soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir » (Breton et Soupault 2014, 29) du texte automatique, répond à distance, et de manière définitive, l'adversative du poème : « mais ce soir je suis seul ». Au seuil du roman, la citation du vers rebondit sur la clôture d'une saison marquée par la communion.

Cet adieu, le roman ne se contente pas de l'annoncer d'entrée de jeu, il le met en scène. *Le Bon Apôtre* est effectivement l'histoire d'une amitié et de sa fin. Jean et Philippe Soupault, le personnage qui porte le même nom que l'auteur, sans être pourtant la banale projection autobiographique de celui-ci¹², se connaissent au collège et fondent leur amitié sur une passion totalisante et partagée pour la lecture : « ils lurent comme des maniaques ; Frédéric Moreau parlait pour eux » (41). Leurs idoles sont les mêmes que celles des Surréalistes : « ils lurent toutes les *Illuminations*. Rimbaud devint un ami lointain » (41), ou « Je viens de lire pendant trois jours les *Chants de Maldoror* » (162). Après les nombreuses métamorphoses de Jean et des phases de séparation, les deux amis

¹¹ Il s'agit de Breton, Rigaut, Aragon, Fraenkel, Éluard, Tzara.

¹² Soupault joue délibérément avec les codes de l'écriture autobiographique. Dans *L'Échec et son double : Philippe Soupault romancier*, Myriam Boucharenc souligne que les éléments effectivement autobiographiques ont été plutôt distribués entre les deux personnages du roman.

s'approchent du monde des avant-gardes parisiennes. Le milieu littéraire du début du siècle se trouve ainsi directement mis en scène, toile de fond à l'étape ultime de l'évolution de Jean, avant sa décision de tout quitter. Ce n'est pas un hasard si le « départ définitif » (167) d'un protagoniste qui a multiplié les occasions de fuite tout au long du roman a été placé juste après sa fréquentation de la scène artistique, le plus intenable parmi les contextes d'identifications potentiels que le personnage traverse.

La représentation de ce milieu n'est, en effet, pas élogieuse : « Paris était devenu le repaire des littérateurs. Il s'agissait d'être moderne et on ne parlait plus que d'esprit nouveau. Jean X... et Philippe Soupault fréquentaient des cafés littéraires, des salons où l'on préparait le mariage de la politique et de la littérature. Toute cette agitation, ce bouillonnement faisait penser à une foire » (147). Idolâtrie de la modernité, engouement collectif, mondanité, snobisme, saturation, mode, monotonie, hypocrisie générale : voici les attributs du monde des lettres que le roman décrit. L'obsession pour l'action collective, transformée en affiliation, se trouve à nouveau stigmatisée, de l'intérieur du roman : « Nous, écrivaient-ils, nous, nous, nous... » (148), le texte se joue de la dimension du groupe, confiant au protagoniste le jugement final : « Jean X... comparait ces mœurs à celles des affaires ou des salons et les trouvaient charmantes, plus ridicules aussi » (148). Les expressions de désenchantement et de fatigue que Jean emploie à l'égard des mécanismes inhérents à l'ambiance littéraire (« [les poètes] se disputent comme des chiffonniers » (159), « ces éternelles discussions sont fatigantes » (163), « cela ne put pas durer » (165)) recourent fidèlement des considérations analogues que Soupault enregistrera plus tard dans les pages de ses mémoires : « Je commençais à en avoir assez. Je m'éloignais » (1981, 163) ou, encore, « que m'importaient les discussions, les réunions [...] ? On tendait à m'oublier et moi, de mon côté, je cherchais à oublier » (182). Soupault qualifie de « misérables parades » (161) les manifestations Dada, il parle de la transition vers la nouvelle phase du Surréalisme comme d'une « faillite » (183), il rappelle la monotonie des réunions, il juge « pénibles » (1986, 30) les séances des sommeils hypnotiques ainsi que l'émergence des rivalités¹³, insupportable¹⁴ la facilité de jugement de ceux qui ne s'alignaient pas aux pratiques partagées.

Le personnage fictionnel de Jean incarne donc le mécontentement conflictuel ressenti par Soupault devant la dérive du groupe : le passage à l'action, qui tardera à se manifester dans la réalité, se réalisera en revanche sur le plan romanesque : « Je m'en vais. Je retrouve cette liberté perdue », annonce Jean, dans une lettre à Philippe, « Mes amis [...] je vous aime bien, mais vos mains voulaient prendre les miennes et nous tournions

¹³ « À la pureté de la révolte, à la gaité des débuts, à l'esprit d'équipe, à la communauté des idées, des affections et des haines se mêlaient déjà des rivalités d'autorité, des ambitions. Ils étaient plusieurs à vouloir être le patron. C'était pénible » (1986, 53).

¹⁴ « Des jugements. "Et que devient X ou Y ? Il y a longtemps qu'on ne l'a pas vu, celui-là." Insupportable. Injustifiable » (1986, 149).

en rond » (168). En dépit du sentiment d'abandon de son ami, Jean n'envisage pas ce départ comme le signe d'une trahison, mais comme l'aboutissement naturel d'un besoin d'autonomie impossible à endiguer : « Tout ce que je croyais aimer et que j'aime peut-être, demeure, mais mon sang coule et je m'en vais », précise-t-il, « Je ne me retournerai pas. Je n'ai ni regrets ni remords. J'étouffe où je m'attache » (167).

Comme dans le cas de *Westwego*, la parution du *Bon Apôtre* se veut délibérément provocatrice¹⁵. Mais, contrairement à la détermination de son personnage, l'attitude de Soupault envers le Surréalisme restera ambivalente jusqu'à 1926, à en juger par ses mémoires et par sa participation à un nombre significatif d'initiatives du mouvement. Le roman oppose, en effet, la disparition de Jean à la permanence de Philippe Soupault, le personnage qui reste : l'architecture duale peut traduire l'hésitation de l'écrivain qui, au moment de la rédaction du texte, demeurerait actif à l'intérieur du groupe, malgré les signaux d'éloignement que nous avons évoqués. « Mes souvenirs sont des filets dont je ne puis m'échapper » : ainsi se termine la lettre de Philippe qui clôt le roman. Des pages consacrées à la fuite s'achèvent, paradoxalement, par une attestation de fidélité : « Très affectueusement à toi. / PHILIPPE SOUPAULT » (179). En lettres capitales, le nom de l'auteur émerge, tout comme dans le poème, après la séparation.

Un roman moderniste

Dans le sillage du mythe rimbaldien, célébré par les surréalistes, *Le Bon Apôtre* raconte un adieu à la littérature. Après son départ de Paris, le protagoniste se serait lancé dans l'élevage de chevaux au Canada. Et on a montré à quel point cette œuvre de la fuite reflète l'aspiration de Soupault à s'émanciper des cercles littéraires, dont il n'a pas hésité à dénoncer les limites. Pourtant, il ne s'agit pas, pour lui, d'un renoncement à la pratique littéraire. D'autres romans suivront le premier, ainsi que des recueils poétiques majeurs. Soupault continuera à publier ses textes dans les revues, y compris dans *La Révolution Surréaliste* et sollicitera les contributions des membres du mouvement pour la *Revue Européenne*. Très engagé dans son activité de directeur, il travaillera aussi pour les éditions Kra, où il éditera deux importantes anthologies¹⁶ et s'occupera de l'établissement des collections : c'est cette maison d'édition qui publie le manifeste de Breton en 1924.

¹⁵ Soupault parlera plus tard de la « publication provocatrice de deux "romans" » (1986, 78), qu'il fait paraître en 1923. En effet, il continuera d'envisager son écriture romanesque en termes de « défi – aux interdits et à mon ami André Breton » (111).

¹⁶ L'*Anthologie de la nouvelle poésie française* (1924) et l'*Anthologie de la nouvelle prose française* (1926) sont deux documents fondamentaux pour s'approcher de la diversité de la littérature moderniste française.

L'activité éditoriale fébrile, la collaboration étroite avec Valery Larbaud (qui intégrait aussi le comité de rédaction de la *Revue Européenne*¹⁷), les échanges avec les auteurs français et étrangers qui interagissent avec la maison d'édition, ainsi que l'élargissement des relations personnelles et des lectures (dont il témoigne dans ses textes autobiographiques), relie directement Soupault aux préoccupations du modernisme, français et international. Aussi sous-estimés qu'ils l'aient été par leur auteur, ses romans subissent les influences du ferment littéraire de l'époque en matière de réinvention du genre : « ceux qui craignent les influences et s'y dérobent font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme » (23), écrit notre auteur, en citant Gide en exergue de son premier roman¹⁸. On pourrait se demander si cet éclectisme dont on l'accusait pour l'inviter à quitter le groupe surréaliste n'était pas, en fin de compte, qu'un autre nom du modernisme¹⁹, cette catégorie à la définition si problématique dans l'historiographie francophone, longtemps négligée au profit de la notion de « crise du roman ».

C'est en répertoriant les effets de cette crise majeure du genre après le naturalisme que Michel Raimond identifiait dans la variation entre les points de vue l'une des ressources majeures de l'écriture narrative dans les années vingt²⁰. Or, *Le Bon Apôtre* fait de la diffraction des perspectives et du décalage entre les points de vue son principe de structuration. Pendant que des voix y alternent, dans la tentative de circonscrire l'identité du protagoniste, des versions différentes, et souvent contradictoires, des mêmes événements s'enchaînent, sans qu'il soit possible d'en déterminer la valeur de vérité : les doutes du lecteur demeurent, à certains endroits, insolubles.

Cet effet de polyphonie et de dissolution de l'objectivité se trouve accentué par la multiplication des supports d'énonciation : narration à la troisième personne, journal intime du protagoniste, conversations, monologues, lettres et procès-verbaux brisent l'uniformité du discours. Les composantes du paratexte amplifient les effets de pluralisation. Quatre citations en exergue (dont l'une de Soupault lui-même), une introduction signée par l'auteur (aussi peu fiable que le journal de Jean dans la mesure

¹⁷ En revenant sur la constitution du comité de rédaction, Soupault insiste sur l'admiration portée à Larbaud par les écrivains de sa génération : « Il était l'auteur de *Barnabooth* et des *Poèmes d'un riches Amateur* qui, pour beaucoup d'entre nous, passaient à juste titre pour des chefs-d'œuvre » (1981, 191). Figure clé du modernisme européen et promoteur de Joyce en France, l'auteur avait été invité à collaborer à la revue surtout pour son rôle de médiateur avec tant d'écrivains étrangers (voir 1981, 192-193).

¹⁸ Cette référence à la question de l'influence, unie aux considérations déjà citées à propos de l'influence joycienne que le livre aurait subie, sont d'autant plus intéressantes qu'elles concernent un roman focalisé sur le besoin d'affranchissement de l'influence d'autrui.

¹⁹ Soupault nous invite à revisiter le sens de l'expression, pour lire derrière l'incohérence apparente attribuée à son parcours d'écrivain les signes du renouvellement de sa recherche : « Éclectisme, éclectisme, que pourrait-on dire en ton nom, paraphrasaient certains de mes amis. Pour moi, j'apprenais à découvrir un autre monde » (1986, 80).

²⁰ Voir « Les scrupules du point de vue », « Les significations du point de vue », « Les modalités du point de vue » (Raimond 1967, 299-389).

où elle veut attester l'authenticité des personnages en recourant au motif du manuscrit retrouvé et simulant une inscription du texte dans le genre autobiographique), plusieurs notes en bas de page qui compliquent la séparation entre fiction et réel : ces éléments jouent explicitement avec les conventions romanesques mais, en même temps, ajoutent à leur tour des perspectives ultérieures aux plans multiples du roman. L'effet de prolifération affecte le nom même de Philippe Soupault, à la fois auteur, personnage, signataire de l'introduction.

La multiplication des points de vue n'est pas une ressource formelle gratuite, elle amène dans l'écriture l'interrogation pleinement moderniste relative à la possibilité de saisir une identité. Objet du discours collectif, lacunaire et incessamment repris, Jean est exposé au regard d'autrui, à la mise en forme des discours qui le concernent : « personne ne le connaissait mais peu à peu chacun le limitait » (30-31). Il demeure insaisissable, en fuite même des définitions, comme l'inconnue d'une équation²¹, que le X associé à son prénom semble évoquer. D'ailleurs, le journal intime du protagoniste, englobé dans le texte, ne se différencie pas des autres supports en termes de fiabilité. « Je me sens étranger » (96), écrit Jean, et ses pages sont contradictoires, incomplètes, exposées à la fabulation du personnage qui s'en rend compte : « je me mystifie moi-même » (47), admet-il, laissant l'imposture envahir jusqu'à l'espace de l'écriture personnelle. Dans cette compromission du domaine de la subjectivité par le mensonge, on perçoit le signe, encore une fois moderniste, d'une écriture confrontée à l'invalidation du paradigme introspectif qui avait fondé l'écriture de l'intime au siècle précédent. « Je pense à ce conseil de Socrate : "Connais-toi toi-même !" Quel optimisme ! » (97), écrit Jean à ce propos.

Des *Faux-monnayeurs* de Gide à *Thomas l'Imposteur* de Cocteau, jusqu'à *Hécate* de Jouve et aux romans de Giraudoux, nombreuses sont les œuvres qui, dans l'entre-deux-guerres, mêlent les motifs de la théâtralité et de l'imposture à l'exploration de la subjectivité. La confrontation du *Bon Apôtre* avec ce genre de textes serait aussi pertinent, voire plus, que son encadrement dans les détours du Surréalisme. Assimilable à maints égards aux recherches des auteurs qui ont servi à définir le canon moderniste, *Le Bon Apôtre* est tant l'annonce d'un adieu qu'une œuvre de commencement. Elle perturbe ainsi les pratiques critiques qui consistent à reconduire les romans issus du mouvement aux seules tentatives d'escamoter les interdits bretoniens, pour nous inviter à les intégrer au laboratoire romanesque du modernisme. Cela est possible à condition d'étendre notre idée du Surréalisme au-delà de celle codifiée par Breton : « le surréalisme n'est pas une église [...] Personne n'en a le monopole » (1986, 166), écrivait Soupault. Son œuvre nous encourage, d'ailleurs, à remettre en question les définitions, comme le faisait déjà son auteur aux lendemains de l'institutionnalisation du mouvement qu'il avait initié : « si dans cette tempête que j'ai traversée il est resté un radeau, c'est bien celui de cette pureté

²¹ « Il lui semblait résoudre une équation. Cette illusion de simplicité lui faisait accepter une image de Jean qui n'était qu'un résumé imparfait », pense Jean (58,59).

que j'avais rêvée et qui reste encore ma seule planche de salut. Qu'on nomme mysticisme cet état d'esprit, je m'en moque bien. Le mot et le nom n'y changent rien » (2002, 108).

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, L. 1968 "L'Homme coupé en deux." *Les Lettres françaises* 1233 :3-9.
- . 2000 [1928]. *Traité du Style*. Paris : Gallimard.
- BONNET, M., 1992. "Adhérer au Parti communiste ?" In *Archives du Surréalisme*. Vol. 3. Paris : Gallimard.
- BRETON, A., SOUPAULT, Ph. 2014 [1968]. *Les Champs magnétiques*. Paris : Gallimard. Première édition 1920. Paris : Au Sans Pareil.
- BOUCHARENC, M. 1993 "Westwego ou le dur désir de renaître." *Europe* 769 :27-35.
- . 1997. *L'échec et son double. Philippe Soupault romancier*. Paris : Honoré Champion.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. 2014. *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris : Honoré Champion.
- CORTIANA, R. 1999 "Westwego : Le vent d'ouest." Dans Myriam Boucharenc, Claude Leroy (éds.). *Présence de Philippe Soupault*, Caen : Presses universitaires de Caen.
- LEROY, C. 1991 "Westwego ou le passage du témoin." Dans Jacqueline Chénieux-Gendron (éd.). *Philippe Soupault, le poète*. Paris : Klincksieck.
- MOUSLI, B. 2010. *Philippe Soupault*. Paris : Flammarion.
- RAIMOND, M. 1967. *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti.
- SERMIER, É. 2022. *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*. Paris : José Corti.
- SOUPAULT, Ph. 1963. *Profils perdus*. Paris : Mercure de France.
- . 1980. Introduction à *Le Bon Apôtre*. Paris : Garnier.
- . 1981. *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 1983 [1925] *Voyage d'Horace Piruoelle*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 1986. *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 1988 [1923]. *Le Bon Apôtre*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 2001 [1929]. *Le Grand Homme*. Paris : Gallimard.
- . 2002 [1927]. *Histoire d'un Blanc*. Paris : Gallimard.
- . 2013 [1973]. "Westwego (1917-1922)." In *Poèmes et Poésies*. Paris : Grasset. Première édition 1922. Paris : Éditions de la Librairie Six.
- .



ÉMILIE SERMIER

“UNE ANNEE DE ROMANS”

Aragon face aux émulations modernistes (1922-1923)

ABSTRACT: This paper shows how the publishing year 1922-1923 coincided with the debut of several modernist poets in the novel (Cocteau, Delteil, Radiguet or Soupault). Looking beyond the canonical cases of Joyce and Proust (who disappeared in 1922), it primarily focuses on a text by Louis Aragon in order to examine the effervescence of francophone novel revivals. The article thereby highlights the extent to which the genre became an object of intense emulation within the Parisian networks.

KEYWORDS: Aragon; Soupault; Modernism; Novel; Proust; 1922.

Lorsqu'elle écrit l'histoire du roman moderne ou moderniste, l'histoire littéraire retient généralement l'année 1922 pour n'en faire valoir que quelques titres canoniques, et en particulier deux : *Ulysse* de Joyce et *À la Recherche du temps perdu* (dont le tome II de *Sodome et Gomorrhe* paraît au mois d'avril) de Proust. Et pourtant, on s'en doute, la production a été beaucoup plus importante, ne serait-ce que du côté français. Que l'on relise pour s'en convaincre « Une année de romans (1922-1923) », un article rédigé par Louis Aragon pour Jacques Doucet dans la deuxième moitié de l'année 1923. Le jeune écrivain y parcourt tout un pan de la production romanesque contemporaine, sans jamais citer Joyce, mais en passant en revue des romans signés Jean Cocteau, Joseph Delteil, Pierre Mac Orlan, Victor Margueritte, Henry de Montherlant, Paul Morand, Raymond Radiguet, Jules Romains ou encore Philippe Soupault. Proust, lui, n'occupe que quelques lignes – peu aimables.

Cet article d'Aragon servira donc de point de départ. À partir de ce texte – qui se centre sur l'année éditoriale allant de la rentrée littéraire de septembre 1922 à juin 1923 –, nous aimerions rappeler l'effervescence romanesque qui anime alors les milieux modernistes français. À la faveur d'une coupe synchronique centrée sur ces quelques mois, notre article permettra de mesurer ce qui alors fait date, du moins aux yeux d'Aragon. Précisons encore davantage : on verra que non seulement l'année de la mort de Proust coïncide avec les débuts dans le roman de plusieurs jeunes poètes, mais qu'elle représente aussi un moment d'intenses émulations parmi ces écrivains qui participent consciemment aux nouveaux romanesques de langue française. On se convaincra dès lors que le genre du roman, expérimenté à tout-va, fait à cette période l'objet d'une « belle bagarre » (Delteil 1973, 32) au sein des réseaux modernistes parisiens.

« J'ai aimé deux livres cette année »

Repartons, rapidement, du texte d'Aragon. À l'automne 1923, celui-ci rédige une lettre en forme d'article commandée par son mécène Jacques Doucet : il s'agit de décrire rétrospectivement la production romanesque de l'année 1922-1923, car « il s'est montré bien des romans cette année » (Aragon 1994, 147). Inutile de dire que le poète – dont on connaît l'attrance pour le roman – se trouve dans une situation un peu ambivalente : il rédige ce texte (qui aurait constitué un chapitre de son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*¹) au moment même où André Breton s'appête à écrire le *Manifeste du surréalisme* dans lequel le genre romanesque sera répudié sans appel. Conscient d'être dans une position assez inconfortable, Aragon essaie dès le début de son texte de ménager la chèvre et le chou en affichant son indifférence à l'égard du système des genres littéraires – et sa volonté de les dépasser :

Qui suis-je, Monsieur [Doucet], que vous me demandiez avis des romans qui menèrent rumeur une année durant, et que je vous réponde ? [...] On a tenu pour une grande invention humaine cette forme de fiction, dont le développement récent en Europe a donné tout à coup une activité fiévreuse aux écrivains de métier. Il ne m'appartient ni de la dépriser, ni de la défendre. Dans tout ce que je lis, l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager *écrivain* ; à écouter ce qu'il *dit*, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, romans, philosophie, maximes, tout m'est également *parole*. (*Ibid.*, 147)

Il n'empêche : après ce préambule, Aragon répond, malgré tout, à la commande de son riche mécène. Ainsi se propose-t-il d'examiner l'état du roman contemporain, à une échelle nationale, afin d'en mesurer la « nouveauté » à l'aune de l'histoire récente du genre :

Quels étaient à tout prendre à la fin de l'été 1922 les antécédents immédiats du roman français ? Depuis le roman symboliste, qui naît avec Huysmans et meurt avec Gide, que s'était-il produit ? [...] Depuis Zola et Huysmans, je n'ai qu'une date à noter, c'est *La Soirée avec M. Teste* de Paul Valéry. [...] Il faut arriver à Apollinaire pour trouver dans *Le Poète assassiné* [1916] la déclaration de guerre des temps nouveaux. (*Ibid.*, 147)

À en croire Aragon, l'histoire du roman resterait assez moribonde entre les années 1890 et 1920. Le genre – réputé en « crise » depuis la fin du naturalisme (Raimond 1966) – apparaît encore en attente de réalisations marquantes. Non sans originalité, Aragon prend toutefois soin d'accorder une place fondatrice à Apollinaire dans cette histoire, comme si celui-ci avait ouvert de nouvelles possibilités à la fiction narrative.

¹ Sur la nature et le statut de ce projet éditorial, voir la préface de Marc Dachy qui en a publié plusieurs fragments (dont la lettre « Une année de romans (1922-1923) » (*Projet d'histoire littéraire contemporaine*, éd. Marc Dachy, Paris : Gallimard, « Digraphe », 1994).

L'année 1922-1923 ferait-elle donc *date* dans la régénération du roman moderne ? Loin de vouloir donner un relief particulier à cette période, Aragon l'aborde comme une année somme toute habituelle. Sans chercher à lui conférer une unité artificielle, il relève cependant quelques « tendances ». Il propose ainsi une sorte de cartographie de la production romanesque de l'année, principalement centrée sur des textes parus chez Gallimard ou Grasset – et signée par « les plus jeunes écrivains » (*ibid.*, 147). Mais loin d'adopter un *ethos* impartial, Aragon mène l'enquête à sa manière – ouvertement évaluative et mordante. Ainsi, au-delà des succès éditoriaux qui prolongent selon lui la veine naturaliste (*La Garçonne* de Victor Margueritte, néanmoins tenu en plus haute estime que *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux qui « se pense très élite »), il brocarde la tendance au « néo-classicisme romanesque » : celle-ci marque le triomphe du « psychologisme », dans le sillage du « succès fait à Marcel Proust » (*ibid.*, 147). Aragon déprécie violemment toute une série de romans d'analyse à la française qu'il estime « ennuyeux », comme *Aimée* de Jacques Rivière, *Lucienne* de Jules Romains mais aussi *Le Diable au corps* de Radiguet et *Le Grand Écart* de Cocteau. De même, s'il relève non sans perspicacité la « place prépondérante faite à la sensualité » (*ibid.*, 152) dans le corpus narratif de l'époque, il déconsidère le sensualisme jugé tiède du *Fleuve de feu* de Mauriac ou « vulgaire » du *Songe* de Montherlant. En revanche, il retient deux romans à ses yeux remarquables (« je trouve que c'est beaucoup ») : *Sur le fleuve Amour* de Delteil, dont il célèbre la « sensualité magnifique » ; et *Le Bon Apôtre* de Soupault, qui révèle une « personnalité », un « tempérament », le « signe d'un homme », loin des styles à la mode. De même, il termine son article en célébrant deux autres romans alors inédits mais dont il dit « connaître » les manuscrits, *Morts aux vaches* de Péret et *Nouvelles Hébrides* de Desnos. Ces deux textes, selon lui, « ne trouveront pas d'éditeur » : « Ils portent en eux cette puissance d'ombre dont on ne peut pas battre monnaie en ce monde » (*ibid.*, 154).

2

On le voit : si Aragon se fait l'historien sur le vif de romans contemporains, c'est pour faire valoir un corpus alternatif au regard des succès commerciaux mais aussi des canons académiques qu'instituent alors les critiques de *La NRF* comme Albert Thibaudet ou Edmond Jaloux – qui survalorisent les textes de Proust, Gide, Valéry ou Giraudoux. À la fin de son article, et dans un geste à la fois polémique et prospectif, Aragon va même jusqu'à prédire l'infortune tenace que connaîtront les romans maudits d'un Péret ou d'un Desnos :

Je ne me pardonne, Monsieur, de vous avoir retenu si longtemps [...] qu'autant que je signale ici le premier, deux livres que tout cherche à ensevelir d'oubli, et qui seront peut-être malgré les conjurations silencieuses, les hypocrisies, et les haines, un beau matin les plus authentiques raisons

² *Mort aux vaches et au champ d'honneur* ne paraîtra qu'en 1953 (aux éditions Arcanes), tandis que *Nouvelles Hébrides* ne sera édité qu'en 1978 par Marie-Claire Dumas chez Gallimard.

de s'exalter que trouveront sous les décombres des années où nous vivons esclaves les jeunes gens de l'avenir en proie aux justices et aux passions. (*Ibid.*, 155)

Force est de constater que, de 1922 à 2022, tous ces romans sont restés à la marge du canon. Désireux de se situer dans le paysage littéraire et romanesque de son époque, Aragon promeut ainsi une certaine conception du roman moderne, en affichant ses préférences et en défendant des romans écrits par des poètes plus ou moins proches alors du surréalisme. Notons du reste qu'il passe totalement sous silence les expériences narratives des poètes de la génération montmartroise, comme Max Jacob, André Salmon ou Pierre Mac Orlan – qui ont pourtant écrit bien des romans entre 22 et 23³. L'article peut dès lors se lire comme une sorte d'art poétique indirect, d'autant plus que les qualités défendues rejoignent celles que l'on pourrait sans peine appliquer à un roman qu'Aragon a justement publié en novembre 1922, et qu'il prend soin (sans doute par modestie) de ne pas citer : *Les Aventures de Télémaque*. Non seulement ce récit accorde une place importante à la « sensualité » (dans la proximité de *Sur le fleuve Amour*), mais il contrarie aussi la bonne conduite du récit traditionnel par une série de discours polyphoniques qui diffractent la « parole » de l'auteur. Autrement dit : plus que par son intrigue, ce roman importe par les voix voluptueusement lyriques qu'il met en place dès l'incipit qui réénonce ainsi le récit de Fénelon :

Calypso comme un coquillage au bord de la mer répétait inconsolablement le nom d'Ulysse à l'écume qui emporte les navires. [...] Le rire des prés, le cri des graviers fins, toutes les caresses du paysage rendaient plus cruelle à la déesse l'absence de celui qui les lui avaient enseignées. À quoi bon porter ses regards à l'infini, si l'on n'y doit rencontrer que les plaines amères du désespoir ? En vain les rivages de l'île fleurissaient-ils au passage de leur souveraine, elle ne prêtait attention qu'au cours stupide des marées. (Aragon 1997, 187)

L'article d'Aragon accompagne ainsi sa propre pratique romanesque, tout en cherchant à la légitimer. Car il ne faut pas s'y tromper : le « vrai » destinataire de sa lettre-article est peut-être moins (ou tout autant) Doucet que Breton. Si l'on a vu qu'Aragon minimisait d'emblée les distinctions génériques, il insiste aussi sur la profonde nécessité pour certains poètes d'en passer par l'écriture romanesque, comme il le note à propos de Soupault : « Je sais maintenant que je l'ai lu, que Philippe Soupault devait écrire ce livre [*Le Bon Apôtre*]. On n'échappe pas à une telle fatalité. Ce livre n'est pas un devoir, lui. C'est je l'ai dit une fatalité. » (*Ibid.*, 154) Tout se passe ici comme si Aragon cherchait à justifier indirectement, auprès de Breton, ses propres incartades romanesques (rappelons qu'*Anicet ou le Panorama, roman* a paru en 1921⁴). Son éloge des romans de

³ Pas un mot, en effet, sur *Filibuth ou la Montre en or* (NRF, mars 1923) ou *Le Terrain Bouchaballe* (Émile-Paul frères, mars 1923) de Max Jacob. Ni sur *Malice* (Crès, avril 1923) de Mac Orlan, ni sur *Archives du Club des Onze* (Mornay, juin 1923) de Salmon.

⁴ *Anicet* comme *Le Bon Apôtre* relèvent par ailleurs du sous-genre du roman à clés. Sur l'importance et le rôle de ce sous-genre dans le milieu surréaliste, voir Berranger 2010.

Soupault, Desnos ou Péret brave ainsi les réticences farouches de Breton à l'égard du genre, comme pour le convaincre de la *possibilité* d'un roman post-réaliste.

Mais l'article d'Aragon, on l'a déjà suggéré, excède le seul contexte surréaliste. Il s'inscrit plus largement dans les réflexions et les débats de l'époque autour du roman, dont il faut à présent rappeler les effervescences modernistes. De fait, l'année éditoriale 22-23 est riche en expérimentations romanesques, en particulier parmi les jeunes poètes modernes qui publient alors souvent leur premier roman.

Compétitions romanesques ? Le Prix du Nouveau Monde

L'année 1922-1923 coïncide avec plusieurs débuts dans le roman. Cocteau, Delteil, Montherlant, Radiguet, Soupault, mais aussi Mireille Havet ou Max Jacob : tous ces écrivains – qui appartiennent à un même réseau sociolittéraire centralisé à Paris (Sermier 2022) – se mettent plus ou moins simultanément à publier leur premier roman. C'est d'ailleurs en des termes assez proches qu'ils expriment leur désir d'éprouver un genre qui, *a priori*, n'est pas le leur. Si Cocteau annonce à sa mère le 6 octobre « Je veux étudier le roman » (Cocteau 1989, 122), Paul Morand écrit à Valentine Hugo quatre jours plus tard : « Je vais me mettre à un roman. Ça me fait tout drôle. [...] J'irai tout de même jusqu'au bout pour voir. » (Morand 1988, 123-124). Au même moment, Radiguet découvre les plaisirs de l'écriture romanesque, comme il le confesse à la même Valentine Hugo le 12 octobre : « Si vous saviez comme c'est amusant d'écrire des romans, beaucoup plus que de les lire. » (Radiguet 2012, 329) Tous ces propos, rédigés à quelques jours d'intervalles par des auteurs qui se côtoient alors quotidiennement, révèlent la concomitance des entreprises. Le genre du roman prend l'allure d'une aventure insolite pour ces écrivains jusqu'alors plutôt habitués au poème (Cocteau, Radiguet) ou à la nouvelle (Morand), et qui tiennent à s'illustrer à leur manière dans le genre favori de l'industrie littéraire⁵. Rappelons au passage que l'expérience du roman est aussi liée à des enjeux éditoriaux, tant le genre est après la guerre commercialement florissant (Touret 1999, 24) : Soupault lance significativement « une collection de romans » aux Éditions du Sagittaire, qu'il inaugure en juin 1923 avec son propre *opus*, *Le*

⁵ Ajoutons au passage qu'un autre jeune poète, en marge des groupes avant-gardistes, se montrera lui aussi attiré par le roman : non sans ironie, Henri Michaux annoncera, dans une lettre à Hellens en mars 1923, s'essayer à faire « de la prose Marcel Proust » et « du style roman » (Lettre à Franz Hellens datée du 16 mars 1923, in *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de La Pléiade, 1998, p. 58). Il n'y parviendra cependant pas, tant les formes narratives lui résisteront – Michaux écrira toutefois le journal *Ecuador*, prévu au départ comme « un roman, des vues synthétiques, le contraire du délayage proustien » (lettre à Jean Paulhan du 15 juillet 1928, citée in *ibid.*, p. 58).

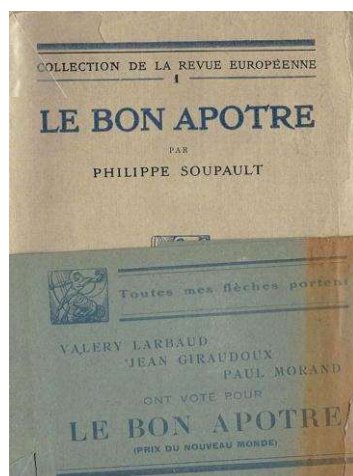
Bon Apôtre, afin de « donner l'exemple et prendre [s]es responsabilités » (Soupault 1980, 98)⁶.

Ces démarches parallèles apparaissent ainsi comme des appropriations singulières d'un genre sur fond de renouvellements communs. Non sans un brin d'élitisme, ces écrivains modernistes prennent en effet soin de *distinguer* leur démarche en explicitant leur conception du genre dans des textes critiques. C'est le cas d'Aragon, mais pas seulement : Max Jacob expose ses vues sur le récit dans son *Art poétique* (1922), Salmon dit vouloir sortir du « roman-roman » dans sa préface à *Archives du Club-des-Onze* (Jacob-Salmon 2009, 147) tandis que Soupault interroge en 1923 « l'état du roman » en appelant à dépasser les « petites histoires » narratives qui flattent le « gros public » (Soupault 2006, 147). Loin d'être seulement pécuniaire, l'expérience du roman se veut surtout artistique, et pour cela est accompagnée de réflexions dans lesquelles les auteurs commentent parfois leurs contemporains. Autrement dit, tous ces poètes ont pleinement conscience de prendre part à une aventure collective : une émulation commune motive leurs explorations romanesques – qui ne va pas sans certaines formes de tensions et même de rivalités.

En témoigne la mise sur pied de l'éphémère Prix du Nouveau Monde. Initié en 1922 par l'Américaine Mrs Frederic Keep, ce prix regroupe plusieurs écrivains rassemblés par Bernard Faÿ : outre ce dernier, le jury est composé de Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jacques de Lacretelle, Paul Morand, Valery Larbaud et Max Jacob. Une précieuse photographie donne d'ailleurs à voir ces écrivains (à l'exception de Jacob, hélas absent)⁷. Or si ce prix ne connaîtra que deux éditions, il récompense en mai 1923 un roman – *Le Diable au corps* de Radiguet – qui l'emporte contre *Le Bon Apôtre* de Soupault. Que ces deux romans aient été les deux finalistes du prix indique combien le jury entend valoriser des textes jugés insolites et même insolents. Ce Prix du Nouveau Monde cherche en effet à récompenser un texte perçu comme « moderne », en marge des prix plus médiatisés comme le Prix Goncourt. Reste que les membres du jury, au moment du vote final, ont été très partagés : le roman de Radiguet ne l'a emporté qu'à une voix près contre celui de Soupault. Et l'on sait qui a voté pour qui : Faÿ, Lacretelle, Cocteau et Jacob ont donné leur voix au roman de Radiguet, tandis que Morand, Larbaud et Giraudoux ont voté pour celui de Soupault (Mousli 2008). Les Éditions du Sagittaire ne manqueront d'ailleurs pas de créer un bandeau publicitaire qui affichera, sur la couverture des exemplaires du *Bon Apôtre*, les noms des jurés en faveur de ce roman – laissant même penser, de manière plus qu'ambiguë, que celui-ci a reçu le prix...

⁶ En réalité, Soupault avait déjà développé quelques projets romanesques auparavant, notamment en commençant à rédiger dès 1918 le *Voyage d'Horace Pirouelle* (qui paraîtra en prépublication partielle dans *Les Feuilles libres* en 1924, avant d'être publié en volume en 1925 aux Éditions du Sagittaire).

⁷ Voir la photographie, mise en ligne en décembre 2009 sur le site « L'éditeur singulier », à cette adresse: <<https://lediteursingulier.blogspot.com/2009/12/le-prix-du-nouveau-monde.html>>, consulté le 18.02.2023.



Voilà qui explique peut-être l'insistance avec laquelle Aragon dénigrera *Le Diable au corps* pour mieux lui opposer *Le Bon Apôtre*... Dans sa lettre à Doucet, en effet, l'écrivain se référera de façon explicite à ce Prix en notant que Radiguet s'est « laissé attribuer un prix par un jury qui aurait pu récuser sa candidature, comme on fait aux tribunaux les témoignages des domestiques ». Aussi son article peut-il se lire comme une réponse à la prétendue imposture du Prix du Nouveau Monde, Aragon faisant part de son propre verdict : « qu'on m'entende bien : [*Le Bon Apôtre*] c'est tout le contraire du *Diable au corps* » (Aragon 1994, 149 et 154). Cette prise de position sera d'autant plus franche qu'elle permettra à l'auteur de se situer dans le tableau littéraire de l'époque en s'en prenant une fois de plus au clan Cocteau (dont Radiguet est le protégé), honni et associé par les surréalistes à une mondanité cultivée de droite.

Tous ces exemples, donc, montrent combien l'année 1922-1923 représente un moment d'éclosions romanesques particulièrement intense, sur fonds de rivalités, de critiques et de prix. Bien plus tard, Delteil ira jusqu'à parler d'une « belle bagarre » (Delteil 1973, 32) en se remémorant combien son premier roman (*Sur le fleuve Amour*) pouvait lui aussi être régulièrement opposé à celui de Radiguet. Car s'il est vrai que chacune de ces œuvres offre inévitablement des accents singuliers, tous ces écrivains-poètes poursuivent un même impératif de « nouveauté romanesque » afin d'adapter le genre aux « temps nouveaux » (Aragon 1994, 152). Toute cette production, aussi variée soit-elle, est le fait d'écrivains désireux d'inventer des formules alternatives au-delà des formes perçues comme conventionnelles ou balzacienne. L'épreuve du roman est donc bel et bien pour eux une affaire collective ; et de même que la notion de « simultanisme » ou le genre du « poème en prose » avaient pu faire l'objet de querelles explicites dans les années 1910 au sein des réseaux modernistes (Rodriguez 2017), le roman cristallise alors les énergies et les oppositions en donnant lieu à différentes formes de compétitions littéraires. Désireux de « faire époque » (Gallet

2019), tous ces écrivains cherchent à s'inscrire activement dans une histoire littéraire qu'ils n'hésitent pas, au même moment, à écrire.

Un roman moderniste de langue française : *Le Bon Apôtre* de Soupault

À quoi peuvent donc ressembler tous ces romans des « temps nouveaux » ? On pourrait à notre tour, après Aragon, mettre en évidence quelques tendances et convergences d'époque (Sermier 2022). Mais l'on se contentera ici d'un seul et rapide exemple. Revenons sur le candidat malheureux du Prix du Nouveau Monde, à savoir *Le Bon Apôtre* de Soupault. Car ce texte, de l'aveu même de son auteur, établit une « sorte de révolution dans la conception habituelle du roman » (Soupault 1926, 385).

Le Bon Apôtre, qui met en parallèle le parcours de deux personnages, est composé en montage alterné : deux ans avant *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, il entremêle des points de vue dissemblables sur les mêmes événements, à travers les discours de deux protagonistes – l'un s'appelle Jean X... (le nom reste indéterminé), et l'autre Philippe Soupault. Il ne s'agit pourtant pas d'une simple autofiction avant la lettre, mais plutôt d'une autobiographie dédoublée et diffractée, dans laquelle l'auteur se *réfléchit* à travers deux figures très contrastées. Car le personnage qui ressemble en réalité le plus à l'auteur n'est pas forcément son homonyme, et tout se passe comme si l'écrivain se signalait quelque part pour mieux se figurer ailleurs... L'auteur multiplie ainsi les identifications sans jamais fixer son identité, à l'image d'un roman qui lui-même fluctue entre les genres (intégrant même, le temps d'un chapitre, une fiction à clés) et mélange éléments factuels et fictionnels, récit et journal intime, première et troisième personnes, etc. Or c'est précisément en inventant une forme hybride, au croisement de l'autobiographie référentielle et de la fiction romanesque – qui séparément resteraient sans doute insuffisantes – que l'écrivain cherche à se dire au plus juste, jusque dans ses oscillations et ses impermanences. Ainsi, dans le souvenir peut-être de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Soupault crée dans l'espace du roman une sorte d'autobiographie alternative qui, à nos yeux de lecteurs du XXI^e siècle, anticipe curieusement les autobiographies dialogiques de Nathalie Sarraute (*Enfance*) ou de Georges Perec (*W ou le Souvenir d'enfance*) dans la seconde moitié du siècle. C'est du reste le fidèle Aragon qui déclarera bien des décennies plus tard, en 1964, à propos du *Bon Apôtre* : « toute l'histoire du roman est obligée de tenir compte de ce roman-là, pour la brèche qu'il pratiquait dans un système aujourd'hui repris par plusieurs » (Aragon 1964). Avant l'ère du soupçon, le texte de Soupault instille ainsi déjà une forme de doute quant aux représentations stabilisées du personnage (et de soi-même).

Quand bien même *Le Bon Apôtre* est signé par un écrivain lié aux origines du mouvement surréaliste, son roman lui-même n'est donc en rien surréaliste. À tout prendre, c'est davantage dans la proximité des démarches modernistes d'un Joyce que

s'inscrit la « construction » romanesque de Soupault, comme lui-même le notera quelques années plus tard :

En relisant *Le Bon Apôtre*, ce que je n'avais pas fait depuis longtemps, je me suis souvenu que lorsque j'écrivis ce livre, j'avais été très intéressé par la lecture d'*Ulysse* de James Joyce et par les « procédés » utilisés par Joyce pour différencier les chapitres de son livre. Je résolus donc pour écrire *Le Bon Apôtre* de choisir différents procédés d'écritures : faits divers, journal intime, jargon de tribunal (j'avais fait mon droit), lettre, monologue intérieur, collage (propos de mode), etc., etc... Je pense que ces remarques pourraient vous expliquer la « construction » de ce livre. (Soupault 1980 [II], 20).

C'est donc dans l'histoire du « modernism(e) » que peut prendre place ce roman « collé-monté » (Boucharenc 2009) qu'est *Le Bon Apôtre*. Les démarches d'un Soupault, mais aussi d'un Aragon, d'un Jacob ou d'un Cendrars – qui réinventent alors le genre par des montages polyphoniques ou simultanistes – sont en effet susceptibles de rejoindre celles de plusieurs modernistes anglophones comme Joyce, Dos Passos ou Faulkner, malgré quelques différences... de taille, notamment. De fait, Paul Morand remarquera, dans sa préface à la version française de l'imposant *Babbitt* (1922) de Sinclair Lewis, que « les romans américains sont quatre ou cinq fois plus longs que les romans français » (Morand 2011, 216). On peut lui donner raison à l'échelle de 1922-1923 : *Le Bon Apôtre*, *Le Diable au corps*, *Le Grand Écart*, *Sur le fleuve Amour* ou *Les Aventures de Télémaque* ne dépassent guère les deux cents pages. Il n'en demeure pas moins que cette constellation française de romans s'inscrit à sa manière dans la galaxie internationale des modernismes de l'entre-deux-guerres – même si l'historiographie, en France, a tardé à utiliser la notion de « modernisme » –, dans la mesure où tous ces textes remodelent les dispositifs romanesques dans une quête absolue de « nouveauté » (Aragon 1994, 152).

Conclusion : et Proust ?

1922 : l'année reste dans les mémoires en raison de la mort de Proust, survenue le 18 novembre – et l'on sait combien son centenaire a été célébré en 2022. Mais elle coïncide aussi avec la naissance de plusieurs romanciers nouveaux. Telle aura en effet été l'une des principales thèses de cet article : le « roman moderniste » de langue française ne se réduit pas à Proust. On sait pourtant combien, dans les traditions anglo-saxonnes surtout, Proust incarnerait la *french touch* du *modernism*. L'enjeu de notre réflexion a pourtant été d'élargir la perspective pour rappeler qu'il a existé bien d'autres formes de modernismes en France, où les renouveaux romanesques ne passent pas uniquement par le *stream of consciousness* ou le monologue intérieur mais par d'autres procédés (le montage, le collage) comme en témoigne *Le Bon Apôtre*.

On ne saurait toutefois conclure cet article sans préciser la place de Proust. Car on sait qu'il a existé quelques points communs, quelques frôlements, entre Proust et les romanciers évoqués ici. Certains écrivains – comme Cocteau, Havet (très marquée par

les thématiques proustiennes⁸), Salmon ou Jacob – ont reconnu l’importance de Proust, sans forcément éprouver d’affinités profondes avec son écriture et cherchant même parfois à déproustianiser au maximum leur style, à l’image de Cocteau (Arnaud 2013). De son côté, Proust a souvent témoigné de la curiosité à l’égard des générations modernistes : il préfacé *Tendres Stocks* de Morand en 1921 (quoique très étrangement), s’est en partie inspiré de Cocteau pour construire le personnage d’Octave dans la *Recherche*, a rédigé une longue lettre d’« à peu près quatorze pages » – hélas jamais retrouvées – pour dire à Cendrars la « grande impression » que lui avait laissée la lecture de *Du monde entier* en 1920 (Proust 1991, 398). De même, il s’est très tôt montré intrigué par les jeunes dadaïstes comme Soupault ou Breton (Schuerewegen 2020).

Il n’empêche : non seulement Proust n’évolue pas dans les mêmes milieux sociolittéraires que ces jeunes écrivains, mais les esthétiques de leurs romans sont sensiblement différentes. En vérité, Proust reste à la lisière, ou à la marge, de ces modernismes ; et son univers artistique et référentiel n’est pas le même. Autant les écrivains mentionnés plus haut se réfèrent volontiers aux expérimentations cubistes de Picasso ou Delaunay et aux compositions de Stravinsky ou Milhaud, autant Proust reste un écrivain d’« entre deux siècles » (Compagnon 2013) dont les modèles sont plutôt Monet et Wagner, Ruskin et Fauré. Autant Cocteau, Havet ou Radiguet sont du côté de l’Art Déco, de la ligne droite ou des formes géométriques (Collomb 1987), autant Proust entretient davantage d’affinités avec les courbes et les arabesques de l’Art Nouveau. Les premiers cultivent la phrase brève et ultra-sèche, le second développe une phrase sinueuse et complexe – que Delteil, dans *Choléra*, n’hésitera pas à qualifier de « cancer » (Delteil 2013, 26). Quant à Aragon, et pour lui laisser le mot de la fin, s’il restera toute sa vie assez distant à l’égard de Proust (Vidotto 2020), il se plaît au début des années vingt à « s’acharner » contre lui afin de spectaculariser son rejet de certaines littératures tenues pour bourgeoises et d’un certain type de roman « psychologique ». C’est ainsi au moment même où la *NRf* canonise Proust en lui consacrant un numéro d’hommage, en janvier 1923, qu’Aragon condamne avec véhémence cette « escroquerie patente » (Aragon 1923, 23).

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, L. 1923. “Je m’acharne sur un mort”. *Littérature* 8.

—. 1994. “Une année de romans (1922-1923).” In *Projet d’histoire littéraire contemporaine*. Édité par Marc Dachy. Paris : Gallimard, “Digraphe.”

—. 1997. *Les Aventures de Télémaque*. In *Œuvres romanesques complètes*, t. I. Édité par D. Bournoux. Paris : Gallimard, “La Pléiade.”

⁸ En témoigne son journal (*Journal 1919-1924*, Éditions Claire Paulhan, 2005) : Havet consacre plusieurs remarques à l’œuvre de Proust qu’elle lit de manière soutenue entre 1921 et 1923.

- . 1964, “Les Clefs.” *Les Lettres françaises* 1015, 6 février.
- ARNAUD C. 2013. *Proust contre Cocteau*. Paris : Grasset.
- BERRANGER M.-P. 2010. “Clés et serrures.” In *Revue des Sciences Humaines*, n°298: 109-130.
- BOUCHARENC M. 2009. “Philippe Soupault et le roman collé-monté.” In M. Vassevière (dir.). *La Fabrique surréaliste*. Paris : Association pour l'étude du Surréalisme: 229-247.
- COCTEAU, J. 1989. *Lettres à sa mère*, t. II. Paris : Gallimard, “Blanche.”
- COLLOMB, M. 1987. *La littérature Art Déco. Sur le style d'époque*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- COMPAGNON, A. 2013. *Proust entre deux siècles*. Paris : Seuil.
- DELTEIL J. 2013. *Choléra*. Paris : Grasset, “Cahiers Rouges.”
- . 1973. “Radiguet vu de 1923.” *Cahiers Jean Cocteau* 4.
- GALLET, O. 2019. “Faire époque.” *Littérature* 193.
- JALOUX, E. 1922. *L'Esprit des livres*. Paris : Plon.
- JACOB M., SALMON A. 2009. *Correspondance (1915-1944)*. Édité par J. Gojard. Paris : Gallimard, “Cahiers de la NRF”.
- MORAND, P. 1988. *Lettres du voyageur*. Paris : Éditions du Rocher.
- . 2011. “Préface à *Babbitt* de Sinclair Lewis” [1930]. In *Chroniques*. Paris : Grasset.
- MOUSLI, B. 2008. “Maxime Lévy, apôtre ou martyr ? Max Jacob, héros involontaire du *Bon Apôtre* de Philippe Soupault.” *Cahiers Max Jacob* 8.
- PROUST, M. 1991. *Correspondance*. Édité par Ph. Kolb, Paris : Plon, t. XIX.
- RADIGUET, R. 2012. *Lettres retrouvées*. Édité par C. Radiguet et Julien Cendres, Paris : Omnibus.
- RAIMOND, M. 1966. *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti.
- RODRIGUEZ, A. 2017. “Du nouveau dans la ‘surprise’ ?” *Littérature* 188.
- SCHUEREWEGEN, F. 2020. “Proust, Breton, Soupault et C^{ie} : entretien avec Franc Schuerewegen.” Entretien mené par Nicolas Ragonneau, *Proustonomics*, 17 décembre. <<https://proustonomics.com/proust-breton-soupault-et-cie-entretien-avec-franc-schuerewegen>> [Consulté le 07.12.2023].
- SERMIER, É. 2022. *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*. Paris : José Corti, “Les Essais”.
- SOUPAULT, PH. 1926. “Philippe Soupault.” In *Anthologie de la nouvelle prose française*. Paris : Éditions du Sagittaire.
- . 1980. *Vingt mille et un jours : entretiens avec Serge Fauchereau*. Paris : Pierre Belfond.
- . 1980 [II]. *Le Bon Apôtre*. Paris : Garnier.
- . 2006. “L'État du roman” [*La Vie des lettres* n° 15, 1923]. In *Littérature et le reste 1919-1931*. Édité par L. Lachenal, Paris : Gallimard, “Cahiers de la NRF.”
- TOURET M. 1999. *Blaise Cendrars, le désir du roman (1920-1930)*. Paris : Honoré Champion.
- THIBAUDET A. 1925. *Le Liseur de roman*. Paris : G. Crès, « Essais et critiques »
- VIDOTTO, I. 2020. “Aragon et Proust : il n'y a pas d'amour heureux.” *RIEF* 10, 2020. URL : <<https://journals.openedition.org/rief/6011#ftn5>, consulté le 07.12.2023> [Consulté le 21/10/2023].



SILVIA ULRICH

DAL DADA ALL'IMPOSTURA

Una conversazione singolare *di Walter Serner*

ABSTRACT: After abandoning Dada, Walter Serner, a Bohemian Dadaist writer who had drafted the influential Zurich manifesto *Letzte Lockerung*, began writing short stories with a criminal setting. The break from Dada marks a caesura in Serner's production; however, his short stories still move within the conceptual perimeter of the avant-garde, albeit with clear parodic intentions, aiming at ridiculing Dada itself and its adherents, in particular Tzara. This explains, for example, the modifications to the manifesto from the second draft, the adherence to the stylistic and formal canons of the New Objectivity, and the decision to entrust its 'message' to the human type of the 'Confidence-man', which already had illustrious antecedents in Germany at the time. In order to explain the paradox of the totality of Serner's work that takes place within the confines of continuity and discontinuity, the present paper proposes an analysis of the short-story *Eine eigenartige Konversation* (1921), with the depiction of its writing phases, its philosophical-cultural influences, its elements of continuity with the manifesto and the main divergences from it.

KEYWORDS: Walter Serner, Dadaism, New Objectivity, Confidence-man, Criminal Short Stories.

Walter Serner. Tipico dadaista atipico

Pacifista della prima ora, Walter Serner (1889-1942) – nato a Karlsbad da padre ebreo, confessione da cui si allontana a vent'anni convertendosi al cattolicesimo – è una delle personalità più enigmatiche del Dadaismo zurighese. Era giunto in Svizzera da Berlino nel 1914 per sfuggire alla chiamata alle armi e alle conseguenze per aver favorito la diserzione dell'amico e poeta espressionista Franz Jung. A Berlino Serner aveva collaborato fin dalla primavera del 1912 alla rivista espressionista *Die Aktion* di Franz Pfemfert, intrattenendo rapporti con le personalità più in vista della cultura della capitale del secondo Reich. Ma prima ancora di approdare all'ambiente espressionista berlinese, aveva collaborato al giornale diretto dal padre, la *Karlsbader Zeitung*, con feuilletons appassionati, in particolare celebrando in Karl Kraus il paladino della verità. Gli anni giovanili a Karlsbad si concludono con i primi grandi gesti di insolenza verso i rappresentanti del mondo di ieri, soprattutto di Vienna, dove Serner aveva proseguito gli studi di giurisprudenza (per inflessibile volontà del padre) fino al 1912. A Berlino Serner compie un salto di qualità poiché, lontano dalla severa disciplina paterna, sprovvincializza il proprio giudizio, ridimensionando Kraus (il quale di lì a poco avrebbe diffidato gli avanguardisti ad apporre il suo nome sulle loro battaglie artistico-culturali) e

avvicinandosi a Nietzsche. A Zurigo, dove si era stabilito dal febbraio 1915 e dove aveva ritrovato vecchie conoscenze del precedente periodo berlinese, tra cui Hugo Ball che, come lui, si occupava di critica d'arte, Serner collabora ad alcune riviste: l'antimilitarista *Der Mistral* – cui partecipa, tra gli altri, anche Ball – e *Sirius. Monatschrift für Literatur und Kunst*, una rivista che rompe gli schemi tradizionali sia della critica letteraria che artistica, anticipando così l'affrancatura dal senso che sarà propria dell'avanguardia. A Zurigo conosce anche il pittore Christian Schad, che diventerà una delle sue amicizie più strette. Sono proprio i mesi che coincidono con le attività del *Cabaret Voltaire* promosse da Ball e dalla moglie Emmy Hennings, con l'intenzione di “scuotere” il comune borghese con l'“effetto shock” dell'arte d'avanguardia per strapparla alla pigrizia intellettuale; invano, secondo Serner, poiché le radici di tale pigrizia rimangono intatte. Quando perciò nel 1918 egli scende apertamente in campo, si assume il compito di rinnovare le modalità del pensiero e del fare arte (Schad 1999, 26).

La parabola biografica di Serner registra in questi anni un grande dinamismo, non solo mentale: da Zurigo va a Ginevra, dove Schad nel frattempo aveva preso domicilio, poi si trasferisce a Lugano, dove redige il *Manifest Dada*, pubblicato due anni dopo con il titolo di *Letzte Lockerung*. Insieme a Schad intraprende anche un viaggio in Italia, a Roma e Napoli. L'Italia esercita una forte attrattiva su di lui, lasciandogli una serie di impressioni successivamente rielaborate nei racconti criminali. L'abbandono definitivo del Dada nel 1920 segna però solo apparentemente una cesura nell'attività letteraria di Serner, che da quel momento in poi viene annoverato, come Schad, tra i rappresentanti della Nuova oggettività (Lethen 1994, 150-162). Tra il 1920 e il 1927, infatti, Serner dà alle stampe le sue prime *Kriminalgeschichten*, molte delle quali redatte già nel periodo ginevrino (Peters 1995, 168), un romanzo, *La tigre (Die Tigerin)*, (1925) e una commedia, *Posada* (1927). Gli anni Venti, caratterizzati in Germania da instabilità politica, economica e sociale, segnano per Serner una fase all'insegna della precarietà: la nomea di impostore – creata negli anni svizzeri a scopo promozionale per aderire al *bon-ton dada*¹ – lo accompagna ancora, avvolgendolo di un alone di sospetto e costringendolo a frequenti viaggi in Germania e in Europa, spesso anche in incognito; riesce così a ottenere nel febbraio 1925 un passaporto ceco. Nei tardi anni Trenta, Serner è domiciliato nel ghetto di Praga e lavora come insegnante di Lettere (tedesco). A seguito della richiesta inevasa dell'ufficio del *Landrat* di indicare la sua cittadinanza nel decennio 1920-1930, viene dichiarato apolide. Nel dicembre 1940 viene tuttavia accolta la domanda di un certificato di buona condotta per emigrare insieme alla moglie Dorothea Herz a Shanghai, ma i due coniugi non faranno in tempo a servirsene, perché le truppe di Hitler – che nel frattempo hanno occupato Praga – irrompono nel ghetto e li deportano dapprima a Theresienstadt e poi

¹ Di Mauro (2005, 64-65) afferma come l'elemento liberatorio e antifunzionalistico dell'Antiarte Dada si presentasse come attività dilettantistica e spensierata, al punto da trasformare molti suoi adepti in autodidatti.

a Riga, dove li assassinano in una delle prime fucilazioni di massa nel cuore della foresta di Biķernieki.²

2. Il manifesto dadaista di Walter Serner tra “totalità” e “cesura”

Il 1922 è un anno “singolare” per il panorama culturale e artistico-letterario tedesco: ad Hannover è da poco uscita una raccolta di 33 *Kriminalgeschichten* intitolata *Zum blauen Affen* (*Alla scimmia blu*³, 1921), pubblicata da Serner dopo il suo “divorzio” dall’esperienza Dada, che fa seguito alla pubblicazione della *Letzte Lockerung* (lett. Ultimo affrancamento, tr. it. *Manuale per aspiranti impostori* in Serner 2020). Si tratta del più corposo manifesto Dada di lingua tedesca, dallo spiccato carattere internazionale, redatto nel 1918 in “religioso” isolamento a Lugano e pubblicato in frammenti già l’anno seguente sulla rivista “Antologie Dada” – e in volume presso il Paul Stegemann Verlag di Hannover nel 1920 – quale compiuta testimonianza del contributo sovversivo e distruttivo nei confronti di un’avanguardia che egli riteneva ormai prossima all’implosione. Se con i militanti dadaisti a Zurigo Serner aveva condiviso fin dal 1915 il “rifiuto della guerra, della società borghese e dei suoi falsi ideali umanistici” (Forte 1976, 20), oltre che la vanità e vacuità di ogni discorso sull’arte, con la redazione del suo manifesto egli intende neutralizzare la borghesia e la sua modalità di fruizione dell’arte, divenuta di maniera e unicamente orientata al profitto. Del *Manifest Dada* (con questo titolo parti di esso erano state lette nelle serate di Zurigo) tra il 1920 e il 1922 si sono susseguite alcune riedizioni d’autore, che segnano una svolta nel modo in cui Serner intende il dibattito intorno all’arte, in netta opposizione rispetto alle intenzioni di Tzara. Le ristampe si aprono infatti a suggestioni provenienti dalla cultura di massa, e sono contrassegnate dall’osservazione attenta del “costume” borghese ritratto nel suo quotidiano, cosicché da celebrazione dell’affrancamento dal senso, quale il manifesto era in origine, a partire dal 1921 (Serner 1992, 144) esso muta già – dapprima solo nel titolo, poi in maniera più sostanziale anche nell’approccio ideologico-filosofico – nella parodia di un “manuale per intenditori d’arte,” cioè un manuale per impostori dal carattere provocatoriamente istrionico, ma al contempo anche provocatoriamente pedagogico. È lo scrittore Karl Eugen Schmidt (1866-1953) a fornire a Serner lo spunto per il passaggio da un’epistemologia fondata – per Serner – sull’autonomia del campo letterario a una “antropologia della finzione” nel quotidiano, e quindi l’occasione per voltare pagina, nel segno della Nuova oggettività, che caratterizza l’arte e la cultura della Germania interbellica. Schmidt infatti nel 1906 aveva pubblicato un saggio intitolato *Il perfetto intenditore d’arte. Vademecum per intenditori d’arte e per coloro che vogliono diventarlo* (Serner 1982, 144, trad. it. S.U.). Lo stesso vocabolo “Lockerung” contiene già le

² Cfr. <<https://www.walter-serner.de/newpage5eaa8d3e>>, Ultima consultazione 10.2.2023.

³ All’epoca, un noto bordello di Lipsia.

premesse per una simile svolta semantica, poiché l'“affrancamento” puro e intransigente dello spirito Dada si ammorbida in “rilassamento,” trasformando l'invettiva del manifesto in un invito alla *flânerie* (Serfer 1988, I, 37° e II, 317°). Fin qui sembra che la “svolta” di Serfer avvenga ancora sotto l'egida dell'avanguardia. A partire dalla seconda edizione del manifesto, compare già il sottotitolo che avrebbe assicurato all'opera successo e fortuna editoriale – specie con la pubblicazione nel 1927 della seconda parte, il cosiddetto “manuale pratico” – “Manuale per impostori e coloro che vogliono diventarlo, redatto dal famigerato impostore internazionale-continentale Dr. Walter Serfer”⁴ – per fornire un “aggancio” concreto alla parte precedente, definita “teorica.” L'intenzione di Serfer, nel 1921, è quella di parodiare Tzara, il quale aspirava “a far coincidere l'Antiarte Dada con la vita [...] in nome dell'assoluta simbiosi tra arte e vita” (Di Mauro 2005, 77). L'impostore era infatti proprio il tipo umano che poteva davvero mettere in atto tale simbiosi, purché in forma rigorosamente parodistica.⁵ La fenomenologia “teatrale,” alla quale l'agire dell'impostore è informato (591°: “Il mondo, si sa, vuole essere ingannato. *Ma se non lo fai, andrà davvero su tutte le furie*”; Serfer 2020, 208),⁶ permette non solo di conciliare “essere” e “apparire” in una maschera (di chiara ispirazione nietzschiana; Bazarkaya 2017, 311) e in un ruolo che crea paradossalmente distanza, ma anche di promuovere l'abilità del soggetto nell'adattarsi alle circostanze, come già aveva postulato Nietzsche ne *La gaia scienza* (1882). Posto a confronto con le riflessioni del padre del nichilismo tedesco, Serfer spinge all'estremo “l'intimo desiderio [umano] di calare in una parte, in una maschera, in un'apparenza”⁷ (Nietzsche 1967, 236), applicando tale massima all'ambito concreto dei rapporti interpersonali. In tal modo, Serfer persegue un fine che si muove ancora nel solco del Dada, il quale prevedeva “l'attività coproduttiva del pubblico” (Di Mauro 2005, 25). D'altro canto – e qui risiede il paradosso del manuale pratico – Serfer augura a ogni lettore, in omaggio a Nietzsche (Bazarkaya 2017, 315), il coraggio e la franchezza di divenire ciò che è (Serfer 2020, II, 534°), un impostore appunto. La volontà che contraddistingue quest'ultimo è la “volontà di potenza,” unico valore degno di sopravvivere alla trasvalutazione dei valori. Nietzsche infatti definisce “*pathos* della nobiltà e della distanza” (Nietzsche 1968, 175; 225) quel senso di superiorità e di distinzione che autorizza il soggetto a creare i valori, discriminando il bene dal male. Lo stesso Serfer rappresentava quel *pathos*, stando a quanto ricorda di lui Hans Richter (1966, 42):

⁴ “Handbrevier für HOCHSTAPLER und solche, die es werden wollen VERFASST von dem kontinental berüchtigten internationalen Hochstapler DR. WALTER SERFER”; Serfer 1992: 24, (maiuscolo nell'originale).

⁵ Anche Thomas Mann nel *Felix Krull* (1954) tiene fede all'intenzione parodistica narrando l'abilità dell'impostore nel conciliare arte e vita (autobiografica). Tale simbiosi entra però drasticamente in crisi quando le possibilità di tale conciliazione si esauriscono e il personaggio si getta a capofitto nel mondo reale. Cfr. Frizen 2021, 822.

⁶ Corsivo nell'originale.

⁷ Corsivo nell'originale.

Il portamento, i vestiti consunti, il modo impeccabile di esprimersi, l'intelligenza notevole, la mentalità aristocratica – e i modi, talvolta da uomo delle caverne, verso le signore – facevano di lui un barone tra la soldatesca Dada.

Così, se nel “manuale teorico” Serner sfiducia l'etica poiché inadeguata a condurre alla verità, con il “manuale pratico” egli crea una nuova etica fondata sulla non coincidenza tra realtà e verità (vita e arte), tra essere e apparire, tra il soggetto e la sua maschera.

Tutt'altro che informato al principio della *tabula rasa* perseguito da Tzara, bensì in continuità con la tradizione culturale prebellica (viennese ed europea) e post-bellica (europea e berlinese), nel *Manuale per aspiranti impostori* (Serner 2020) emerge uno spaccato della cultura di massa metropolitana del tempo, che non era stata permeata dallo spirito delle avanguardie, ma era piuttosto dominata dall'atmosfera e dagli stilemi artistico-letterari della Nuova oggettività, con uno sguardo – tra autenticità e finzione – volto alla delittuosità urbana e al gergo ad essa familiare (come farà nel 1929 Döblin in *Berlin Alexanderplatz*). Della commistione di fonti e generi, dà conto Helmut Lethen (1994, 152; tr. it. S.U.) quando afferma che “in esso il culto dadaista dell'indifferenza si mescola alla teoria della maschera di Nietzsche con ironica allusione all'imperativo neo-oggettivo di agire “praticamente.” La forma è mutuata dall'*Oráculo manual* di Baltasar Gracián, già riconosciuto dai suoi contemporanei.”

Lo sguardo di Serner attualizza le riflessioni critiche sul linguaggio che avevano già permeato la cultura tardo-ottocentesca e che nel 1925 avrebbero trovato un efficace portavoce in Wittgenstein, adattandole però al mutato contesto interbellico: non più quindi il dibattito sull'arte di un'élite culturale sovversiva che intendeva criticare “l'amministrazione ideologico-borghese del linguaggio” (Forte 1976, 73), ma il *milieu underground* e criminoso della massa, costantemente in balia della violenza sociale e politica, in procinto di cadere nella rete ammaliatrice delle destre. Serner inoltre proviene dalla cultura austriaca e condivide con gli *Jungwiener* da una parte la stessa sfiducia nelle possibilità comunicative del linguaggio, nota grazie alla *Lettera di Lord Chandos* (1902) di Hofmannstahl, dall'altra la puntuale e maniacale azione di commento fatta da Karl Kraus (1874-1936) nei confronti della vita sociale, culturale e politica della Vienna dei primi decenni del Novecento (Oswald 2007, 273-274). Quando infine durante gli anni berlinesi e zurighesi comprende – a differenza di Kraus – l'impossibilità di fissare la verità per mezzo del linguaggio, Serner si avvicina a Nietzsche, mostrando interesse per la scrittura aforistica e la cultura del frammento (Bazarkaya 2017, 322 e Puff-Trojan 1998, 76), utili a riportare l'umanità in sintonia con la materialità dell'esistenza, anziché insistere sull'illusione estetica, mutatasi ormai in pura apparenza e quindi in inganno. Anche gestualità e mimica, anziché portare alla verità, diventano strumenti di finzione e inganno, proprio come il linguaggio. Da qui nasce l'impostura e, di conseguenza, il bisogno di “educare” gli impostori (ted. *Hochstapler*) ad impadronirsi della lingua

“suprema” (Sermer 2020, I, 27°) per intuire “dionisiacamente” la verità, alla quale essi possono avvicinarsi più di qualsiasi altro tipo umano.

Dunque, da Karlsbad a Zurigo, passando per Vienna, Berlino, Ginevra e Lugano fino ad Hannover: questa la parabola che Sermer descrive nel decennio 1912-1922. Hannover è la sede del Paul Stegemann Verlag, l'editore che ha accolto la “missione” di pubblicare le opere dadaiste di lingua tedesca. Anche il “manuale teorico” esce come pubblicazione autonoma per i tipi di Stegemann nel 1920, lontano dall'*humus* svizzero che l'ha vista nascere. Esso rappresenta perciò una cesura, un cambio di passo rispetto all'avanguardia nel cui seno è nato. Il dada, infatti, aveva stretto un “patto” con il campo letterario, fortemente segnato dalla collaborazione tra autori dadaisti; ne sono testimonianza i fitti carteggi e i comunicati stampa, che sono a tutti gli effetti fugaci e informali esposizioni di poetica, anteprime di manifesti, pillole di critica estetica. Se tuttavia i suoi adepti intendevano rompere con l'identificazione esclusiva tra autore e opera – il dada aspirava ad “abolire l'autonomia dell'arte verso un trasferimento di questa nella prassi della vita” (Di Mauro 2005, 77) – Sermer ambisce piuttosto a guidare incontrastato la cellula dadaista svizzera (Sermer 1982, 209), rivendicando per sé il ruolo di “*influencer*” (Di Mauro 2019), salvo poi mostrare che anche “l'*influencer*” è destinato a cadere sotto la scure della sua stessa capacità persuasiva. In tal modo egli sconfessa nei fatti e apertamente la volontà innovatrice dell'avanguardia – l'abbattimento dell'individualità dell'artista che fluisce così nel caos della vita – specie dopo essersi sentito oggetto di plagio da parte dello stesso Tzara. Prima di rompere i rapporti con il poeta rumeno, il 9 aprile 1920 Sermer gli scrive: “Je ne veux pas que vous mettez mon nom au-dessous des choses qui ne sont pas de moi” (Sermer 1982, 147), facendo riferimento alla di lui traduzione in francese del *Manifest Dada*, giudicata approssimativa e fuorviante. Alla cesura tra l'identificazione stretta dell'autore con la propria opera, preconizzata da quella tra autore e pubblico fortemente voluta dal Dada in nome dell'innovazione artistico-culturale, segue quindi la rottura tra Sermer e Tzara e il drastico rifiuto dell'avanguardia.⁸ Per Sermer, infatti, la vera innovazione non sta nella *tabula rasa*, bensì nel rendere cultura e tradizione innocue, se non addirittura risibili. Alternativa alla serietà, perciò, non può essere il *nonsense*, giacché entrambi sono fondate su presupposti analoghi, benché di segno contrario: contro la serietà è efficace solo la risata, la burla.⁹

Nel periodo che va dal 1921 al 1927 tuttavia, Sermer si trova in una “zona grigia,” nella quale, a dispetto della ferma volontà di praticare una cesura rispetto al Dada,¹⁰ la sua

⁸ Sull'incompatibilità della personalità di Sermer e di Tzara e la ricostruzione del contesto storico in cui avviene la rottura, cfr. Di Mauro 2023.

⁹ Cfr. l'articolo del *Prager Tageblatt*, successivo al Gran Bal Dada a Ginevra del marzo 1920 (Sermer 1982, S. 140).

¹⁰ All'atto pratico, tale cesura si manifesta con la cancellazione del vocabolo “dada” dalla *Letzte Lockerung*, sostituito già a partire dalla riedizione del 1921 con il vocabolo “rasta”, abbreviazione del francese

produzione narrativa è fortemente segnata dalla continuità con l'avanguardia. Fin dai racconti criminali di *Zum blauen Affen*, troviamo esempi di stretta relazione tra la concezione astratta che egli aveva dell'arte Dada e la concretezza espressa dalla Nuova oggettività. Sono esempi che testimoniano, in evidente paradossalità, a favore di una totalità della scrittura di Serner, incentrata sulla complementarietà delle riflessioni teoriche contenute nel manifesto e l'applicazione pratica delle stesse rivolte alla massa; si comprende così il valore parodistico dell'opera, che muta l'intento pedagogico, appunto, in scherzo. Il principio dell'opera d'arte totale di ispirazione wagneriana viene completamente rovesciato dai dadaisti, cosicché gli strumenti che essi adoperano “non sono monumentali o assemblati in maniera addizionale, quanto piuttosto prodotti in un processo di genesi interna, per via di interazioni di natura analogica e di contrasto” (Di Mauro, 90). Infatti, l'ambizione di Serner di fornire con il manuale teorico un'impalcatura metodologica e organica al *nonsense* Dada realizza quella tensione verso la totalità proprio mediante la disgregazione, l'implosione, la scomposizione – anche sillabica e fonemica – del pensiero:

Le interiezioni sono la cosa più calzante. (Ah! I cari piatti di porcellana bianca!)... Questi anfibi, questi batraci che si ritengono troppo bravi per essere somari, vanno riportati alla ragione. Allontanandoli! Fustigandoli! Quest'orripilante blu da cartolina, più grande del naturale, che questi deprimenti dada/rasta hanno furbescamente appioppato al ca-co-cu-(come prego?)-cielo va strappato via. [...] Va fatto. Va fatto ora! Teremtete! (11°: Serner 2020, 58)

È solo alla luce di una concezione aporetica di totalità, fondata sul principio della cesura, che il *Manuale per aspiranti impostori* mostra la sua piena coerenza con il manifesto che lo precede: continuandolo, integrandolo, aprendolo alla vita con le sue contraddizioni, e perciò contraddicendolo ma anche attualizzandolo. La cesura si manifesta inoltre nell'aver abbracciato nei primi anni Venti la carriera – quanto mai tradizionale, ma solo apparentemente reazionaria – di prosatore. È per questo motivo che insieme alle riflessioni metodologico-filosofiche del suo manifesto, Serner si dedica quasi in contemporanea alla scrittura delle *Kriminalgeschichten*, una vera apoteosi di “cocottes, protettori, perdigiorno, criminali, sadici, masochisti, cocainomani...” (Serner 1984, 43; tr. it. S.U.), dove criminale è piuttosto il *milieu* che non l'adesione agli stilemi di un genere narrativo molto di moda ai tempi, ma quanto mai logoro.

Le storie criminali – non *detective-stories* tradizionali, ma brevi bozzetti narrativi di ambientazione *noir* – puntano proprio sull'effetto umoristico che scaturisce dal cinismo nichilista e ironico già sperimentato nel manifesto. La cesura, del resto, è evidente fin dal cambio di forma – la *Fiktion* al posto del trattato teorico-aforistico *à la Nietzsche* – con cui tuttavia intrattiene un singolare dialogo, come a voler ribadire, in silenziosa polemica con il dada superstite a Parigi e in Germania, che ogni rivoluzione culturale

“*rastaquouère*”, “impostore”, diffuso fin dal 1866 in ambito letterario e migrato, trent'anni più tardi, anche in Germania.

inevitabilmente si radica nella tradizione, in questo caso la novellistica. Così, se il Dada gravitante intorno a Breton e Picabia sfumava nel Surrealismo, Sermer consacra la propria svolta realistico-pragmatica con il crisma della Nuova oggettività. In tal modo, egli realizza davvero la simbiosi di arte e vita prospettata da Tzara, ma pur sempre in forma parodistica, poiché affidata al *milieu* criminale che prolifera nei bassifondi metropolitani.

3. *Una conversazione singolare*¹¹

Una simile compresenza di continuità e cesura è rintracciabile fin dalle prime *Kriminalgeschichten*, mostrando come la produzione narrativa di Sermer non sia un'attività "minore" o marginale, ma del tutto complementare alla precedente, evidente già dal breve racconto *Eine eigenartige Konversation* (*Una conversazione singolare*, Sermer 2000, 36-39). La "singolarità" evocata nel titolo fa riferimento alla dialettica esistente tra la loquacità della voce narrante e il silenzio dell'interlocutore, per effetto del quale la conversazione assume a tutti gli effetti i tratti di un monologo, pronunciato dall'anonimo protagonista sotto la finestra di un rivale in amore mentre si reca da una donna corteggiata da entrambi, una prostituta. Per tre quarti il testo procede per associazione di idee; si ha quindi l'impressione di leggere una pagina della *Letzte Lockerung*. L'irrazionalismo nietzschiano che i dadaistiolgevano contro gli strumenti della logica, porta alle estreme conseguenze anche la parabola dell'affrancamento dalla scienza, di cui il linguaggio è cruciale manifestazione. In "Conversazione singolare," tuttavia, la parabola è mostrata con un esempio (una parabola, appunto) di contraddizione del linguaggio, per suscitare anche un effetto umoristico. La "parabola autodistruttiva" si serve perciò della forma narrativa della parabola tradizionale per mostrare in che modo l'approccio cinico e nichilista della riflessione estetica ha travalicato i confini teorici ed è approdato alla narrativa. La narrazione infatti ruota attorno alla ripetuta contrapposizione di elementi antitetici, spesso servendosi della figura retorica dell'ossimoro ("Di certo la stupirà che in pieno giorno vaghi fin nel cuore della notte"),¹² e realizzando in tal modo quella logica del paradosso che i dadaisti usavano contro il procedimento dialettico hegeliano (Di Mauro 2005, 84-87). Nel corso di tre dense pagine, il narratore – attraverso la voce del protagonista – passa in rassegna i luoghi comuni al tempo più diffusi sulle donne ("Per una donna [prostituirsi, S.U.] è più che un diritto da quattro soldi. È il suo obbligo più profondamente etico"),¹³ sugli ebrei ("conosce famiglie ebreo? Oh, ne vedrà delle belle! Questa famiglia è l'emblema di ogni guaio!"),¹⁴ sull'eros ("se non ci

¹¹ Le traduzioni in italiano tratte dal presente racconto sono tutte di chi scrive.

¹² "Sie wundern sich wohl, daß ich mittags zu nachtschlafender Zeit herumgeistere?" (Sermer 2000, 36).

¹³ "Gewiß, sie hurt. Das ist mehr als ein billiges Recht des Weibes. Das ist seine schwerst ethische Verpflichtung" (Sermer 2000, 37).

¹⁴ "Kennen Sie jüdische Familien? O, Sie werden Tolles erleben! Diese Familie ist für jeden Unfall exemplarisch!" (Sermer 2000, 37).

fossero malattie veneree, il coito sarebbe sicuramente un gioco di società amato da tutti”),¹⁵ proponendo anche alcuni divertenti giochi linguistici (“conoscevo una signora che mi tradì con il suo coniuge, quando la possedette un anarchico. Amabile!”),¹⁶ che richiamano passi dal *Manuale*, sia teorico (cfr. Serner 2020, I, 43°) che pratico (cfr. Serner 2020, II, 162°, 218°). Il testo inoltre porta alla ribalta temi già cari a Serner fin dal 1915, quando scriveva per la rivista “Mistral,” ad esempio la noia – qui tuttavia intesa come costante della condizione femminile, a differenza del *pathos* politico che assumeva nella rivista (“le si scaccia la noia, il grande male ereditario con il quale ogni donna è alle prese in ogni sfumatura”;¹⁷ Serner 2020, in part. I, 16°-19°) – l’illusione (Serner 2020, I, 28°), o la rivista *Sirius*, in cui il racconto era già comparso, benché con intenti del tutto differenti;¹⁸ ma anche gli articoli redatti per la *Karlsbader Zeitung*, ad esempio *Goethe und Napoleon* (“anche Goethe era geniale quasi in ogni cosa, e poiché l’indovinello scherzoso “chi è l’imperatore d’Europa?” ha come pronta risposta “il luogo comune, [...]”,¹⁹ in Serner 1981, 165-167); oppure ancora *incipit* quale “da lob ich mir...” (“sia lode al papavero!”;²⁰ Serner 2020, I, 20°), adattandoli al nuovo contesto socio-culturale che prende corpo con la narrazione. Come poi era accaduto per il “Gran Bal Dada” di Ginevra (Richter 1966, 96), anche in questo caso l’epilogo è rovinoso: il protagonista, richiamato da un fischio improvviso emesso dal muto interlocutore seduto alla finestra, inciampa su un gradino e rotola giù dalle scale, rompendosi il naso. Il rivale ottiene quindi i favori della donna, lasciando il suo loquace quanto misogino interlocutore a bocca asciutta.

Se il pensiero nietzschiano aveva indotto i dadaisti a criticare la concezione illuministica della storia come progresso, in cui l’umanità avrebbe realizzato la propria natura secondo i criteri di una logica perfetta, in *Conversazione singolare* la realizzazione della natura umana (non a caso condotta sul modello maschile) è invece quella piccolo-borghese, fatta di luoghi comuni che danno origine alla fine rovinosa e ridicola del protagonista. Tale fine è possibile poiché l’impostore (*rasta*) finisce per coincidere con il

¹⁵ “wenn es keine Geschlechtskrankheiten gäbe, wäre der coitus sicherlich ein allgemein beliebtes Gesellschaftsspiel” (Serner 2000, 38); cfr. in proposito anche gli ultimi versi della lirica di Serner *Bestes Pflaster auch roter Segen*, cit. in Richter 1964, 36 (tr. it. in Richter 1966, 44).

¹⁶ “Ich kannte eine Dame, die mich mit ihrem Gatten betrog, als ein Anarchist sie besaß. Lieblich!” (Serner 2000, 38).

¹⁷ “man vertreibe ihr die Langweile, das große Erbübel, an dem jedes Weib in allen Nuancen laboriert” (Serner 2000, 37).

¹⁸ La prima versione, intitolata *Gespräch*, era uscita nel n. 7 (1. 4. 1916); Serner 1981, 224-231. Nel monologo, in cui sono riconoscibili molte delle battute del testo successivo, parla “l’homme épouvantable” di Baudelaire (*Le Miroir*, 1869) che si appellava alle leggi della Rivoluzione francese rispecchiandovisi. Ma l’uomo di Serner, a differenza del suo modello illustre, non si vede nella bruttura della sua bassezza e viltà, cosa invece inevitabile per il suo muto interlocutore il quale, colto dalla vergogna e dal ribrezzo, piange; Puff-Trojan 1998, 76-77.

¹⁹ “auch Goethe war kaum bei jeder Verrichtung geistvoll, und da die Scherzfrage, wer der Kaiser von Europa sei, prompt mit >die Phrase< zu beantworten ist, [...]” (Serner 2000, 36).

²⁰ “da lob ich mir die [sic] Mohnenstamm!” (Serner 2000, 38).

perdente (*raté*) (Puff-Trojan 1998, 78), ed è anticipata in una riflessione autoriale presente nel testo, con la quale Serner giustifica il “*pathos* della distanza” nietzschiano, rovesciando i rapporti di potere in atto: “Fintanto che l’aristocrazia intellettuale gira intorno al problema quotidiano di come si fa a scroccare un caffè, è meglio che continuino a regnare i feudali o i lavoratori dell’industria.”²¹

Ma è soprattutto lo stile che omaggia il manifesto dadaista: numerosissime sono le interiezioni, in forma di aggettivi/avverbi²² o di vere e proprie asserzioni,²³ tanto criticate nel manifesto e ora semplicemente messe alla berlina. Spesso, poi, si tratta di veri e propri insulti (“Che imbecilli!”; Serner 2020, I, 20°), mentre le domande retoriche (“Ma... per caso l’annoio? Fa niente...”; Serner 2000, 38), anch’esse disseminate nel testo e dovute in gran parte alla taciturnità dell’interlocutore, fanno da contrappunto alla ridondanza delle interiezioni. Il contrasto tra facondia e mutismo che caratterizza i due personaggi della vicenda viene introdotto da una riflessione sul silenzio, che parte dal noto proverbio “Schweigen ist gold” (Il silenzio è d’oro) e tocca il contrasto verità-menzogna, culminando nella constatazione della relatività di ogni punto di vista (Serner 2020, I, 67° e I, 76°):

Mm, il silenzio. È d’oro, certo. Ma gli antichi proverbi hanno purtroppo il vantaggio che la loro verità non va oltre la forma delle loro scarpe. Intendo dire che iniziano a essere falsi dal calzolaio in su. Tutto è relativo. Anche il silenzio. (Serner 2000, 37; tr. it. S.U.)

e alludendo al seguente aforisma del *Manuale per aspiranti impostori*:

52° [...] Quando dico: “Io nego la verità,” mi pongo con quest’affermazione tra i poli del vero e del falso, poiché nego l’esistenza della verità: rivendico dunque la verità di questa frase. La contraddizione perfetta: il contenuto della frase viene contraddetto dalla frase stessa. Pertanto, ogni frase è falsa, perché quella che nega la possibilità che qualcosa possa essere vero, non può essere vera... Qui si comincia a vacillare un po’. Si rutta. E si diventa in un certo qual modo gialli d’invidia... Si ha sempre torto. Sempre. Chiunque. Sempre. Chiunque. Sempre chiunque... (Serner 2020, 85)

Alla luce delle considerazioni sul binomio verità-menzogna,²⁴ anche i luoghi comuni presenti nel monologo assumono un diverso valore, giacché vengono negati dalla loro

²¹ “Solange die Geistesaristokratie an dem täglichen Problem kratzt, wie ein Kaffee zu erschieben ist, bleibt es noch immer besser, wenn die Feudalen herrschen oder die Industriejobber” (Serner 2000, 37).

²² “Fantastico!” [...] “Meravigliosa! Carne di primissima scelta!” Cfr. Serner 2000, 36; “Che imbecilli! Che idioti al cubo!” [...] “Un corno!” [...] “Oh, ne vedrà delle belle!” Cfr. Ivi, 37; “Amabile!” [...] “Per davvero!” [...] “Quale onore! Ma pur sempre raccapricciante!” [...] “Al diavolo!” [...] “Ardua perfezione! La cosa più ardua!” Cfr. Ivi, 38.

²³ “Fuma? Un rimedio a lungo sperimentato contro i succhi gastrici inappagati!” cfr. Serner 2000, 37; “Già, sia lode al papavero! Sono tutti grandi ammiratori di questo commercio!” [...] “È tutto addestramento, uniformazione, educazione!” [...] “Oh, guardi lassù, altri esemplari!” cfr. Ivi, 38; “Dio mio, al giorno d’oggi se ne vedono di tutti i colori!” cfr. Ivi, 39.

²⁴ In esse riecheggiano le riflessioni di Nietzsche esposte nel saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873, cfr. Nietzsche, 2015).

stessa formulazione. Anche in questo caso, Serner affida all'ilare epilogo la dimostrazione del loro basso grado di attendibilità.

Con la negazione dell'esistenza di ogni verità e lo sdoganamento della menzogna quale principio di vita pratica (Serner aveva usurpato il titolo accademico, copiando interamente una tesi di dottorato presentata quattro anni prima da un altro candidato)²⁵ inizia una nuova fase non solo della vita di Serner, ma della tragica storia della cultura tedesca ed europea, culminante nella furia nazista – incapace di ridere della disgregazione dei valori, come invece aveva fatto Serner – che avrà tra i primi obiettivi della Propaganda la messa all'indice di tutte le opere giudicate antitedesche, comprese le sue, e la loro conseguente distruzione nei roghi di Bebelplatz.

BIBLIOGRAFIA

- BAZARKAYA, O.K. 2017. "Hochstapler und Herrenmenschen: Walter Serners Nietzsche-Rezeption in Letzte Lockerung." *Kafkas University Journal of the Institute of Social Sciences*, 20: 309–326.
- DI MAURO, P. 2005. *Antiarte Dada*. Roma: Bonanno.
- . 2019. "9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren." In A. Millner et al. *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*, 51-70. Wien: Westböhmisches Institut für Literatur.
- . 2023. *Walter Serner a Parigi. Dada (inter)nazionale*. In V. Cordiner, G. Guerra (eds.). *L'Altro d'Oltretreno. Percorsi, incontri, conflitti e riconciliazioni in Europa (1870-1945), tra ideologia e letteratura*. Roma: Castelvechi (in corso di stampa).
- FORTE, L. 1976. *La poesia dadaista tedesca*. Torino: Einaudi.
- FRIZEN, W. 2021. *Introduzione*. In: Th. Mann; trad. it di E. Broseghini. *Romanzi. Vol. II (Confessioni dell'impostore Felix Krull)*, 783-827. Milano: Mondadori.
- LETHEN, H. 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MOSBACHER, A. 2022. *Internationale Walter Serner Gesellschaft*: <<https://www.walter-serner.de>> [Ultima consultazione 13.3.2023].
- NIETZSCHE, F. 1967. *La gaia scienza*. In G. Colli e M. Montinari (eds.). *Opere di Friedrich Nietzsche*. Tr. it. di F. Masini e M. Montinari. Milano: Adelphi.
- . 1968. *Genealogia della morale*. In G. Colli e M. Montinari (eds.). *Opere di Friedrich Nietzsche*. Tr. it. di F. Masini e M. Montinari. Milano: Adelphi.
- . 2015. *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Milano: Adelphi.
- OSWALD, G.M. 2007. "Nachwort." In W. Serner. *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Zürich: Manesse.
- PETERS, J. 1995. *Dem Kosmos einen Tritt. Die Entwicklung des Werks von Walter Serner und die Konzeption seiner dadaistischen Kulturkritik*. Frankfurt a.M.: Lang.
- PUFF-TROJAN, A. 1998. "Von Glücksrittern, Liebeslust und Weinkrämpfen." In A. Puff-Trojan, W. Schmidt-Dengeler. *Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner*, 75-92. Wien: Sonderzahl.

²⁵ Cfr. le ricerche condotte da Andreas Mosbacher e pubblicate sulla seguente pagina della *Internationale Walter Serner Gesellschaft*: <<https://www.walter-serner.de/aktuelle-forschungsergebnisse>> (Ultima consultazione: 10.2.2023).

- RICHTER, H. 1964. *Dada - Kunst und Antikunst*. Köln: Dumont. Tr. it. di M.L. Fama Pampaloni. *Dada. Arte e Antiarte*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore.
- SCHAD, C. 1999. *Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner*. Augsburg: MaroVerlag.
- SERNER, W. 1981. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. I: Über Denkmäler, Weiber und Laternen*. München: Goldmann.
- . 1992. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. III: Krachmandel auf Halbmast*. München: Goldmann.
- . 1984. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. X: Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk*. München: Goldmann.
- . 1988 [1920/1927]. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. IX: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. München: Goldmann.
- . 1990. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. I: Über Denkmäler, Weiber und Laternen*. München: Goldmann.
- . 2000 [1921]. *Das erzählerische Werk. I: Zum blauen Affen. 33 Kriminalgeschichten*. München: Goldmann.
- . 2020. *Manuale per aspiranti impostori. Un manifesto dadaista*. A cura di S. Ulrich. Tr. it. di M. Carli. Bracciano (RM): Del Vecchio.



BASTIEN MOUCHET

L'IMAGINAIRE DE LA CIRCULARITÉ DANS TROIS ŒUVRES COLLECTIVES DE 1922

Le disque vert, La roue et Skating-rink

ABSTRACT: In this article, we postulate that the imaginary of circularity, clearly visible in the review *Le Disque vert*, the film *La Roue* and the ballet *Skating-Rink*, participates in the experimental turning point of 1922. In these works resulting from collaborations with artists from every corner of Europe, circular forms are omnipresent, the renewals made possible by technological progress are celebrated, and life is represented as a cyclical phenomenon. From the first texts by Henri Michaux to the poetry of Ricciotto Canudo, from a screenplay by Blaise Cendrars to another by Abel Gance, from posters by Fernand Léger to a choreography by Jean Börlin, geometry questions the myth of “eternal return.”

KEYWORDS: Fernand Léger, Franz Hellens, Abel Gance, Ricciotto Canudo, Circularity, Literature and Modernity, Synthesis of the Arts, Roaring Twenties, Eternal Return.

Introduction

Dans *Cirque*, un texte de 1950 dans lequel Fernand Léger explique sa passion de toujours pour les formes circulaires, le peintre pose une question savoureuse sur le mode de la provocation : « Puisque la terre est ronde, comment voulez-vous jouer carré ? » Ainsi le rond et ses variantes géométriques que sont le cercle, le disque ou la roue, sont présentés comme des formes suprêmes. Face au carré, figure pointue, s’oppose la ligne courbe et sa douceur, dont il s’agit pour Léger de constater l’impérieuse autorité dans le domaine du visible. Dès lors, si la création artistique est un jeu, miser sur l’imaginaire de la circularité reviendrait à s’assurer une victoire : « [...] nous courons l’aventure fabuleuse du cercle gagnant à la loterie du coin » (Léger 1950, 152), ajoute encore Léger. Le « coin » acquiert ici une double signification puisqu’il désigne à la fois ce « coin » d’univers où se déroule la partie, la « terre », et en même temps un adversaire qu’il faudrait vaincre : l’angle droit qu’une courbure infinie ne formera jamais. Nous voudrions comprendre ce qui pousse une constellation d’artistes, autour de 1922, à courir collectivement cette « aventure fabuleuse du cercle ».

De fait, il existe des œuvres, véritables synthèses des arts, qui n’auraient jamais vu le jour sans un travail de collaboration à l’échelle européenne. Contre le mythe du créateur solitaire, ce type de production trouve un écho remarquable au début du vingtième siècle.

Il en est au moins trois qui font de la circularité un thème majeur, dès leur titre : le spectacle *Skating-Rink* (la patinoire) interprété pour la première fois par les Ballets Suédois de Rolf de Maré le 20 janvier 1922, la revue littéraire *Le Disque vert*, créée par Franz Hellens, dont le premier numéro sort en mai 1922, et le film *La Roue*, réalisé par Abel Gance, dont une première projection privée a lieu le 14 décembre 1922. Le film et le ballet relèvent du « spectacle total », selon l'expression consacrée, puisqu'ils font évoluer ensemble une série d'éléments distincts. Dans *La Roue*, le montage des séquences, les contrastes lumineux, l'accompagnement musical, entre autres effets, se veulent des innovations techniques de grande envergure. Dans *Skating-Rink*, les décors et les costumes de Léger, la musique d'Arthur Honegger, l'argument de Ricciotto Canudo, ou la chorégraphie de Jean Börlin poursuivent la nouveauté la plus radicale. Dans le mensuel *Le Disque vert*, qui s'est d'abord appelé *Signaux de France et de Belgique* en 1921, puis *Écrits du nord* avant de reprendre le nom de *Disque vert*, le lecteur découvre aussi bien des poèmes que des pièces de théâtre, de la critique, des romans, des scénarios, des nouvelles entre autres publications qui dressent le panorama de l'actualité des écrivains belges et français.

La « valeur synthétique » (20) de ces trois objets, pour reprendre une formule de Léger, provient de la façon dont ils essaient d'abolir la fixité. Précisément, la dynamique de la rotation les fédère. Après tout, quel autre symbole pourrait mieux exprimer la totalité et la synthèse ? Ces tournolements couchés sur le papier, projetés à l'écran ou montés sur scène, au service de quelles conceptions stéréotypées de l'existence sont-ils représentés ?

En parcourant les numéros du *Disque vert* parus en 1922, et en étudiant un ensemble de textes, d'images, de photogrammes et d'enregistrements qui rendent compte de la nature des spectacles que sont *La Roue* et *Skating-Rink*, il est possible d'explorer la manière dont le motif de la circularité préoccupe des protagonistes aussi divers que Fernand Léger, Blaise Cendrars, Henri Michaux ou Ricciotto Canudo. On découvrira alors qu'un goût de l'éperdu et une préoccupation de l'« éternel retour » accompagnent cette passion tenace pour le géométrisme.

Les rondeurs de la modernité

Quelle est la spécificité du lien entretenu par des auteurs dits « modernistes » avec la figure du cercle ? Dans *La Poétique de l'espace*, en 1957, Gaston Bachelard fait déjà état d'une « phénoménologie du rond » (Bachelard 1961, 208) identifiable dans les œuvres de Michelet et de Rilke, pour qui la rondeur est perceptible jusque dans le cri des oiseaux. En raisonnant à partir de cette rêverie, Bachelard en vient à considérer que « [...] les images de la *rondeur pleine* nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans » (210). Mais c'est Georges Poulet, dans *Les Métamorphoses du cercle* en 1961,

qui propose une histoire approfondie de cet imaginaire dans la littérature. À ses yeux, le cercle est une figure profondément moderne puisqu'après avoir observé ses métamorphoses de Dante à Flaubert, il la voit ressurgir chez Baudelaire, Mallarmé, Henry James, Claudel, Rilke ou Eliot. Dans le « post-scriptum » de 1979 il redécouvre son cheminement intellectuel et s'étonne :

[...] commençant par se consacrer à l'étude de l'attribut le plus visible de la divinité, c'est-à-dire l'immensité, il [l'ouvrage] en arrive à considérer finalement une chose très différente, et cette fois-ci située à l'intérieur de l'homme, la conscience de soi. [...] À mesure que le livre progresse, l'objet qu'il se propose de considérer devient de moins en moins théorique et de plus en plus humain. (Poulet 2016, 697)

Autrement dit, à mesure que le cercle apparaît dans le *corpus* de Poulet, il devient un objet de plus en plus charnel, de plus en plus intime. Plus il est pris en charge par des auteurs modernes, plus il désigne un repli de l'être sur lui-même. Pour le critique il est question, comme chez Bachelard, de « rassembler » des « sentiments, de[s] réflexions, de[s] rêveries, de[s] prises de conscience » (697-698), en bref, de repérer des univers fermés.

Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand explique que le cercle a toujours relancé cette métaphore de l'enceinte. Corolairement, il est lié à la question des origines, du ventre maternel. C'est la vie elle-même que la roue, diversification géométrique du cercle, porte dans ses différentes déclinaisons symboliques, à l'image de la « roue zodiacale » perçue comme la « roue de la vie » (373) par les Mayas. Selon Durand, « le Cercle, où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement » (Durand 1992, 372). La spirale donne une perception dynamique de cette maîtrise du temps et de l'espace que le mouvement circulaire suggère. Omniprésente « dans l'iconographie des cultures dont le paysage mental est axé sur les mythes de l'équilibre des contraires et de la synthèse » (361), la spirale est une courbe qui s'enroule autour d'un point dont elle s'écarte. Par conséquent, elle avance tout en semblant se fermer sur elle-même, ce qui conduit Durand à considérer qu'elle est « le signe de l'équilibre dans le déséquilibre, de l'ordre, de l'être au sein du changement » (361).

Un magma de symboles de repli et de recommencement est donc associé à la figure du cercle. Mais si elle est un signe de ce qui ne rompt pas, de ce qui revient, de ce qui s'ouvre aussitôt qu'il s'est fermé, elle s'accorde bien avec une tendance du modernisme que William Marx résume ainsi : « [...] le modernisme a moins fait table rase des modèles qu'il n'a tenté d'établir avec eux un nouveau rapport » (Marx 2004, 12). En d'autres termes, le modernisme du début du vingtième siècle afficherait sa relation avec la tradition. Ce refus d'entretenir un culte de la rupture distingue probablement les auteurs modernistes des écrivains d'avant-garde. Pour Benoît Denis, quand la « posture d'avant-garde » consiste à exhiber « tous les signes de la rupture et de la radicalité », à l'image du dadaïsme ou du surréalisme, celle de Franz Hellens s'éloigne de toute forme

de radicalité. Ainsi, la ligne éditoriale du *Disque vert* se situe selon lui « entre symbolisme et avant-garde » (Denis 2001). La figure de la spirale symbolise ce rapport complexe à l'actuel et à l'ancien puisqu'elle véhicule l'idée du changement dans la continuité, de la permanence dans l'impermanence. Au lieu de représenter un changement irréversible, elle représente le mythe antique de l'éternel retour, qui consiste à considérer que l'histoire du monde a un déroulement cyclique. Quelques années après que Nietzsche a fait sien ce mythe et qu'Einstein a décrit la courbure de l'espace-temps, le cercle semble la métaphore appropriée pour importer, au sein d'une esthétique moderniste, un rapport au temps et à l'espace dans lequel se répondent le centre et la périphérie, le transitoire et l'éternel, l'ancien et le nouveau.

Une fois ces préalables posés, il reste à identifier les manifestations concrètes de cet imaginaire dans *Le Disque vert*, *La Roue* et *Skating-Rink*. Nous pourrions ainsi vérifier, d'une part, si ces productions témoignent du même rapport à la vie intime que celui identifié par Bachelard et Poulet et, d'autre part, si elles sont exemplaires du rapport ambigu du modernisme à la nouveauté identifié par William Marx et Benoît Denis. Comment ces œuvres réactivent-elles le mythe de l'éternel retour et l'archétype de la spirale ? Quel humanisme proposent-elles ?

La quête du renouveau dans *Le Disque vert*

A priori, dans notre *corpus*, l'avenir des machines est une question plus centrale que celle de la destinée de l'humanité. Le rideau de *Skating-Rink*, créé par Léger, rappelle un système de rouages tendu comme un reflet des patins à roulettes qui circulent sur la scène. L'affiche de *La Roue*, réalisée par le même Léger, évoque le mécanisme d'un train à vapeur. *Le Disque vert* n'échappe pas à cet imaginaire des chemins de fer : ouvrir la revue revient à entrer dans un disque, dont la couleur verte apparaît comme une autorisation de passage. À l'intérieur, les noms des chroniques empruntent au vocabulaire des cheminots : « Chroniques de l'aiguilleur », « Signaux », « Lampes sur le rail ».

Cet intérêt pour le progrès technique contraste avec une préoccupation affichée pour le primitivisme. Par exemple, Franz Hellens publie en feuilleton les aventures d'un fétiche africain dans son roman *Bass-Bassina-Boulou*, et dans le numéro du mois de mai 1922, Cendrars donne à lire son poème « Les Grands fétiches ». Cette double influence de l'art dit primitif et des machines dévoile un goût pour une esthétique de la renaissance en rapport avec le projet même du *Disque vert* tel que le présente Franz Hellens dans la préface du premier numéro de *Signaux* en mai 1921 :

Nous ne sommes pas une revue nationale, ni binationale, ni même internationale. Nous ne ferons aucune politique, aucune polémique d'école. Nous préférons faire signe. Nous ne négligerons rien des curiosités cérébrales, des investigations esthétiques, mais nous tenterons par des œuvres de tout ramener à des limites humaines sur un plan plausible. Nous ne croyons pas à l'invention, au progrès,

mais à l'enrichissement continu d'une "naissance perpétuelle fondée sur la mort d'un instant." C'est notre tradition. (Hellens 1970, 1).

À en croire ces quelques lignes, le projet de la revue n'est donc pas de mettre en avant l'extraordinaire inventivité d'une époque, mais de promouvoir la capacité formidable de l'homme à se réinventer. Produire des naissances et des renaissances à l'intérieur des « limites humaines » est donc présenté, dès le premier paragraphe de la revue, comme un grand projet moderniste. Les représentations littéraires du cercle sont une façon de « faire signe » en direction de ce projet.

Hellens enfonce le clou dans le trente-cinquième chapitre de *Bass-Bassina-Boulou*, quand il imagine « le maître de l'univers retourne[r] au temps reculé de sa naissance » (Hellens 1971, 127). Ainsi, l'existence serait une répétition perpétuelle, comme dans ces deux vers d'Henri Pourrat, dans le numéro d'octobre 1922, qui enferment la vie humaine dans le cycle des saisons : « Tourne en rond, toi, l'Humanité./ Dans ton cirque de lunaisons. » (Pourrat 1971, 136) Certains poèmes déplacent cette image de tournoiement de la dimension temporelle au plan spatial. C'est le cas de « Masque » de Robert Guiette, qui décrit « l'excentricité inextricable de sa vision » qui le conduit à plonger dans ce qu'il appelle un « art de soleil », c'est-à-dire dans le « sifflet d'Erik Satie, » mais également dans les « foreuses couleurs de Fernand Léger » et dans « la prose roulante de Monsieur Cendrars » (Guiette 1971, 61). Les deux adjectifs sont éloquents : Guiette décrit le travail de ses contemporains comme un art de l'étourdissement. « Cas de folie circulaire » d'Henri Michaux, publié dans le numéro de septembre 1922, est entièrement traversé par cette force. Cette fable des origines, inspirée par la poésie de Lautréamont, décrit un être soumis à des soubresauts et à des dissymétries qu'il est incapable de maîtriser. Il devient un pantin désarticulé et sans nom : « je suis dévissé » (Michaux 1971, 110), écrit Michaux. Ce tour de vis hallucinatoire, mouvement en spirale par essence, aboutit à un dédoublement de la personnalité. Cependant, le spectacle du dédoublement semble compter davantage pour Michaux que le dédoublement lui-même.

À propos de cette tendance à la spectacularisation, Mélot du Dy, dans le numéro de juin 1922, écrit :

Ce goût très vif pour le renouvellement, les métamorphoses, caractérise notre temps plus qu'aucun autre. Si c'est naïf, les dieux n'y sont pour rien. Un long arrêt dans le tunnel, qui est aussi une caverne avec toutes les superstitions et les brutalités que ce mot fait entendre, ne nous inspire que plus d'amour pour la sortie, le rond de lumière, les autres prodiges. (Dy 1971, 35)

Dans ce passage, la métaphore du tunnel permet d'exprimer un désir de transformation constante. D'autres symboles de ce type sont dispersés dans les différents numéros de la revue. Il ne s'agit pas ici d'en identifier toutes les manifestations. Outre la métaphore du tunnel, il serait judicieux d'étudier les surgissements récurrents des figures du soleil et de la lune, de la piste de cirque ou du théâtre, car le potentiel d'étourdissement

du monde du spectacle ne cesse de retenir l'attention des auteurs du *Disque vert*. C'est pourquoi nous renvoyons au récit cosmogonique de Max Jacob et de Raymond Radiguet dans lequel se multiplient les tubes, les flûtes et les orgues, et de mystérieuses invocations : « Ô tubulures ! » (Jacob et Radiguet 1971, 49-58) ; ou encore au poème « Escalier » de Paul Dermée adressé à une danseuse orientale dans lequel il décrit un ventre qui « tourne dans la danse et c'est un météore » (Dermée 1971, 137). Le cinéma n'échappe pas à la règle, et ses nombreuses évocations dans *Le Disque vert* servent aussi à évoquer des phénomènes de renouvellement, à l'image de *La Perle fiévreuse*, le scénario d'un long métrage infilmable.

Ce texte, livré en quatre fois au comité de rédaction, est étonnamment sous-titré « Roman/ de/ Blaise Cendrars/ Prologue-cinématographié » (Cendrars 1971, 345). *Ce presque roman* donc est tiré d'un autre scénario, celui de *La Vénus noire*, un film que Cendrars réalise à Rome en 1921, qui ne connaîtra aucun succès et qui est aujourd'hui perdu. L'intrigue est celle d'un film policier : l'inspecteur Max Trick's cherche à savoir comment sont mortes Miss Esthel, une jeune femme de la bourgeoisie anglaise, et Rougha, une danseuse hindoue. Manifestement, Cendrars est davantage intéressé par les prouesses techniques que lui permet d'entreprendre la caméra, que par le développement d'une trame narrative. Quand il est question de filmer les mouvements de Rougha, tout porte à croire qu'il veut hypnotiser le spectateur. C'est pourquoi il insiste pour dire à quel point sa danse est tournoyante : « 829. Renchaîner. Elle danse./ 830-40 : Différents plans de cette danse passionnée, crescendo continu jusqu'à la frénésie en vertige, avec flash, stalles et en mouvement. Réflexes dans la salle, orchestre, etc... » (665-666). Dans le prologue, la danseuse effectue déjà une « danse de joie » (351) avant de s'empoisonner, et Cendrars précise : « 65. Puis se met à tourner, à tourner vertigineusement sur elle-même (Du plan général passer par tous les objectifs : (basculer, flashes...)/ 66. Plan perpendiculaire, elle tourne et s'abat. » (352)

La technique cinématographique est mise au service de la production d'un effet de vertige. C'est encore le cas quand le scénariste distingue les différentes parties du corps de son personnage qui s'agitent, quand il évoque le « flash de la rapidité passionnée de sa danse » (534), ou quand il détaille les plans américains, gros plans et plans généraux qui servent à rendre compte des « cris de surprise et d'admiration » du public qui contemple la « frénésie de la danse » (627) de Rougha et qui génère une « frénésie dans la salle » (666). La dimension expérimentale du film est sans ambiguïté dans ce genre d'indication de mise en scène : « 508. Renchaîner en plein vertige de la danse. Vitesse giratoire (essayer quelques perspectives renversées) en renversant l'angle de l'appareil. » (633-634) Il est clairement question d'« essayer » des prises de vue dans le but d'atteindre un effet « giratoire ».

Cendrars fait en sorte que son scénario tourne sur lui-même également du point de vue diégétique. Il s'ouvre sur un fondu d'une « statuette de Shiva dansant » (345), puis se referme sur cette même statuette, en surimpression sur le corps de Rougha, dans le

dernier plan. Il est fort probable que la divinité danse la *tandava*, cette danse cosmique de l'hindouisme qui exprime à la fois la destruction et la recréation. Cendrars veut créer un film dans lequel tout tourne : il n'y a là rien d'étonnant de la part de celui qui fut l'assistant-réalisateur de Gance sur le tournage de *La Roue*. De toute évidence, si *Le Disque vert* montre que la production littéraire du début des années 1920 cherche à créer des expériences d'étourdissements vertigineux, c'est parce qu'elle accompagne une tendance qui se retrouve dans d'autres arts.

Mettre en scène l'éperdu : *La Roue* et *Skating-Rink*

Dans les « Chroniques de l'aiguilleur » du premier numéro d'*Écrits du nord*, en novembre 1922, Michaux s'interroge sur la « grande vitesse de déplacement de l'homme au XX^e siècle » (Michaux 1971, 28), et il remarque :

LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE MODERNE REVELENT LA MULTIPLICATION, L'ABREVIATION DES EMOTIONS ET DES REPRESENTATIONS. V. B. Cendrars, J. Cocteau, E. Satie, Honneger.

En express, en auto, à 100 kilomètres à l'heure : chaque seconde porte ses objets et les retire. Chaque seconde a son spectacle, son lot, un étang, ou un poteau, un taillis, des arbres, des vaches et une ferme. Incessamment... incessamment. (29)

Le redoublement de l'adverbe final donne tout son poids à la citation. Michaux ne dit pas seulement que la musique et la littérature proposent des émotions et des représentations extrêmement rapides, parce que de plus en plus abrégées, il insiste surtout sur l'idée que ces représentations et émotions voudraient ne jamais finir. Il décrit une folie du mouvement qui se précipite et perdure. Comment ne pas reconnaître dans les deux histoires d'amour portées par la musique d'Honegger, *La Roue* et *Skating-Rink*, un même désir d'éperdu ?

La notion désigne un élan passionné si puissant qu'il peut conduire quelqu'un à sa perte, qu'il peut l'« emporte[r] vers l'improbable » (Le Brun 2005, 7) selon l'expression d'Annie Lebrun. Sisif, le héros de *La Roue*, est saisi par un tel élan. Dès l'instant où il découvre une petite fille, Norma, dans les décombres d'un accident de train, il reste esclave de son amour et ne parvient plus à influencer son destin. Parce qu'il est trop attaché à elle, il perd son travail de conducteur de locomotive, puis devient chauffeur de tramway dans les Alpes. Aveugle et désespéré d'avoir marié sa fille à un homme qu'il n'apprécie pas, il termine sa vie en paria. Nous ne détaillerons pas ici toutes les péripéties de ce film de sept heures. Nous préférons souligner la dimension inexorable de l'emportement créée par le montage de Gance.

Certes, le cinéaste dépeint un monde dans lequel tout est rond. Outre les multiples gros plans sur des roues, en mouvement ou à l'arrêt, les cercles se retrouvent partout : dans la locomotive, dans les yeux de Sisif qui roulent vers le haut, dans les caches

circulaires qui entourent les protagonistes, mais encore dans les fleurs, dans le soleil, etc. Mais Gance décrit surtout un monde en « *perpétuel* déplacement » (Icart 1960, 106), comme l'écrit Roger Icart, c'est-à-dire que le drame est agrandi « jusqu'à l'infini » (104). Icart précise : « Le cercle, la Roue entretiennent la vie mais la recommencent éternellement, c'est le *hard-labour*. » (100) Les surimpressions et les fondus enchaînés sont des clés utilisées à outrance pour créer l'illusion que l'histoire n'a pas de fin. Une image en appelle toujours une autre, comme quand Sisif voit apparaître le visage de Norma dans le panache de fumée de sa locomotive. Au moment de la mort du personnage principal, un des derniers plans du film montre Norma rejoindre une ronde formée par des villageois dans la montagne. Elle entre ainsi dans la danse de la vie tandis que son père la quitte. Peut-être est-ce pour rendre compte de ce qu'il appelle la « synthèse psychologique » (Canudo 1995, 172) de ce genre de scènes que Canudo adapte le film en roman.

Skating-Ring à Tabarin, le long poème qu'il publie dans le *Mercure de France* du mois de mai 1920 peut être lu comme un condensé du parti-pris esthétique de Gance dans *La Roue*. Le poète décrit une ronde de patineurs qui tournent à toute vitesse. Au centre apparaît un homme, le « Fou ». Une femme se sent irrésistiblement attirée par lui. Bien qu'un autre homme tente de les séparer, les deux personnages continuent de danser, puis disparaissent. Quant aux patineurs, ils ne s'arrêtent jamais de tourner. Ce canevas rudimentaire fait l'objet de l'argument de *Skating-Rink*, le spectacle mis en scène deux ans plus tard sur les planches du théâtre des Champs-Élysées.

Dans le poème, l'écriture de Canudo s'appuie sur la figure de la répétition pour susciter le vertige. Les mêmes termes et les mêmes séquences de phrases reviennent avec insistance. Le verbe « tourner » est utilisé pas moins de vingt-et-une fois en sept pages :

Ils tournent, ils tournent. ILS TOURNENT [...] tournent et tournent et tournent [...] Ils tournent tous, ILS TOURNENT/ Leur signification frénétique de la vie [...] Il tourne, il tourne, dans des cercles toujours plus étroits [...] Puis, le Couple et le chœur des Femmes/ tournent, tournent et tournent/ dans une nouvelle, étroite, grinçante frénésie [...] Ils tournent effroyablement leur fureur. (Canudo 1920, 74-79)

Les reprises, par l'anaphore ou l'épiphore, de substantifs comme « tourbillon » ou « danse » participent au renforcement de l'isotopie d'un « interminable tournoiement » (78), mais c'est surtout l'emploi de l'épanorthose qui génère l'entropie du texte. C'est pourquoi le « petit TOURBILLON DE CHAIR » devient « un minuscule tourbillon de son immense chair » (74) puis un « charnel tourbillon ». Le poème avance par accumulation et par corrections progressives du propos. Les nombreux rejets consolident cette mécanique de l'éperdu, comme dans ce passage : « Ils tournent. Ils tournent sous le commandement/ de l'orgue, dans l'ivresse de leur souplesse » (76). À l'inverse, Canudo fabrique par endroits des mots composés : « Ils tournent, tous, ainsi,/ dans une danse infinie/ ils tournent le SENS-FOU-DE-LA-VIE, » « Ils dansent la folle DANSE-DES-PATINS » (80), « Une ardeur de vie au-delà-de-la-vie » (81). Par les

enjambements et les traits d'union, la précipitation du texte brise la syntaxe en même temps qu'elle provoque une collision des mots.

Or, cette précipitation est le propre d'un désir insatiable. Cherchant la fusion de l'étreinte, le couple de *Skating-Rink* est guidé par une « exaspérante image de SEXUALITE » (75). Chacun est attiré vers la chair de l'autre, qualifiée de « chair rythmique » (76) ou de « belle chair » (80). La mise en scène d'un tournoiement sert donc à restituer la vibration éperdue de l'amour, voire de la vie elle-même. Canudo insiste sur ce point :

[...] Dans de vagues senteurs de folie,/ ils tournent le sens éperdu de toute la vie [...] ces couples/
qui tournent et tournent le sens éperdu de toute la vie [...] l'homme poursuit sa FEMME,/ éperdue
au bras du FOU [...] le sens éperdu de l'Amour,/ LE SENS EPERDU DE LA VIE [...] Tandis qu'il danse
éperdument [...] Et tous les couples, muets, recommencent à tourner/ comme par le signe éternel
des recommencements,/ dans une douce folie/ LE SENS EPERDU DE TOUTE LA VIE (74-81)

Ce florilège montre que l'existence est perçue comme un phénomène cyclique que la ronde de *Skating-Rink* matérialise. Le substantif « sens » dans l'expression « sens éperdu de toute la vie » est peut-être à comprendre prosaïquement, comme un synonyme du mot direction, ou orientation : la vie tourne en rond. De surcroît, une autre ronde se meut sur scène dans *La Création du monde*, le spectacle que joueront les Ballets Suédois après *Skating-Rink*, en 1923. Cette fois-ci, le spectateur est conduit loin de la patinoire de Montmartre puisque Darius Milhaud, Cendrars et Léger s'inspirent de l'art africain et du jazz. Mais, d'une chorégraphie à l'autre, se relance l'éternel retour du même.

Conclusion

Le modernisme de 1922 est donc « total » au sens où l'écrivain, le peintre, le chorégraphe, le réalisateur, qu'il soit belge, français ou italien, refuse de créer à l'intérieur des bornes conventionnelles de son art. C'est le cas de la plupart des auteurs du *Disque vert* ou des créateurs de *La Roue* et de *Skating-Rink*, qui multiplient les expériences esthétiques en déclinant un imaginaire commun : celui de la circularité. Cet imaginaire est mis parfois au service d'une vision stéréotypée de l'existence. C'est-à-dire que chaque manifestation de figures géométriques courbes ou de phénomènes de recommencement apparaît comme un outil permettant à l'homme d'échapper à l'Histoire. En effet, la vie de Sisif dans *La Roue* relève de la destinée mythologique, la ronde de *Skating-Rink* est une pure allégorie de l'existence, et nombre de textes du *Disque vert* traquent l'universel dans le quotidien du monde moderne. Dans ce rapport au cercle et à la répétition se situe une révolte semblable à celle que Mircea Eliade remarque dans les sociétés traditionnelles qui s'approprient le mythe de l'éternel retour. C'est-à-dire qu'il existe une « nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines » (Eliade 1949, 12), un temps capable de s'affranchir de la linéarité, du continu, bref, de la mort.

Cependant, ces artistes utilisent cet imaginaire pour exprimer surtout un désir de « mobilité nerveuse » (Léger 1950, 158), pour reprendre une expression de Léger, que suppose la notion d'éperdu et qui semble être un trait commun à toute une génération dans les années 1920. En partant du détail anecdotique de la présence du cercle, nous avons circonscrit une passion pour le mouvement qui ne traduit pas seulement une fascination pour les déplacements gratuits dans le temps et l'espace, mais qui témoigne d'une volonté d'ajuster des images, des corps, des choses et des actes de sorte que l'œuvre mime au plus proche un élan vital et se retrouve impossible à catégoriser. Cette volonté de se mouvoir en toutes choses, y compris entre les époques et les styles, corrobore une représentation du modernisme qui considère ce mouvement comme une « arrièregarde » (Marx 2004) qui affirme sa singularité tout en assumant son héritage.

Le cercle est donc une « aventure », comme l'écrit Léger, au sens où il est une quête de l'illimité. L'enjeu est de représenter un monde où « tout bouge et s'échappe des limites traditionnelles » (Léger 1950, 158). Dans *Cirque*, Léger affirme encore, en une formule lapidaire : « Le rond est libre [...] ». » (154) De fait, cette quête a un effet synthétisant qui limite sa portée politique. Quand Léger décrit la sensation qui le saisit tandis qu'il se meut, à vélo, dans une multitude de formes rondes, il se retrouve comme dénué de sa faculté de jugement : « Je m'absorbe, je ne suis pas du tout un personnage révolutionnaire, je suis accepté ; je m'inscris dans des volontés dominantes, sans effort, tout naturellement. » (158) Mais cette absorption, dans les textes de Léger comme dans les trois œuvres que nous avons parcourues, n'est peut-être pas un simple repli égoïste. Elle peut aussi être perçue comme le spectacle des retrouvailles de l'individu avec une aspiration tout à fait partageable : « C'est si humain de casser les limites, de s'agrandir, de pousser vers la liberté. » (153)

BIBLIOGRAPHIE

- BACHERLARD, G. 1961. *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- CANUDO, R. 1995. "Préface à *La Roue d'Abel Gance*." In J.-P. Morel (ed.). *L'usine aux images. Ricciotto Canudo, l'homme qui inventa le septième art*. Paris: Séguier et Arte éditions.
- . 1920, 15 maggio. "Skating-Ring à Tabarin. Ballet aux patins." A. Valette (ed.). Paris: *Le Mercure de France*, 74-79.
- DENIS, B. 2001. "Entre symbolisme et avant-garde: le modernisme de Franz Hellens dans la première série du Disque Vert (1921-1925)." In P. Halen et Anne Neuschäfer (ed.). *Textyles* [En ligne]. n°20. *Alternatives modernistes (1919-1939)*, 66-74. <<https://journals.openedition.org/textyles/917>> [Consulté le 20/10/2023].
- DURAND, G. 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- ELIADE, M. 1949. *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris: Gallimard.
- ICART, R. 1960. *Abel Gance*. Toulouse: Publications de l'institut pédagogique national.
- LE BRUN, A. 2005. *De l'éperdu*. Paris: Gallimard.
- LEGER, F. 1965. *Fonctions de la peinture*. Paris: Denoël.
- MARX, W. (ed.) 2004. *Les Arrière-gardes du XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- PIA, P. 2006. *Au temps du Disque vert. Lettres à Franz Hellens, 1922-1934*. In R. Fayt (ed.). Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: IMEC.
- POULET, G. 2016, *Les Métamorphoses du cercle*. Paris: Pocket.
- 1970-1971. *Signaux de France et de Belgique, Le Disque vert et Écrits du nord*. Dans *Le Disque vert. Revue mensuelle de littérature*. T. 1 à 4. Bruxelles: Éditions Jacques Antoine.

FOCUS II

Dopoguerra, tradizione e crisi della civiltà





RICCARDO MORELLO

KARL KRAUS *UND DIE FOLGEN*

ABSTRACT: Between 1915 and the end of the war, Karl Kraus, an Austrian intellectual who had made political satire and criticism of journalistic language, engages in a fierce battle against the inhumanity and cruelty of war. On the pages of “Fackel,” a magazine published by him for over thirty years, from 1899 to 1936, he gathers many texts that then come together in the tragedy of the “Last Days of Mankind,” a great work, dripping horror, which seeks to represent the ‘unrepresentable’.

KEYWORDS: Kraus, Fackel, War, Poetry, End

Il titolo di questo saggio è volutamente una parafrasi del krausiano *Heine und die Folgen* (*Heine e le conseguenze*), in cui Kraus aveva attaccato il grande poeta ebreo tedesco come prototipo della moderna contaminazione tra letteratura e giornalismo. La battaglia contro la degenerazione della parola negli organi di informazione e del suo uso politico distorto diventa negli anni del primo Conflitto Mondiale la missione fondamentale dell’intellettuale austriaco, completamente isolato nel clima rovente di quegli anni e strenuo difensore dell’umano in un mondo del tutto disumanizzato e asservito alla propaganda bellicistica e nazionalista. Consapevole che la sua era una battaglia inevitabilmente perdente, ma deciso nonostante questo a far risuonare la sua voce dissonante nel coro degli entusiasti sostenitori della guerra, Kraus si distingue per la lungimiranza e preveggenza nel delineare le conseguenze epocali del conflitto in atto.

Wann immer du dein Haus verlassen willst,
 wo immer du aus einem Tor hinaustrittst,
 wo du auch gehst und stehst, der Ruf ereilt dich,
 ist da und packt dich, hat dich, hält dich fest
 und zwickt dich, und du mußt ein Ohr behalten
 für die Stationen dieser Höllenfahrt,
 wirst wissen, wie die Welt läuft, je nachdem.
 (Kraus 1959 A, 23)

In qualunque momento tu voglia uscire di casa,
 in qualsiasi luogo tu sbuchi da un portone,
 ovunque tu vada o ti fermi, il grido ti raggiunge
 e lì ad afferrarti, ti tiene stretto e
 ti insidia e tu sei costretto ad ascoltare
 le stazioni di questa discesa negli inferi,

e sapere di volta in volta come gira il mondo.

Così scrive Karl Kraus in *Eeextraaausgabeee!* (*Eeedizionestraordinariaa!*), la poesia in cui l'urlo deformato e deformante degli strilloni agli angoli delle strade di Vienna stigmatizza l'ossessiva presenza della stampa, la sua inarrestabile, incontenibile penetrazione nella vita quotidiana ed il generale stravolgimento e pervertimento della realtà che ne deriva. Negli anni del primo conflitto mondiale giunge a compimento un fenomeno che era iniziato molto prima e che Kraus aveva denunciato per anni dalle pagine della sua rivista, la *Fackel*, che con la rossa copertina invadeva periodicamente la città: la sostituzione della carta stampata alla realtà, quel che gli aveva fatto sentenziare "Am Anfang war die Presse und dann erschien die Welt" (Kraus, *Das Lied von der Presse*, 1959 A, 57) "All'inizio era la Stampa e poi apparve il mondo." Per anni Kraus, con la sua *Fackel*, combatte una battaglia impari, persa in partenza, denunciando senza posa le storture quotidiane, i refusi, gli errori di stampa, le più o meno palesi e consapevoli falsificazioni della realtà, indici di una cattiva coscienza che la lingua "vendica," suscitando negli scriventi, pennivendoli di mestiere o idioti appassionati, il passo falso dell'errore, il trabocchetto della svista sintattica, grammaticale e perciò metafisica. È quel progressivo sostituirsi della sfera della *Meinung* politica (opinione) a quella del *Gedanke* (pensiero) che prelude alla falsificazione sistematica della realtà ad opera della parola, quel che ai nostri giorni avviene attraverso la manipolazione dell'immagine. Negli anni della Guerra la *Fackel* – la rivista che Kraus scrive praticamente da solo, stampandola a proprie spese, estrema garanzia da ogni ingerenza politico editoriale – si trasforma in un inventario dell'orrore quotidiano – i testi della propaganda e le cronache dal fronte dei cronisti di guerra – uno specchio della feroce stupidità del conflitto, ma soprattutto un campionario del suo indecente sfruttamento propagandistico da parte dei cosiddetti "organi di informazione." Kraus inoltre oppone alle voci del presente – immane cacofonia di suoni striduli, dissonanti e lamentosi – l'eloquio pacato e armonioso di grandi personaggi della storia e cultura tedesca come Goethe, Schiller, Schopenhauer o Jean Paul – senza trascurare figure più corrusche come Lutero e Bismarck – illuminando le tenebre che si addensano all'orizzonte con lampi di profetica chiarezza. Queste voci citate con la sferzante unilateralità dello scrittore satirico, l'aristocratica e ironica distanza dell'ingegno solitario, talvolta con indignata disperazione talaltra con commosso senso di umana pietà, rappresentano per l'autore non solo un sostegno della sua lotta solitaria contro lo *Zeitgeist*, lo spirito dei tempi, ma anche un'arma, uno specchio posto di fronte al mondo per smascherare la sua mostruosa deformità. Esattamente come Walter Benjamin negli anni trenta pubblicando le lettere degli Uomini Tedeschi intenderà offrire un saggio di "Ehre ohne Ruhm. Größe ohne Glanz. Würde ohne Sold" (Benjamin, 1972, 150) ("Onore senza gloria. Grandezza senza lustro. Dignità senza compenso") – come recita l'epigrafe – da opporre all'incombente barbarie nazista, individuando agli albori della cultura borghese tedesca quei valori di integrità, forza e saldezza morale che

l'epoca moderna calpestando innalzandone nello stesso tempo ipocritamente l'elogio, Kraus cita le grandi voci della cultura tedesca per sconfessare quanti, più o meno in buona fede, giustificavano o sostenevano la carneficina in atto in Europa come difesa della *Kultur*, senza mostrare di comprendere, come Thomas Mann nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerazioni di un impolitico*), che in realtà essa era la sua definitiva liquidazione. Ben pochi intellettuali dell'epoca, men che meno quelli che oggi chiameremmo "di sinistra" ebbero la lungimiranza di comprendere tutto ciò ed il coraggio di schierarsi apertamente contro il conflitto. I testimoni citati dalla *Fackel* anticipano in qualche modo l'inesorabile giudizio sul mondo instaurato da Kraus nella sua opera più grandiosa e terribile, la tragedia irrepresentabile, da ogni punto di vista, che sarà *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Egli parla per bocca loro, senza arretrare di fronte ad alcun arbitrio filologico, nella convinzione che l'unico modo legittimo di citare un autore sia quello di portarne a compimento il pensiero. In ciò egli appare animato da quello spirito totalitario, da quella "sostanza assassina" propria dei grandi satirici, che Kraus aveva già attribuito al suo illustre predecessore Johann Nepomuk Nestroy e che il suo allievo Elias Canetti gli attribuirà nel saggio a lui dedicato (Canetti 1976, 345). Se tale violenza nell'annientare l'avversario poteva essere scambiata prima del conflitto per una forma di snobismo o di aristocratica violenta parzialità, ora di fronte alla violenza ben più concreta del conflitto, all'imbarbarimento dei rapporti umani, essa rivela interamente la sua valenza etica. I rapporti di forza appaiono ribaltati o ridimensionati. È Kraus ora a combattere più che mai la sua battaglia coraggiosa e disperata contro la barbarie dei tempi, armato della sola voce e del proverbiale orecchio per le dissonanze e le storture del linguaggio. Ed appare perciò veramente come il difensore e vendicatore della natura conculcata nel senso pienamente schilleriano del termine.

Cosa conferì a Kraus tanta forza? Come fu possibile per lui scrivere un'opera grandiosa e terribile come *Gli ultimi giorni dell'Umanità*? Proprio Canetti, in un saggio dedicato al maestro, ricostruisce con finezza il travaglio di Kraus negli anni 1914-15, il tempo che intercorre tra lo scoppio della guerra nel luglio del 1914, il lungo silenzio proclamato dal celebre discorso *In dieser großen Zeit* del dicembre 1914 e la ripresa della pubblicazione della *Fackel* nell'ottobre del 1915, con tutto il suo intreccio di motivazioni pubbliche e private. Nella perorazione di *In dieser großen Zeit* si dice tra l'altro:

Erwarten Sie von mir kein eigenes Wort [...] Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, der trete vor und schweige! (Kraus, *Die Fackel* nr. 413-17, Dezember 1915, 1988-76, 25-28)

Non aspettatevi nessuna parola da parte mia [...] Coloro che non hanno nulla da dire, perché è l'azione che ha la parola, continuano a parlare. Chi ha qualcosa da dire, si faccia avanti e taccia!

Ma poi Kraus torna a parlare e raccoglie per così dire in presa diretta i materiali per la sua tragedia. La forza di affrontare questo titanico compito – documentare l'orrore della

guerra – gli viene, secondo Canetti, dalla funzione riequilibratrice assunta nella vita di Kraus dal mondo aristocratico dell'amata Sidonie e simboleggiata dal parco incantato di Janowitz, oasi di pace assoluta e giardino inviolabile, nonché da Thierfehd am Tödi, la piccola località svizzera in cui Kraus e Sidonie si rifugiano nel primo periodo del conflitto. Questi luoghi rappresentano per Kraus l'estremo balenare di una autenticità oramai quasi inattingibile ma tuttavia irrinunciabile. Senza questo punto archimedeo – per usare la definizione di Claudio Magris – egli non avrebbe avuto la forza di muovere un attacco così titanico al proprio tempo (Magris 1982, 209).

Sarà proprio nel rifugio svizzero di *Thierfehd am Tödi*, in fondo a questa valle sperduta tra montagne altissime e selvagge, nel silenzio rotto solo dal fragore delle cascate che precipitano a valle dai ghiacciai del Tödi, e dove furono scritte alcune splendide poesie, che Kraus maturerà la decisione di rompere finalmente il proprio silenzio, di ritornare a Vienna per riprendere a leggere in pubblico e a far uscire la *Fackel* come apprendiamo dallo scritto intitolato *Schweigen, Wort und Tat* (*Silenzio, parola e azione*), apparso sulla *Fackel* nr 413-7 del Dicembre 1915. Era un silenzio il suo dettato non già dal rispetto per gli avvenimenti in corso, ma, al contrario, dall'orrore e dall'indignazione. "Und das Schweigen war so laut, daß es fast schon Sprache war" (Kraus 1968-76, 25) "E il silenzio era talmente forte, da farsi quasi parola." Dentro al silenzio urge la parola, essa si fa strada sino a rompere la crosta del riserbo: "Ich hatte zu lange mein Teil gedacht. Als ich einen Sommermonat mitten im Schweigen der unberührtesten Landschaft lebte, da litt ich sehr daran, daß es sonst nur Lärm gab (Kraus 1968-76, 26)" "Avevo riflettuto sin troppo a lungo. Quando durante un mese estivo, vivendo nel silenzio del paesaggio più incontaminato, cominciai a soffrire che al di fuori vi fosse oramai solo frastuono." Il fragore lontano del conflitto in atto distrugge quel sottile equilibrio tra parola e silenzio di cui ci parla la splendida poesia intitolata *Zuflucht* (*Fuga*):

So zwischen Schmach und Schönheit eingesetzt,
Rückwärts die Welt und vorwärts einen Garten,
ersehend, bleibt die Seele unverletzt.

Fern zeigt das Leben seine blutigen Scharten,
an mir hat es sich selbst wundgehetzt.
Öffne dein Ohr, um meines Worts zu warten.
(Kraus 1959 A, 63)

Così, sospesa tra onta e bellezza,
scorgendo dietro il mondo e davanti
a sé un giardino, l'anima resta intatta.

Lontano la vita mostra le sue ferite sanguinose,
anche su di me si è accanita sino a ferirsi.
Apri il tuo orecchio per accogliere la mia parola.

L'umanità pare attendere una parola profetica, stanca del cumulo di parole che si ammassano ormai come le rovine della storia davanti all'angelo di Benjamin. Naturalmente Kraus era ben conscio della illusorietà del suo rifugio svizzero sospeso tra cielo e terra, paradiso minacciato tanto nella sua concreta realtà fisica, quanto nella sua dimensione interiore di luogo della memoria e del desiderio. Janowitz e Thierfeld incarnano l'irrinunciabile nostalgia per un mondo incorrotto e incontaminato, senza cedere alla tentazione dell'idillio. Kraus non ha mai perso di vista la distinzione tra il legittimo bisogno di autenticità e purezza e la pretesa di possederle: accanto alla rivendicazione della naturalità perduta si manifesta in lui una profonda diffidenza, di matrice tipicamente ebraica, verso il culto della natura incorrotta e indifferenziata che pure caratterizzava la sua epoca: "Flucht in die Landschaft ist verdächtig" – scrive Kraus – "Die Gletscher sind zu gross, um unter ihnen zu denken, wie klein die Menschen sind. Aber die Menschen sind klein genug, um unter ihnen zu denken, wie gross die Gletscher sind. Man muss die Menschen zu diesem und nicht die Gletscher zu jenem benutzen. Der Einsame aber, der Gletscher braucht, um an Gletscher zu denken, hat vor dem Gemeinsamen, die unter Menschen an Menschen denken, nur eine Größe voraus, die nicht von ihm ist. Gletscher sind schon da. Man muss sie erschaffen, wo sie nicht sind, weil Menschen sind" (Kraus 1968-76, 81) "La fuga nel paesaggio è sospetta [...] I ghiacciai sono troppo grandi, perché vi si riesca a pensare quanto sono piccoli gli uomini. Gli uomini invece sono piccoli abbastanza per capire la grandezza dei ghiacciai. Bisogna utilizzare gli uni per questo e non i ghiacciai per quell'altro fine. L'individuo solitario che ha bisogno dei ghiacciai per pensare ai ghiacciai ha, rispetto all'uomo comune che tra gli uomini pensa all'umanità, un'unica grandezza in più che non gli appartiene. I ghiacciai infatti esistono già, occorre crearli là dove non esistono, perché esiste l'umanità." E nel *Epigramm aufs Hochgebirge* l'eccesso di bellezza, il *Kitsch* implicito nei cosiddetti paesaggi da cartolina, viene impietosamente ridicolizzato:

Es ist der schönsten Berge Eigenschaft;
 Sie geben nicht dem Geist, sie nehmen Kraft.
 Wo so viel fertige Schönheit gegenwärtig,
 ist keine Dichtung, nur der Dichter fertig.
 Und keine Lyrik, Epos oder Drama
 Schenkt sich dem sogenannten Panorama.
 Umsonst ist's, dass ich auf den Genius warte,
 Natur ist häufig eine Ansichtskarte.
 (Kraus 1959 A, 83)

È una qualità delle montagne più belle
 Allo spirito non danno proprio nulla, rubano le forze.
 Dove già c'è tanta bellezza a disposizione
 Non c'è poesia e il poeta è in liquidazione.
 E al cosiddetto panorama non si

Concedono né lirica, né epos, né dramma.
 Inutile aspettarsi il genio
 Natura non è altro che una cartolina illustrata.

Tuttavia, accanto alla satira del più bieco e dozzinale *Naturgefühl*, espressione di un gusto collezionistico tipicamente piccolo-borghese, non manca nella poesia di Kraus un anelito verso la natura intesa come estremo rifugio, origine e meta, in cui lo spirito si acquieta, anche se non in un abbraccio ambigualmente suadente e falsamente indifferenziato. Basta leggere poesie come *Fahrt ins Fextal* (*Gita nel Fextal*), scandita dal ritmo cullante della corsa in slitta, o la stupenda *Landschaft* (*Paesaggio*), in cui la valle del Tödi appare come l'estremo lembo di una terra protesa verso l'Eternità:

Du Tal des Tödi bist vom Tod der Traum;
 Hier ist das Ende.
 Die Berge stehen vor der Ewigkeit
 Wie Wände.
 Das Leben löst sich von dem Fluch der Zeit
 Und hat nur Raum, nur diesen letzten Raum.
 (Kraus 1959 A, 108)

Tu valle del Tödi sei della morte il sogno
 Qui è la fine.
 I monti si ergono davanti all'eternità
 Come pareti.
 La vita si scioglie dalla maledizione del tempo
 E non è altro che spazio, quest' estremo spazio.

Sciogliersi dal tempo, farsi spazio, un luogo favoloso in cui la meta si identifica con l'origine, non un tranquillizzante *ubi consistam*, ma la ricerca dello spazio sempre incerto e illusorio della poesia, dove appunto il tempo sembra sospeso e la natura appare finalmente come la dimensione propria dell'umano.

In questo clima di alta concentrazione poetica ed esistenziale Karl Kraus matura allora la decisione sofferta e difficile di ritornare in prima linea, al suo posto di combattimento di "Weisser Hohepriester der Wahrheit" ("Bianco sacerdote della verità") come l'aveva chiamato Georg Trakl (Trakl 1974, 84). In pieno conflitto Kraus riprese la pubblicazione della *Fackel* e cominciò a leggere in pubblico passi dalla sua tragedia in cinque atti *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Fuori imperversava la guerra e nell'oscurità della sala quell'uomo minuto, con gli occhiali cerchiati d'oro, "dal volto così mobile che non si poteva fissare su nulla, penetrante ed estraneo come quello di un animale nuovo, diverso da tutti quelli che si conoscevano" – così scrive Canetti (Canetti 1976, 350) – ripeteva la guerra, faceva risuonare i brandelli di conversazione colti sul Graben, per la strada, in tram, i lacerti delle cronache, le pubblicità, catturando tutte le voci di quel mondo in disfacimento come una sorta di sciamano (Calasso 1980, 759),

facendo sfilare come in una passerella da operetta o da caffè chantant strilloni, ufficiali e generali, bellimbusti, servette isteriche, maestrine, giornalisti e profittatori di guerra, Alice Schalek (celebre cronista dal fronte), commercianti, poeti alla moda, scrittori imboscati nelle retrovie, due imperatori più o meno mummificati dal loro ruolo impersonale e sanguinario e molto altro ancora. Su tutto aleggia lo spirito della più beata e totale Stupidità, quell'idiozia stigmatizzata già da Flaubert col suo *Dictionnaire des idées reçues* e nel *Bouvard et Pécuchet* come destino ineluttabile del mondo borghese, che rende supportabile tutto, accettabile ogni cosa, anche quel che non lo è:

Es geht weiter. Das ist das einzige, was weitergeht.

Si va avanti. Ed è l'unica cosa che va avanti.

(Kraus, 1959 A, p.301)

Der Zustand, in dem wir leben, ist der wahre Weltuntergang: der stabile

Lo stato in cui viviamo è la vera fine del mondo: quella stabile.

(Kraus, 1959A, p.240)

La Prima Guerra Mondiale, la guerra 14-18, La Grande Guerra come si chiama da noi, significò la fine dell'esperienza. "Una generazione che era ancora andata a scuola con la carrozza pubblica si trovò sotto il libero cielo di un paesaggio dove nulla era rimasto immutato a parte le nuvole e, in mezzo, al centro di un campo di forze dove si scontravano correnti devastatrici ed esplosioni, stava il minuscolo, fragile corpo dell'uomo" (Benjamin 1972, 52). L'aspetto devastante, disumanizzante della moderna guerra di materiali produsse il ritorno dal fronte di uomini "ammutilati, non più ricchi, ma più poveri di esperienza comunicabile." L'ebbrezza della generazione che affrontò i campi di battaglia e le trincee di quella guerra, portandosi in tasca lo *Zarathustra* di Nietzsche o *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Il canto d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke), viene ben presto annientata dalla realtà cruda di un conflitto alimentato dallo spirito stesso del Progresso. La guerra fondata sulla mobilitazione totale rivela la sua reciproca interdipendenza con l'industria: il macello come realizzazione estrema delle aspirazioni del capitale: "Sollte 'Schlachtbank' nicht vielmehr von der Verbindung der Schlacht und der Bank herkommen?" (Kraus 1968-76, 300) " 'Banco del macellaio' non deriva forse dalle parole banca e macello?."

Già nell'Ottocento il genio satirico di Nestroy a Vienna e quello boulevardier di Offenbach a Parigi avevano smascherato impietosamente la connessione tra industria, capitale e sciovinismo bellicistico delle grandi potenze imperialiste: non a caso Kraus era un impareggiabile lettore dei libretti delle operette di Offenbach, in particolare le parodie del militarismo come il général Boum Boum della *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) che aveva divertito persino Bismarck. L'operetta, tanto amata dal pubblico tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, incarnava davvero lo spirito della belle époque, avviata sulla china della autodistruzione; un mondo quello dell'operetta che

mimava per Kraus il caos e ricopriva il vuoto con la superficialità godereccia dei suoi *couplets*, ma nei suoi rappresentanti più geniali mostrava davvero con sferzante verve satirica l'essenza più profonda, quel che si nasconde ad esempio sotto la tronfia retorica patriottica, come si può vedere da questa traduzione da Madame l'Archiduc di Offenbach-Millaud che Kraus recitava con impareggiabile capacità mimetica e parodistica nelle sue letture:

Jede Schlucht,
 Jeden Steg,
 Jede Bucht,
 Jeden Weg
 Jeden Wall,
 Jedes Schloss,
 Jeden Stall,
 [...]

 Jedes Schiff,
 Jeden Turm,
 Jedes Riff,
 Jedes Zelt,
 Jedes Haus,
 Jedes Feld,
 Jede Maus,
 Jedes Loch,
 Jeden Schrank
 Und dann noch
 Jede Bank,
 Eh sie kracht,
 Und den Staat
 Überwacht
 Der Soldat!
 (Kraus 1959, 485)

Ogni gola,
 ogni ponticello,
 ogni baia,
 ogni strada,
 ogni muro,
 ogni castello,
 ogni stalla,
 [...]

 Ogni nave,
 ogni torre,
 ogni scoglio,
 ogni padiglione,
 ogni casa,

ogni campo,
ogni topo,
ogni tana,
ogni cassapanca,
ed anche
ogni banca,
prima che fallisca,
e lo stato
sorveglia
il soldato!

Davvero non siamo molto lontani dal teatro brechtiano e comprendiamo bene la simpatia reciproca e l'ammirazione di Kraus per il drammaturgo marxista tedesco. Kraus non è un pacifista che denuncia la follia della guerra, ma un veggente che scorge quel che con la guerra è cominciato: un mondo in cui la pace è fondata sul massacro, nel quale “gli ultimi giorni dell'umanità” coincidono coi primi giorni del mondo della guerra perpetua, quello in cui ancora viviamo tutti noi, nel quale il benessere è il frutto della violenza generalizzata. Nel mondo contemporaneo certo le immagini hanno soppiantato le chiacchiere e gli slogan, ma non per questo ci permettono di scorgere meglio e divinare la realtà. Ora come allora domina l'oblio, la dimenticanza. Come afferma il Nörgler (il Criticone) – uno dei personaggi del dramma krausiano – quello che interloquisce sempre con l'Ottimista ed è in qualche modo il portavoce dell'autore – il mondo di ieri, la sua condizione di spirito, tramonta per sempre, e con esso la stessa memoria storica della sua esistenza. Per questa ragione “l'oggi non si vedrà e non si temerà il domani. Si sarà dimenticato che si è perso la guerra, dimenticato di averla cominciata, dimenticato di averla combattuta. Ecco perché la guerra non finirà mai” (citato in Calasso 1980, 765) E infatti è esattamente con tali premesse che l'Europa è andata tragicamente incontro alla Seconda Guerra Mondiale e poi alle cosiddette Guerre Balcaniche negli anni 90. E oggi al conflitto in Ucraina.

Le pagine di Kraus sono un faro, una luce nelle tenebre. Se la poesia nasce dallo stupore di fronte alla vita, la grande satira è lo stupore di fronte all'infamia. L'aforisma è la forma ideale di Kraus, quella che gli permette di lavorare sulla parola, “prendendo in parola,” usando la citazione come un'arma, uno strumento di denuncia. Il testo si costruisce per lui allineando frasi, frasi studiate e limate, perfette nella loro autonomia che si compongono e si connettono poco alla volta, formando una sorta di muraglia cinese destinata a crescere in una proliferazione senza fine. La scrittura è per lui un processo maniacale e seriale in cui le frasi fatte, i luoghi comuni, l'ornamento, l'inautenticità del parlare comune vengono incessantemente smascherate: “Ich bin die Muschel, in der das Geräusch fortsingt” – “io sono la conchiglia in cui continua a risuonare il fragore” – “ich höre Geräusche, die andere nicht hören und die mir die Musik der Sphären stören, die andere auch nicht hören” (Kraus 1959 A, 122) – “Io sento dei

rumori che altri non sentono e che disturbano la musica delle sfere che gli altri neanche sentono.” Non a caso Arnold Schönberg aveva dedicato a Karl Kraus nel 1911 il suo Trattato di armonia con le parole: “Ich habe von ihnen vielleicht mehr gelernt, als man lernen darf, wenn man noch selbständig bleiben soll” (Schick 1965, 64) “Ho imparato da lei più di quel che sia lecito se si vuole restare indipendenti,” tale era il carisma che Kraus esercitava sui suoi adepti, la severità e precisione del suo giudizio, il proverbiale orecchio per tutto quel che nel linguaggio e nella vita entrava in stridente contrasto con la naturale armonia della parola.

Nel crescendo della rappresentazione sprofondiamo sempre di più nei gironi infernali di avvenimenti che non hanno più nulla di realistico anche se sono in tutto e per tutto veritieri: i dialoghi della folla, i capannelli sulla Sirkecke, sul Graben e lungo la Kärntner Straße, che costituiscono, come gli scambi tra Ottimista e Criticone, un vero e proprio *Leitmotiv*, divengono via via più spettrali e surreali. Soldati emaciati e pidocchiosi marciano verso il fronte, incontro alla morte, mentre gli arciduchi li salutano militarmente in pantaloncini bianchi da tennis sul cancello di una villa requisita raccomandando loro “fate i bravi !”; sadici medici militari falsificano la data di nascita di giovanissimi disertori per poterli spedire più rapidamente sulla forca; cantori del conflitto, come il poeta austrobavarese Ganghofer, si esibiscono in immonde arringhe patriottiche, poeti pieni di pathos patriottico intonano peana del massacro nei comodi rifugi delle retrovie o addirittura nel lusso dei salotti, generali inebetiti ragliano nel loro gergo da caserma lardellato di espressioni dialettali slogan dissennati, lo stesso imperatore, anzi i due imperatori, fanno la loro comparsa sulla scena per mostrare la loro insipienza; manca soltanto il generale delle latrine eternato da Hasek nel *Buon soldato Schwejk*; per arrivare in un crescendo terribile alle scene finali del dramma, sui campi di battaglia, tra le trincee, dove risuona il canto dei corvi-general, sul terreno squassato dal fuoco delle artiglierie, percorso dai carri armati sferraglianti, illuminato dalle esplosioni e dai riflettori, crepitante di mitragliatrici, dove si aggirano larve con la maschera antigas e la baionetta in canna: quello scenario apocalittico ricorda l’ultima pagina dello *Zauberberg* di Thomas Mann, il romanzo della fine, in cui il protagonista Hans Castorp scende anche lui in pianura per unirsi ai combattenti e va incontro alla morte canticchiando il *Lied* di Schubert *Der Lindenbaum*; su questo scenario della fine si abbatte la voce dall’alto, la voce di Dio, che sentenzia “Ich habe es nicht gewollt,” “Io non l’ho voluto.” Come un dramma barocco spagnolo, potremmo dire, così si chiude questo “Marstheater” (Teatro di Marte) – assolutamente disumano – che Kraus ha portato dalle pagine della *Fackel* e dai saloni dove teneva le sue letture sulle scene del teatro del Mondo. Dalle letture celeberrime in terra tedesca, in Austria – ad esempio quella di Helmut Qualtinger – alla grandiosa e geniale messa in scena di Ronconi al Lingotto di Torino a testimonianza dell’universalità di un testo che non ha mai perso smalto e potenza di impatto.

BIBLIOGRAFIA**A. Fonti**

- KRAUS, K. 1968-76. *Die Fackel*. 12 Bde, Frankfurt/Main: Kösel.
— . 1959 A. *Worte in Versen*. Frankfurt/ Main: Kösel.
— . 1959 B. *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/Main: Kösel.
— . 1980. *Gli ultimi giorni dell'umanità a cura di Roberto Calasso*. Milano: Adelphi.

B. Letteratura secondaria

- BENJAMIN, W. 1972. "Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen." In *Gesammelte Schriften*. IV.1, Frankfurt /Main: Suhrkamp.
CANETTI, E. 1976. "Der neue Karl Kraus." In *Das Gewissen der Wrote*. München: Hanser.
MAGRIS, C. 1982. *Il vendicatore della natura in Itaca e oltre*. Milano: Garzanti.
TRAKL, G. 1974. *Poesie a cura di Ervino Pocar*. Milano: BUR.
CALASSO, R. 1980. "La guerra perpetua." Postfazione a *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Milano: Adelphi.
SCHICK, P. 1965. *Karl Kraus*. Hamburg: Rowohlt



FRANCO ARATO

“IL LUOGO COMUNE DELLA FEDELTÀ”

Gli esordi teatrali di Riccardo Bacchelli

ABSTRACT: Universally recognized as one of the most influential Italian novelists of the XX century, Riccardo Bacchelli (1891-1985) was strongly engaged, mainly in his youth, also in theatre. Among the titles of the years 1918-1930 are: a semi-parodic rewriting of Shakespeare’s *Hamlet* (1918-1923, on stage only in 1956); the historical drama *Spartaco e gli schiavi* (1920); the one act *La notte di un nevrastenico* (1925, on stage in Rome at the *Teatro degli Indipendenti*, directed by A.G. Bragaglia), that eventually became a *libretto* for an acclaimed *opera buffa* by Nino Rota (1960); several *pastiches*, as *Una mattina a Bologna* (1930), written with the flair of Goldoni’s comedies. Tempted both by the ambiguities of modern literature and by the Neoclassical *rappel à l’ordre*, Bacchelli’s early theatre seems to deserve today a critical reappraisal.

KEYWORDS: Parody, Classicism, Rewriting.

Riccardo Bacchelli ha ventotto anni quando pubblica sull’appena nata “Ronda,” tra l’aprile e il settembre 1919, il suo *Amleto* (“più che un dramma vero e proprio – ebbe poi a scrivere – è figura poetica ardita, estesa e meditata, in forma di dramma”; Bacchelli 1961-74, I, 196): può già vantare una fantasia narrativa tutta bolognese (*Il filo meraviglioso di Lodovico Clò*, 1911), un fresco libretto di versi liberi (*Poemi lirici*, 1914: prossimo ai crepuscolari e, per le scelte metriche, a Whitman),¹ alcune pagine autobiografiche dettate sul fronte di guerra, dov’era stato ufficiale di artiglieria. Il teatro rappresenta a quel punto della sua carriera una strada inesplorata: per la recitazione – sia propriamente teatrale, sia radiofonica – lungo mezzo secolo Bacchelli scriverà moltissimo, con alterna fortuna. Soprattutto giovanile però la ‘vocazione teatrale’: non fuori posto la formula goethiana per uno scrittore che nel suo estro di sperimentatore di generi fu paragonato dall’amico Antonio Baldini proprio all’autore del *Meister* (Saccenti 1973, 89). Ma suonano pur singolari le cautele con cui un altro amico, Vincenzo Cardarelli, presentò ai lettori della “Ronda” la pièce, che in sostanza tenne a battesimo la rivista, venendo dietro solo a un breve racconto di Lorenzo Montano (*alias* Danilo Lebrecht). Il giovane e promettente scrittore bolognese, si domandava Cardarelli, aveva

¹ Sullo sperimentalismo metrico di Bacchelli vedi da ultimo Massia 2021, 353-373.

deposto precocemente le armi, rinunciando a essere originale e inaugurando “un periodo di attività artistica troppo esclusivamente formale”? Non proprio:

Noi crediamo – precisava il prefatore – di essere più giusti ritenendo che, perplesso sul limite di questa singolare e riconosciuta necessità, sfiduciato della lirica che si fa ai nostri tempi e bisognoso di estendersi a scapricciarsi a suo agio, [B.] abbia voluto per il momento, con un moto imprevisto, prendere il partito di attendere, e regalarci intanto, come per non perdere il tempo, questo sorprendente scherzo metafisico. Il poeta respira in queste pagine e sembra felicissimo dell'infrazione fatta alla regola. Nessuno vorrà riprenderlo di questa sua libertà. (Cardarelli 1919, 18)

Cardarelli sottolineava in particolare l'ingegnosità della riscrittura dei dialoghi con Ofelia: “deve essere stata per l'autore una delle tentazioni più provocanti e efficaci.” *Amleto* rappresenterebbe dunque una sorta d'occasione, o pretesto, per tenere la mente in esercizio e anche per, diciamo così, prosaicizzare quella vena lirica che lo scrittore bolognese aveva sino a quel momento diffusamente esercitato. Bacchelli si divertì molto a rivestire l'eroe-antieroe shakespeariano in abiti succintamente borghesi, descrivendolo in preda a un cinismo che rende quasi fatui i tentennamenti morali e metafisici dell'archetipo (per Contini v'era senz'altro rappresentata “la crisi dell'intellettuale, corrosiva delle radici dell'azione”).² Si prenda la scena seconda dell'atto primo, che corrisponde ad *Hamlet* I, 5, con l'apparizione dello spettro del padre. Quando in Bacchelli lo spettro rimprovera i viventi colpevoli, dicendo che “hanno perduto l'anima mia mentre dormivo,” Amleto controbatte, sofisticato, attaccandosi alla grammatica, con una *excusatio non petita*:

Hanno? In questo plurale è il veleno. Se mi dicessero: Sali sul parapetto del bastione a mare, così alto che i fuochi in cima agli alberi delle navi in rada di quassù appaiono galleggianti sul livello nero del mare. Ascoltalo laggiù che succhia il greto, il serpente primigenio. Ebbene, non potrei. E così pure non vorrei credere a questo plurale. Non potrei salire, se il mio amore fosse prossimo a subire violenza carnale, nemmeno per salvarla potrei. Ecco una verità che fa stomaco. Malaugurato plurale. (Bacchelli 1961-74, I, 236)

E alla domanda se anche la madre fosse stata complice di tanto delitto, ricevuta conferma dallo spettro, se ne esce con un incongruo: “Ah, quanto mi piacerebbe poter dubitare della maternità come si può della paternità. Ma è inutile. È incontestabilmente

² Contini 1982, 307. In generale, sulle esperienze teatrali di Bacchelli: Saccenti 1973, 107-125; Palmieri 1966; Ariani 2001, 186-187; Langella 1990 (il contributo più ampio e ragionato sul teatro di Bacchelli). Per la possibile suggestione sull'*Amleto* delle interpretazioni shakespeariane di Ruggero Ruggeri si sofferma Bragaglia (2010, 72-77), in un libro che è una fresca testimonianza personale da parte di un attore intrinseco del Bacchelli maturo.

mia madre” (*Ibid.*). Sulla stessa linea è il dialogo con Ofelia che piacque a Cardarelli (1919, III, 7, corrispondente *grosso modo* a *Hamlet* III, 1):

OFELIA: Sembra che abbiate la febbre, Signore.
 AMLETO: È l'impazienza.
 OFELIA: Perché parlate così precipitoso e oscuro?
 AMLETO: La mia gioia è troppo grande, per non balbettare dolorosamente.
 OFELIA: Mi spaventate, Signore.
 AMLETO: Non temere; io ti proteggerò, non ti farò mai male e non lascerò che tu ne soffra. Non lo credi possibile?
 OFELIA: Non mi pare possibile, ma mi pare di crederci.
 AMLETO: Credici, partiamo.
 OFELIA: Ma dite davvero?
 AMLETO: Mi farai morire d'impazienza. In Italia! Dobbiam fuggire in Italia, domani, preparati.
 OFELIA: Oh no, Signore, perché vi mettete in testa di queste cose? (Ivi, 291)

È una parodia? Non esattamente: l'autore ha messo una lieve patina, una sordina ironica al celebre dialogo, così che le fiamme originali dell'indignazione e della follia sono sostituite dalle piccinerie linguistiche, con tanto di sogno d'evasione in Italia (però neanche l'ombra del sensuale paese dei limoni, per dire, del *Meister*: “*Dahin, dahin! / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn*” [...]). Alla fine del dramma, Amleto quasi rinuncia alla vendetta: abulico e vile come un personaggio di Oblomov (o di Svevo), misantropo la sua parte, infilza Laerte sì, ma muore quasi senza combattere, muore, in sostanza, di noia. Poco prima aveva allineato i personaggi del dramma come avrebbe fatto un critico teatrale ottuso:

Passai i miei giorni fra voialtri, e la mia fu la tragedia d'Amleto fra i luoghi comuni. Tu, Orazio, sei il luogo comune della fedeltà. Il Re è il luogo comune della colpa e del dominio. Mia madre, della donna fragile e del rimorso. Ofelia, povera Ofelia. E dove lascio lo Spettro, che è la vendetta? E la saggezza di Polonio, l'avventatezza di Laerte, l'ipocrisia dei due? Non crediate, tutti vi ho apprezzato, ognuno invidiato, a tutti ho dato ragione contro di me, vi ho odiato tutti. (Ivi, 337-338)

Bacchelli non sceglie una diretta deformazione umoristica, cifra che era stata dei futuristi in lotta con le convenzioni teatrali, e sarà magari di un figlio ‘popolare’ dei futuristi, il Campanile delle tragedie in due battute; mantiene invece, pur con molti ed evidenti ammiccamenti metatetrali, un impianto realistico, compiacendosi di lunghe parafrasi del testo shakespeariano, declinato anche in un lessico filosofico e latamente politico (a un certo punto della prefazione menziona, per Claudio, la “tortuosità improvvisa dell'avveduto e risoluto politico machiavellico, coronato delinquente, che va

a cercare fin l’Inghilterra per far uccidere l’inerme Amleto”).³ In fondo, si potrebbe dire di questo esperimento quello che Amleto dice di Orazio: “il luogo comune della fedeltà,” perché l’autore riproduce un testo notissimo, qua e là banalizzandolo, lievemente irridendolo, un po’ come capita a una compagnia teatrale – consapevolmente o, se mediocre, inconsapevolmente – quando mette in scena, storpiandolo, un classico di tal forza.

Amleto fu ripubblicato nel 1923 con vari monologhi aggiunti che poi, a ragione, l’autore riconobbe incongrui, preferendo tornare alla più asciutta versione primitiva. In quella forma lo recitò nel 1953 come radiodramma Fernando Farese, finché il 14 settembre 1956 la pièce finalmente approdò sulla scena solenne del Teatro Olimpico di Vicenza per la regia di Enzo Ferrieri, vecchio amico di Bacchelli. Siamo all’apice della gloria letteraria dello scrittore bolognese, che durerà sino ai primi anni Settanta (e cui fece seguito un sostanziale, ingiustificato oblio):⁴ quella messinscena s’avvalse dei costumi di un giovane Pierluigi Pizzi, delle musiche di scena dell’altrettanto giovane Bruno Maderna; nel cast, Amleto era l’acclamato Tonino (Antonio) Pierfederici (che nel 1954 aveva interpretato la parte di Lucky nel primo *Aspettando Godot* italiano, allestito da Luciano Mondolfo), il re di Danimarca, Raffaele Giangrande, popolare allora soprattutto nel cinema, la regina, Enrica Corti, attrice dal ricco repertorio (da Čechov a Shaw), mentre Ofelia era la venticinquenne Monica Vitti. Chi ha studiato la recita e il copione⁵ ha avuto buon gioco nel dimostrare che Bacchelli allora si rassegnò a operare moltissimi tagli, soprattutto nei monologhi (basti dire che gli atti da cinque scendono a tre). L’allestimento vicentino fu subito dopo ripreso, con qualche mutamento nel cast, al Teatro del Convegno di Milano: certo quell’*Amleto*, allora ricevuto in generale con favore, o almeno con rispetto,⁶ non è mai entrato in repertorio. La riscrittura – pare di dover dire – non possiede una forza drammaturgica tale da potersi imporre al pubblico di oggi. Si tratta di un brillante esperimento mentale, di una dimostrazione filosofica che Bacchelli volle dare a se stesso e agli altri: “Amleto è un eroe e una forza eroica – sono ancora parole di autocommento –, ma cadente e posseduta. Il suo modo di stare davanti agli uomini e ai fatti è una maledizione, una perdizione” (Bacchelli 1961-74, I, 225). ‘Sciopero dei personaggi’, secondo la famosa formula debenedettiana rivisitata da

³ Ivi, 226. Bacchelli reagì a caldo alle critiche di Eugenio Giovannetti, che aveva valutato la pièce un mero “rifacimento di quello originale”, con un pezzo polemico (“Ronda”, settembre 1919: Bacchelli 1961-74, XXII, 200-202).

⁴ Tra le iniziative che provano a rompere questo silenzio, la ristampa de *Il diavolo al Pontelungo*, a cura di M. Veglia, Milano, Mondadori, 2018, e de *Il figlio di Stalin*, a cura di R. Palumbo Mosca, Roma, Minimum Fax, 2022.

⁵ Vedi Mancini 1987, che tra l’altro recupera un’interessante documentazione fotografica.

⁶ Uno scrutinio delle recensioni sulla stampa quotidiana (spicca un pezzo di Salvatore Quasimodo) è ivi, 97-101.

Montale? (Montale 1971, XII). Almeno in questo senso, siamo di fronte a una tentazione modernista.

Appartiene a una costellazione letteraria diversa il dramma storico in quattro atti *Spartaco e gli schiavi*, scritto nel 1919 e pubblicato ancora sulla “Ronda” nel gennaio-aprile 1920. Si direbbe che Bacchelli avesse voluto colmare con quel testo una lacuna manzoniana: è noto che l’autore dei *Promessi sposi* progettò dopo l’*Adelchi* uno *Spartaco* del quale rimane solo un fascio di appunti preparatori. In prosa è naturalmente l’affollato dramma di Bacchelli, che, a quanto ci risulta, non fu mai messo in scena. Se al tempo di Manzoni per l’opinione pubblica europea il remoto gladiatore romano era ridiventato attuale nel fuoco delle discussioni sull’abolizione, o riproposizione, della schiavitù (Napoleone nelle colonie americane l’aveva restaurata, dopo la cancellazione voluta dai costituenti), non c’è dubbio che per Bacchelli l’addentellato storico fossero la rivoluzione bolscevica e i falliti conati rivoluzionari in Europa occidentale: *spartachisti* si chiamarono, è noto, i comunisti tedeschi guidati da Karl Liebknecht e da Rosa Luxemburg. Il nostro scrittore avvertiva fortemente la questione sociale ma, da cattolico liberal-conservatore qual era, aborrisce il filantropismo di stato⁷ e, ancor più, ogni forma di rivolta o rivoluzione: come testimonia il romanzo storico-satirico *Il diavolo al Pontelungo* (1927: l’altro capolavoro in prosa dopo *Il mulino*), irridente, picaresca rievocazione dell’abortito moto anarchico orchestrato a Bologna nel 1874 da Michail Bakunin e Andrea Costa. Spartaco è mostrato nel dramma prima della rivolta (rivolta mai proposta sulla scena, e che i fautori stessi sanno bene sarà fallimentare) come una specie di profeta che odora non d’incenso ma di Natura divinizzata. La sua descrizione della remota Tracia materna (I, 1) ha qualcosa, per rimanere a Manzoni, della narrazione del diacono Martino dell’*Adelchi*, con un sovrappiù, però, di agonistico sensualismo:

Il mio cuore è pieno di quei silenzi boscosi, dove fluisce il rigoglio dei fiumi perenni: di quelle sacre reverenze onde v’entravamo e, inciampando, non ardivamo d’uscirne in piedi, ma sulle mani e le ginocchia, per rispetto, come ci aveva tratti a terra il nume; delle sacre parole che indicano ai popoli fedeli le primavere sacre, quando sia da migrare; dell’arcano degli altari muscosi. Sospiro i freddi temprati, i ghiacci ardenti al sole, la neve dove a prova tuffavamo tra giovani i corpi fumanti, le caccie, quando uscivamo alla posta notturna del lupo, oppure al cervo irsuto di brina. Sospiro i miei inverni; qui non trovo aria; e quelle tane fumose, i nostri sepolci riposi gioviali. E sul fronte dei compagni è rimasto, quando, urtando scudo a scudo, intonavamo il clamore di guerra. (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 163)

⁷Uno sberleffo nei confronti del filantropismo è l’atto unico del 1925 *L’amico dell’uomo* (Bacchelli 1961-74, XIV/I, 121-141), che ha come protagonista un mendicante cieco, dal nome antico di Belisario, circondato dalla benevolenza di tutti, ma non del “filantropo” (ironicamente da lui apostrofato “quel galantuomo dal nome greco”), che chiede tra l’altro, per ragioni di igiene pubblica, che al mendicante sia sottratto l’amatissimo cane.

Persino quegli “altari muscosi” rimandano agli “atri muscosi” del celeberrimo coro. Spartaco chiede giustizia, ma modera gli ardori di vendetta dei suoi sodali, lui nobile guerriero serenamente presago della morte. Il tono è aulico e solenne: “I romani ci vogliono vivi. Me, non mi avranno, e neppure morto prima di combattere come non ancora. Io non intendo di lasciarli finire quel fosso onde vogliono serrarci e struggerci miserabilmente. Oggi, piuttosto il sole ridiscenderà prima di mezzogiorno, che io non li assalga anche solo. E si parlerà lungamente della memorabile ultima battaglia di Spartaco” (Ivi, 272; IV, 14). Spartaco è insomma il contrario dell’Amleto antieroe sbeffeggiato qualche anno prima.

Qualcosa del gusto archeologico di *Spartaco*, ma con un’ancora più diretta filiazione letteraria, hanno altre cose teatrali di questi anni centrate sulla figura dell’Andromaca omerica (e virgiliana): l’atto unico *Presso i termini del destino*, poi trasformato nei “tre atti tragici” de *Il figlio di Ettore* con “l’epilogo burlesco in due tempi,” o dramma satiresco, *Nóstos*. La storia editoriale e scenica è complicata, rimandando a un tempo molto dilatato, dai primi abbozzi apparsi sulla “Ronda” nel 1922 a una redazione più compiuta del 1928, a un paio di messe in scena, su testi rivisti e corretti, assai più tarde: al Teatro Ruzante di Padova nel 1952 fu rappresentata la seconda stesura (con il nuovo titolo, poi abbandonato, di *Le dolenti dell’ultima notte*);⁸ a Como (Villa Olmo) nel 1957 l’ultima versione con l’appendice satiresca.⁹ Bacchelli ricordò anni dopo che il ruolo di Andromaca era stato inizialmente pensato per Eleonora Duse (lettrice più che incuriosita dell’*Amleto*: dallo scrittore incontrata due volte nel 1922); il viaggio americano, poi la morte improvvisa della grande attrice nel 1924 impedirono la realizzazione del disegno. Anche qui l’attualità bussa inevitabilmente alle porte: “avevo tratta e sostanziata la figura della vedova e madre – scrive Bacchelli –, la tragedia delle donne dei vinti nell’ultima notte di Troia, dall’esperienza allora recente della Guerra Europea e di tante sorti e venture e passioni umane e politiche” (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 11). Nell’atto unico *Presso i termini del destino* prevale il tono dell’oratorio lirico-drammatico, in cui la protagonista risulta, con un occhio all’*Andromaque* di Racine, vistosamente cristianizzata;¹⁰ sarà sufficiente un esempio, dalla versione del 1928, cioè la *lamentatio* di Andromaca sul corpo del morente giovane guerriero Corebo, l’innamorato di Cassandra (qui fonte non è l’*Iliade* ma l’*Eneide*):

⁸ Con la regia di Gianfranco De Bosio e, tra gli interpreti, Grazia Cappabianca, Graziana Patrioli e Ottorino Guerrini.

⁹ Le due recite a Villa Olmo annoverarono nel cast Fausto Tommei (attore fedele a Bacchelli), Leo Gavero, Umberto Ceriani, Elio Jotta, Rina Centa e Myriam Crotti; scrisse le musiche di scena per *Il figlio di Ettore* Luciano Chailly.

¹⁰ Un’impegnata analisi delle fonti greco-latine in Mazzoldi 1997.

Corebo, amico nostro, ultimo amico, potresti essere ancora più infelice. Tu muori giovane, e per quella in cui hai poste tutte le tue ragioni, e non vedrai l'alba di questa notte. Veder quest'alba io la chiamo la peggior disgrazia. Felici gli uomini animosi come te! Voi avete in mano vostra la fine coll'armi in pugno, onorata e pronta; ma noi donne attende un malanno umile, lento, detestabile, l'amarezza e la morte d'ogni ora. All'alba tu non soffrirai più, noi cominceremo a rimpiangere di non essere con te. (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 21)

In questa eloquenza c'è una vena che non è forse improprio definire leopardiana. Testi scritti alla maniera delle *Operette morali*, del resto Bacchelli disseminò qua e là sulla “Ronda,” dal brevissimo *Dialogo tra Dionisio e Filosseno* (aprile 1920: satira sui rapporti tra poesia e potere)¹¹ al *Dialogo di Seneca e di Burro* (sul numero di maggio della stessa annata);¹² si sa quanto Leopardi abbia significato per gli uomini di quella rivista: in Bacchelli c'è anche l'adesione a una polemica contro la civiltà borghese che trova conforto nei politici-antipolitici *Paralipomeni*.¹³ E un vivace dialogo a più voci è *Nóstos*, dove si evoca il rimpatrio, il ritorno a casa su una barca dove siedono il personaggio eponimo, appunto il figlio Nóstos (soprannome inventato da Bacchelli: reca l'urna con le ceneri di Ettore), e Tersite, quest'ultimo accompagnato dalle proprie schiave (dai nomi egualmente parlanti: La Pia, Gaia, Suasiva, L'Ape). I vinti non meritano forse pietà (argomenta Tersite)? Eccoli irrisi, invece, i greci vincitori, gli imperialisti:

“Non ti sei accorto (*col dito teso*) che non avevano ancora smesso di massacrare, saccheggiare, bruciare, e già si guardavano in cagnesco invidiandosi le prede, le conquiste, gli onori (*sarcastico*), gli onori! Le colonie, i protettorati, la potenza, le zone d'influenza e di penetrazione...” (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 129)

Tersite è insomma non il malvagio della tradizione, ma l'antieroe demistificatore, secondo un'interpretazione novecentesca abbastanza diffusa, ed è capace persino di evocare le future orge dei vincitori, se a un certo punto allude a “motivi e mosse di *Rock and Roll*” (Ivi, 153), cioè alla musica orgiastica che, profetizza, conquisterà la Grecia (ovvia allusione all'americanizzazione dell'Europa dopo la prima e, soprattutto, la Seconda guerra mondiale). L'intraprendente personaggio Nóstos è latore di un sarcasmo diversamente atteggiato:

La mia ambizione è che questa vecchia e rabberciata e pur cara paranza diventi una flotta di splendide navi che portin beni, ricchezza, vita, in tutti i porti del mondo greco e barbarico, col

¹¹ Ristampato col titolo *Ad Metalla* in R. Bacchelli, *La Ruota del tempo*, Bologna, L'Italiano, 1928.

¹² Poi in Bacchelli 1961-74, XXII, 275-278.

¹³ Su “La Ronda” del giugno-luglio 1920, all'interno di due impegnate riflessioni intitolate *I paralipomeni della Batrocomiomachia*: Bacchelli 1961-74, XXV, 31-72; sul leopardismo di Bacchelli ha belle osservazioni Langella 1990, 110-112.

nome, la fama, la bandiera di Nóstos. Per cominciare, mi occorre l'esclusiva, il monopolio commerciale del silfio, e me lo guadagnerò con quelle benemerenze! (Ivi, 148)

Siamo in presenza di esperienze volutamente anacronistiche, in cui batte il cuore del moralista-moralizzatore: il passato destava sempre, irresistibilmente, l'interesse dell'umanista Bacchelli anche quando si trattava non di *vis* tragica ma di fantasia comica. Nel medesimo giro d'anni gli riesce di ricreare un tempo molto più vicino, il Sette-Ottocento teatrale affettuosamente accarezzato e insieme un po' messo alla berlina: ecco allora *La famiglia di Figaro. Commedia borghese in cinque atti in prosa* (Ivi, 276-367; risalente al 1925-1926: tra Beaumarchais, Mozart e l'amatissimo Rossini, quest'ultimo oggetto nel 1941 di un'acuta biografia); *Una mattina a Bologna* (1930), divertimento “per servire da introduzione a una recita dell'*Avaro* di Goldoni” (Bacchelli 1961-74, XIV/I, 57-81). È lo spirito del tempo: si ricordi il caso di Gian Francesco Malipero, scopritore e restauratore delle antiche musiche italiane e autore, tra l'altro, della *pièce Il finto Arlecchino* (1925), che ripropone gli scenari settecenteschi. Il gusto del *pastiche* è sempre vivo nel Bacchelli musicofilo e amico di musicisti, lui stesso essendo fecondo librettista: al 1923 risale la farsa in tre atti *Il medico volante* per le note del giovane Antonio Veretti, un brillante allievo di Franco Alfano destinato a una carriera di disponibile eclettismo (macchiata appena da un eccesso di deferenza verso il potere: scriverà persino una cantata dal titolo *Un saluto al Duce*). *Il medico* è un gradevole intarsio su temi della commedia dell'arte, che possiede un ritmo indubbiamente felice: il protagonista è un Colafronio degli Esposti, ovvero Cola, burbero benefico e *deus ex machina*, che cura il corpo e ancor più la mente dei suoi clienti riappacificando litiganti e amanti.¹⁴

Ma il più riuscito pezzo comico del Bacchelli di questi anni è senz'altro *La notte di un nevrastenico*, rappresentata al Teatro degli Indipendenti di via degli Avignonesi a Roma, il 12 aprile 1925, con indiscutibile e per l'autore doloroso insuccesso (ricordò con autoironia: “il fiasco fu tondo, pieno, bello, clamoroso e tumultuoso”; Bacchelli 1961-74, XIV/I, 186): gli Indipendenti, animati dal geniale Anton Giulio Bragaglia, rappresentavano il teatro d'avanguardia più o meno erede del futurismo, in una stagione di ormai imperante classicismo (la sede era allocata nella cantina di un palazzo non lontano dai ruderi delle Terme di Settimio Severo). *La Notte* fu resuscitata, oltre trent'anni dopo, il 9 febbraio 1960, in forma di libretto, qua e là rimaneggiato dall'autore, per l'omonima operina buffa di Nino Rota: che venne invece accolta alla Scala di Milano con grande favore. C'era stato, a dire il vero, un passaggio intermedio, la ripresa nel 1956 al Teatro delle Maschere di Fausto Tommei: proprio in quell'occasione Rota l'aveva visto e apprezzato. La trama è semplicissima e, stavolta, del tutto contemporanea. Siamo

¹⁴ Per Veretti Bacchelli scrisse anche una fantasia coreografica, *Il galante tiratore* (1933), ispirata al *Galant tireur*, il quarantatreesimo dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire: Bacchelli 1961-74, XIV/I, 267-274.

nell'albergo d'una grande città durante una fiera: un viaggiatore di commercio, Alberto, è accolto con mille cautele dal portiere, che lo invita al rispetto d'uno scrupoloso silenzio, perché nella stanza accanto dorme, o meglio tenta di dormire, Prodocimo, tipo di formidabile nevrastenico insonne, che per garantirsi meglio la pace ha l'abitudine di prenotare tre stanze d'albergo, la sua e le due accanto. Ma in tempo di fiera, con la città affollata (è inverno, in sovrappiù nevica), il portiere fa uno strappo, anzi due: affitta la stanza di sinistra al viaggiatore, quella di destra a una coppia di focosi amanti. L'evocazione dell'insonne può far venire in mente qualche verso dei giovanili *Poemi lirici*, dove, nel componimento *In città*, l'autore così rimuginava: “La città mi colma di noia, ci fosse almeno / qualcuno che non possa dormire, un dimagrito / ambizioso, un delinquente in ansia, delle stanchezze / insopportabili, donne ardenti in segreto / con delizie e terrori mistici, gelosia,” con l'elenco che segue di outsider o anticonformisti, persino i “santi che soffrono in Cristo” (Bacchelli 1961-74, I, 58). Ma il nevrastenico della commedia non è tanto innocuo o volto al sacrificio. Nonostante le cautele, l'inevitabile accade, la vita si prende la rivincita sul cupo silenzio della nevrosi: l'insonne si sveglia, arriva a minacciare gli astanti con una pistola, li caccia via, riguadagna, stremato, il letto, ma ormai – annunciano i rumori della città che si risveglia – è l'alba. Già nella versione del '25 il testo possedeva tutte le caratteristiche di un libretto in attesa della musica (il pubblico di allora s'accorse forse di trovarsi di fronte a un'opera, per così dire, monca): dialoghi serrati, equivoco di voci, enfatici concertati. Basterà citare qui la divertente scena del nevrastenico che raduna intorno a sé i ‘colpevoli’:

PORTIERE: Avete detto avanti, signore?

PROSDOCIMO: Ho detto carogne!

PORTIERE: Ai vostri comandi (*Agli altri: facchino, cameriere, cameriera, lift, sopraggiunti*). Meno male che non ha il revolver.

PROSDOCIMO: Dentro tutti! (*Li fa entrare, chiude e intasca la chiave*). Per farsi rispettare da voialtri ci vuol questo. (*Prende dal comodino la rivoltella*). Al muro. (*Passeggiando davanti ai terrorizzati addossati al muro*). Esercito di prodi, così vi si tiene! (*Canta*) “Se quel guerrier io fossi” ... (*esagera la scena a piacere*) “io fossi” ... “io fossi” ... (*smontato, intasca il revolver*). E ora due parole fra me e voi. Sapete di che cosa è capace un nevrastenico?

GLIALTRI: Sì.

PROSDOCIMO: Sapete che cosa soffre un insonne?

GLIALTRI: Così, così.

PROSDOCIMO: Guardatemi bene negli occhi. Tutti. Vedete, ci vedete dentro quel che patisce un insonne?

GLIALTRI: Pietà di noi! Ci vediamo tutto quel che vi pare. (Bacchelli 1961-74, XIV/I, 207-208)

Naturalmente l'alterco finisce pacificamente (è una farsa, non una tragedia): con la promessa – tardiva – da parte di tutti di far piano, anzi pianissimo.

Quali conclusioni trarre dal nostro viaggio un po' a rotta di collo in un decennio di produzione teatrale svolta all'insegna d'una disponibilità culturale senza paragoni? Dell'aria del tempo Bacchelli forse subodora appena i paradossi del cosiddetto teatro del grottesco (Chiarelli, Rosso di San Secondo), con tanto di movenze umoristiche (Pirandello però rimane fuori dal quadro).¹⁵ Tuttavia è troppo storicisticamente munito per non avvertire la tentazione della 'grande maniera': i classici e lo stesso Manzoni, che non osa imitare nel verso ma insegue in una sintattica prosa (un'anticipazione, in fondo, del grandioso manzonismo del *Mulino*). Una via d'uscita in questo bivio (la tragedia o la parodia? l'antico o il moderno?) è forse nella musica: i libretti che lo scrittore offre ai contemporanei (oltre ai citati Veretti e Rota, più tardi Ildebrando Pizzetti e Bruno Bettinelli) sono il culmine dell'azzardo modernista che volle concedersi, da anarchico conservatore quale fu, questo intelligentissimo custode della tradizione letteraria.

¹⁵ Si veda il giudizio di Ariani (2001, 186), che parla di una “suntuosità arcaicizzante” corretta da qualche “raro umore sulfureo”, anche se esclude l'influenza diretta dei “fermenti futuristi e grotteschi”. Un recente, convincente quadro d'insieme sul teatro degli anni Dieci-Venti in Italia in Mazzocchi – Petrini.

BIBLIOGRAFIA

- ARATO, F. 2007. “Notte senza sonno: da Bacchelli a Rota.” In Id. *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, 53-63. Novi Ligure: Città del Silenzio.
- ARIANI, M. 2001. “Prosatori drammaturghi: una caleidoscopica koinè.” In M. Ariani, G. Taffon. *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, 185-192. Roma: Carocci.
- BACCHELLI, R. 1961-1974. *Tutte le opere*, XXVIII volumi. Milano: Mondadori.
- BRAGAGLIA, L. 2010. *Riccardo Bacchelli e il teatro*. Bologna: Persiani.
- CARDARELLI, V. 1919. Premessa a: R. Bacchelli. “Amleto.” *La Ronda letteraria mensile* I/I, aprile: 17-18.
- CONTINI, G. 1982 [1940]. “Il Mulino del Po e la carriera letteraria di Bacchelli.” In Id. *Esercizi di lettura*, 302-324. Torino: Einaudi.
- GRAZIOSI, E. 1990. “Dai Poemi lirici ad Amore di poesia.” Nel vol. coll. *Riccardo Bacchelli lo scrittore lo studioso*, 71-106. Atti del Convegno di studi, Milano, 8-10 ottobre 1987. Modena: Mucchi.
- LANGELLA, G. 1990. *Il teatro di Bacchelli dalla finzione alla verità*, 107-150.
- MANCINI, A. 1987. “L'Amleto di Bacchelli.” *Ariel* II/1: 91-145.
- MASSIA, F. 2021. *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*. Modena: STEM Mucchi.
- MAZZOLDI, S. 1997. “L'Andromaca cristiana di Riccardo Bacchelli.” *Studi novecenteschi* vol. 24: 367-378.
- MAZZOCCHI, F., PETRINI, A. (eds.). 2019. *La grande trasformazione: il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*. Torino: Accademia University Press.
- MONTALE, E. 1971. Presentazione di: G. Debenedetti. *Il romanzo del Novecento, IX-XVIII*. Milano: Garzanti.
- PALMIERI, E.F. 1966. “Appunti su Bacchelli teatrante.” In M. Fubini (ed.). *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, 77-104. Milano-Napoli: Ricciardi.
- SACCENTI, M. 1973. *Riccardo Bacchelli*. Milano: Mursia.



MATILDE MANARA

“IN THE SPREADING ROOTS OF EVENTS”

Rainer Maria Rilke and Paul Valéry on Literary Tradition

ABSTRACT: The aim of this essay is to address one of the most frequently discussed aspects of Modernist poetry: the relationship with the literary tradition. Hannah Arendt’s reflections on pre-political authority and its transformations will help us to analyze the way Paul Valéry and Rainer Maria Rilke interact with the models and the forms of the past. Thomas Stearns Eliot’s and Paul Valéry’s theories will allow us to better inquire the stakes of such a relationship and to question the relevance of a notion often used to define Modernist poetry: Classicism.

KEYWORDS: Modernist Poetry, Tradition, Authority, Elegiac Genre, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Thomas Stearns Eliot, Hannah Arendt.

Le temps du monde fini commence.
(Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*)

Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht
menschlicher Geste?
(Rainer M. Rilke, *Die Zweite Elegie*)

Loosing the Thread: Modernism and the Authority of the Past

In an essay titled *What is Authority* and published in the 1961’s collection *Between Past and Future*, Hannah Arendt claims that the “crisis of the Cartesian model” started in the late nineteenth Century had made clear to people that they inhabited a new world. In such a world, reason was no longer able to “ask adequate, meaningful questions, let alone to give answers to its own perplexities” (91). Since human mind had just deserted its former functions, Arendt continues, individuals found themselves in a kind of interregnum, where the value of experience was altogether determined “by things that [were] no longer and by things that [were] not yet” (92). Industrialization, world wars and the rise of totalitarianisms may serve as explanations for such a collapse in Western tradition of thought. Yet according to Arendt these phenomena are to be considered the consequences of a more elusive one, which belongs from the linguistic sphere. The concept of “authority” from political and, especially, pre-political discourses had in fact disappeared.

Authority in the widest sense has always been accepted as a natural necessity, obviously required as much by natural needs, the helplessness of the child, as by political necessity, the continuity of an established civilization which can be assured only if those who are newcomers by birth are guided through a pre-established world into which they are born as strangers. Because of its simple and elementary character, this form of authority has, throughout the history of political thought, served as a model for a great variety of authoritarian forms of government, so that the fact that even this pre-political authority which ruled the relations between adults and children, teachers and pupils, is no longer secure signifies that all the old time-honored metaphors and models for authoritarian relations have lost their plausibility. (Arendt 1961, 92)

In modern civilization, Arendt argues, the concept of tradition seems more outdated than ever. Ancient models' lack of authority has left people alone with the feeling of having lost "the thread which safely guided [them] through the vast realms of the past" (121). Although distressing, this experience does not prevent them from realizing this same thread is actually an obstacle that fetters people to a pre-determined and deterministic relationship with the past. The awareness of such a bind can not but encourage some of these individuals to build up a new relationship with their cultural heritage.

Thus formulated, Arendt's reflection seems to suggest that, before the rupture between ancient and modern models of authority took place, Western traditions were to be considered as parts of a single conceptual framework. In the case of the lyric tradition, however, such a theoretic and linguistic koine has never been fully achieved. It was in fact not until the end of the nineteenth Century (that is to say, exactly at the time Arendt maintains the crisis started) that the spread of the Symbolist vulgate and the widening of the network between countries ensured a vague homogeneity of themes and forms between European and American literatures. Moreover, between the pole of emancipation and the pole of subjection to the authority of the past indicated by Arendt there seems to be an intermediate position. What strikes us when reading Paul Valéry's *The Young Fate* or Rainer Maria Rilke's *Duino's Elegies* is in fact the tension between an extremely modern content – the splitting of consciousness on the one hand, the crisis of communication on the other – and an apparently traditional form. The overlapping of these two time-frames prevents us from considering Rilke's and Valéry's works merely as a fixed objects, composed with pre-defined elements and occupying a specific place in the history of the lyric genre. T. S. Eliot's thesis is well known, whose *Tradition and the Individual Talent* claims that the value of an author can only be established by setting him, "for contrast and comparison, among the dead" (15). Tradition, Eliot argues, can never be inherited: one becomes part of it only "by great effort" (16) in balancing self-denial and mastery.¹

¹ On the importance of Eliot's and Valéry's critical reflection on literature and modernity see Marx 2002.

An "Intellectual Hamlet": Valéry and the Traditional Values

Invited to hold a talk at the International Congress of Aesthetics and Art Science in 1937, Paul Valéry also questions the idea of literary tradition as a linear and almost evolutionary process. That a poet, by the fact of simply being born after others, could overtake his predecessors, seems deplorable to him. To support this anti-linear view of the relationship between writers and their traditions, Valéry chooses the example of the free-verse, a phenomenon that caused as much dispute among poets of previous generations as among his peers.

À l'époque (qui n'est pas révolue) où de grands débats se sont élevés entre les poètes, les uns tenant pour les vers que l'on nomme libres, les autres pour les vers de la tradition, qui sont soumis à diverses règles traditionnelles, je me disais parfois que la prétendue hardiesse des uns, la prétendue servitude des autres n'étaient qu'une affaire de pure chronologie, et que si la liberté prosodique eût seule existé jusqu'alors, et que l'on eût vu tout à coup inventer par quelques têtes absurdes la rime et l'alexandrin à césure, on eût crié à la folie, ou à l'intention de mystifier le lecteur.

At the time (not yet gone) when great debates arose among poets, some standing for the verse we call free, others for the verse of tradition, which are subject to various traditional rules, I sometimes thought that the alleged boldness of the ones, the alleged servitude of the others was a matter of pure chronology, and that if metric freedom had existed alone up to then, and if we had suddenly seen a few absurd minds inventing the rhyme and the alexandrine with a caesura, we would have shout the scandal, or the intent to mystify the reader. (Valéry [1937] 1957, I, 1031. My translation)

On the one hand, we have the boldness of the free-verse experiments; on the other hand, we have the servitude to the alexandrine and to the metrical institution in general. According to Valéry, there is not much difference between, say, André Breton and Charles Maurras, for literature means to him nothing more than a set of operations made possible by the combinatory logic that presides over language. It follows that very notion of literary history, conceived by the Romantics as a series of stages arranged in an order that is both organic and autonomous, universal and progressive, is to be reconsidered.² The works of the past are virtual objects, subject to the retrospective changes produced by their reception.

Valéry's background for reflecting on tradition is this same atmosphere of crisis analyzed by Arendt in her essay. Confronted with the changes studied by the philosopher, three reactions seem possible: mourning, an attitude announced by decadence's ideologists; renaissance, advocated by Futurists and their enthusiastic will of "blowing up all the traditions like worm-eaten bridges" (Marinetti, 4); and, finally, dialogue with a heritage exhumed with the aim of criticize it. During the 1920s and 1930s,

² Romanticism cannot, of course, be reduced to a single phenomenon, but rather to a series of very singular ones, each with its origins and its manifestations. On common themes and differences of European Romanticisms see Hamilton 2016, 10-35 and 2023, 20-42.

Valéry tends towards the first of these reactions. *La Crise de l'Esprit*, one of his most famous essays, is built around a long *ubi sunt* pronounced by “an intellectual Hamlet” (988) who stares at the ruins of the First World War.

Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ; descendus au fond inexorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées ; avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques [...]. Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter.

We had been told of worlds that vanished altogether, of empires sunken with all their men and machines; descended to the unexplorable depths of ages with their gods and their laws, their academies, and their pure and applied sciences; with their grammars, their dictionaries, their classics, their Romantics and their symbolists, their critics and the critics of their critics. We knew well that all of the visible earth is made of ashes, and that the ashes mean something. We could glimpse through the thickness of history the ghosts of huge vessels loaded with wealth and spirit. We could not number them. (Valéry [1919] 1957, I, 992. My translation)

Choosing to give voice to Hamlet, that is to say one of the most authoritarian figures in Western tradition (but also a classic of the past, supposed here to take stock of the present situation), is part of a conception of literary history as a reservoir of images that can constantly be reinvested with meaning, even if only with a spectral function.

Although Valéry adheres to a combinatory vision of the poem – a vision that constitutes his major filiation with Mallarmé –, he also aims at moving beyond his own formalism towards less impersonal ways of utterance. The “voice” is therefore chosen as the function capable of bridging the gap between the body as a “purely muscular” (*purement musculaire*) regime of action and the mind as a “varied production of images, judgements and reasoning” (*une production variée d'images, de jugements et de raisonnements*). Valéry [1939] 1957, I, 1328; My translation). We are here at the crossroads between the Romantic idea of poetry as the expression of one's own emotions (the “utterance of feelings” referred to by John Stuart Mill) and the still Romantic postulate that sees it as the result of a synthesis carried out by the mind (the “voluntary association of determined symbols with intellectual operations” described by Coleridge in his *Biographia*). Valéry sought to combine these two contradictory features of the lyric heritage by developing a theory of fixed form as compromise between expressive and reflexive instances.³ To this end, he has to make sure the lyric discourse will remain separate from the others in its tools and tasks. That is why in his *Cahiers* we can read such

³ On Valéry's apparently contradictory poetics see Marx 2012. The author himself will later discuss both perspectives (although without referring to his own poetry) during his *Cours de poésie*, held at Collège de France between 1937 and 1945 and recently published by Gallimard (Valéry 2023, I, 116-134 and II, 245-259).

aphorisms as "I loathe every confused mixture of animal and angel... I like both quite apart" ("J'ai de la répugnance pour tout ce qui est mélange désordonné d'animal et d'ange. Mais j'aime l'un et l'autre bien séparés." Valéry [1929] 1973, II, 373. My translation).

Valéry is well aware of the lack of meaning formal values have undergone. Yet he has not ceased to feel nostalgic over them:

Peut-être avons-nous un sentiment si marqué de la distinction des genres, c'est-à-dire de l'indépendance des divers mouvements de l'esprit, que nous ne souffrons point les ouvrages qui les combinent.

Perhaps we have such a strong feeling for the distinction of genres, that is, for the independence of thought's various movements, that we can not suffer works that combine them. ([1923] 1957, 856. My translation)

Despite his awareness of the external restrictions that force the practice of writing into compartments as tight as they are obsolete, Valéry will keep embracing the literary axiology built by the Romantics. To him, lyric must be placed at a higher level than other discourses. One can therefore imagine that his contempt for all the poems he wrote in a non-fixed form – a large number of texts, to which he refers as "raw poetry" (*poésie brute*) or as "lost poetry" (*poésie perdue*) – stems from the fear of not finding a place in a literary space that has just undergone a profound reorganization of hierarchies. If Pierre Bourdieu has chosen the second half of the nineteenth Century as the exemplary field for his sociologic study, it is because this field is more than ever crisscrossed with what he calls "structural gaps" (*lacunes structurales*), i.e. with hybrid and growing forms that do not yet have the right to be assigned a generic label (Bourdieu 1992, 327).

This not-yet-labeled poetry, which Valéry kept private for a long time (it was not until 1922 that the first extracts from *Cahier B* were published) did not easily submit to Bourdieu's determinism. The rupture of the social consensus accorded to form as a potentially objective structure does not imply the suspension of the demand for meaning that is to be found at its origin. On the contrary, this demand is reactivated any time the author accepts the conventions of the lyric genre with the intention of displaying them as such. Respect for metrical constraints is just as necessary for reaching a precise position within the space of knowledge as it is for the development of a personal poetics. As for Valéry, this poetics is based on the famous and often misquoted principle of "indissolubility of sound and meaning" (Valéry [1926] 1957, II, 636). In *The Young Fate*, his most celebrated effort in at the same time honoring and challenging the tradition, fixed form and alexandrine in particular were justified by an anti-denotative and anti-utilitarian conception of language. At this stage, Valéry believed that the more the rules of French prosody (among others, the position of the caesura or the counting of syllables) are respected, the more it is possible to widen the gap between the moment

when thought involuntarily manifests itself to the subject and the moment when the latter manages to transform it in an highly controlled discourse.

Valéry claims about *The Young Fate* that he tried "to put into a quasi-traditional form and language an imagery that is, in short, modern" ("de mettre dans une forme et un langage quasi-classiques, une imagerie en somme moderne" Valéry [To Pierre Louÿs, 9.12.1916] 2004, 369. My translation). And yet it is almost only the quasi-traditional features that one remembers of this author. Why is it so? if we compare the finely chiseled verses of the poem with the apparently unformed fragments collected in the *Cahiers* and written in parallel with it we realize Valéry does not consider aesthetic experience as separated from other cognitive phenomena. All thought can be potentially used as a lyric source, all the more so if it presents itself to the mind in an incomplete, raw and even forgotten state. Poetic form needs to integrate the traditional values of fixity and mastery with those of movement and elusiveness. The model of the author as creator (*artefice*) of his text has therefore to be confronted with the opposite model: one in which it is the poem that modifies his author's thought, showing how much the latter resembles a non-immediate and well-shaped artifact (*artefatto*).⁴

"Among the Fallen and Mute Ruins": Rilke and the Elegiac Genre

The tension between anxiety towards historical events – *The Young Fate* was completed in 1917, while the prose texts began to appear in the *Cahiers* right after the

⁴ Adorno claims that Valéry's actuality lies precisely in the contradictions of his thought, torn between order and disorder, conservatism and deviation from the dominant norm. According to Adorno, he is one of the first to have grasped the phenomenon for which "The subject must depend upon itself, may rely only on what it can develop from within; for it, the critical path is truly the only one open. It can hope for no other objectivity. Thrown back upon itself, this subject is of necessity what is closest and most immediate to itself artistically [...]. After Valéry, the tension in art between contingency and the law of construction was intensified to the breaking point; similarly, deviation was a constituent of his own anachronistic insistence on concepts like order, regularity, and permanence. For him, deviation is the guarantee of truth. [...]. Mindful of what has been forgotten on the path of progress, of what has eluded the great tendency whose advocate he is as an advocate of the aesthetic domination of nature, Valéry the reactionary has to come down on the side of difference, of what does not come out even". "Dem ästhetischen Subjekt ging die Autorität alles Traditionalen unwiederbringlich verloren. Es muss auf sich selbst rekurreren, darf nur auf das sich verlassen, was es aus sich herauszuspinnen vermag; ihm wahrhaft ist der kritische Weg allein offen. Auf keine andere Objektivität kann es hoffen. [...] Wie nach ihm die Spannung zwischen dem konstruktiven Gesetz und der Kontingenz in der Kunst bis zum Bersten sich steigerte, so wird schon seiner eigenen anachronistischen Insistenz auf Begriffen wie Ordnung, Regelmäßigkeit und Dauer die Abweichung konstitutiv beigegeben. Sie ist ihm Bürgschaft der Wahrheit [...] Indem der Reaktionär Valéry dessen gedenkt, was auf dem Weg des Fortschritts vergessen wird; was der großen Tendenz sich entzieht, deren Fürsprecher er doch als einer der ästhetischen Naturbeherrschung selber ist, muss er auf die Seite der Differenz, des nicht Aufgehenden sich schlagen" (Adorno [1950] 1958, 110-113. tr. Nicholson, 152-154).

end of the First World War – and defense of the poem as a separate, and therefore potentially sheltered form, is also to be found in Rainer Maria Rilke's work. Rilke is known to have held Valéry as his most illustrious and classic model: Only four years younger, Rilke is not only Valéry's German translator; he has a genuine admiration for him and seeks his attention at all costs.⁵ For his part, Valéry little interest in Rilke, who must seem to him too sentimental and too exalted: in a word, too Romantic. Despite the brevity of their exchanges (six letters from Rilke to Valéry and five from Valéry to Rilke, plus a fictitious one that Valéry wrote on Rilke's death and published in a commemorative work, Lang 1953), and despite the brevity of their unique encounter, Valéry remains a model for him. This is what he writes in November 1921 to Gertrud Ouckama Knoop, the mother of the deceased girl who inspired (along with *L'âme et la danse*, which he will translate in 1924), his *Sonette an Orpheus*:

Und ganz zuletzt wäre mir dann noch Paul Valéry eingefallen, ein Wichtigstes, da Ihnen der Name längst vorgekommen ist; ich kenne ihn, seinen Inhalten nach, erst seit diesem Frühjahr, aber seither steht er mir unter den Ersten und Größten, – ja, Größten [...]. Ein Dichter, der sich in jenen Beschäftigungen nur neue Maße und Präzisionen geholt zu haben scheint, um das Großartige seines Gefühlsraums und die Lage der darin erlebbaren Dinge unbestreitbar auszusprechen.

And then, finally, Paul Valéry would come to mind, a most important figure, whose name has long been familiar to you; I have known him only since last spring, but since then he has stood out to me as one of the first and greatest, – yes, greatest [...]. A poet who, after all his work, seems only to have acquired new metres and new accuracies to express indisputably the grandeur of his emotional space and the situation of what can be experienced in it. (Rilke [To Gertrud Ouckama Knoop, 16.11.1921] 1987, II, 266. My translation)

Together with Valéry's dialogues, Rilke also translates *Le cimetière Marin* and confesses to Clara Rilke that "he has never been so happy and satisfied about a translation" ("nie war ich im Übersetzten genauer und glücklicher"; *Briefe an Clara*, Rilke, 23.04.1923; 1987, 836). Interestingly, what seems to strike him is not only Valéry's apparently traditional work on verse or on figures of speech, but rather his way of conceiving the poem as a battleground where ancient (or even obsolete) forms and modern (or even uncanny) content come into confrontation. This is why, rather than comparing Valéry's reflections that we have mentioned above with those formulated by Rilke in his essays or letters, we will now turn our attention to the way in which this confrontation is put to work in Rilke's poetry itself. In what is considered to be his masterpiece, the *Duino's Elegies*, such dialectics between time present and time past emerges from the very title. On the one hand, we have the elegy with the generic heritage it evokes; on the other hand, we have Duino: a place with its specific and yet tragically known history. This ambivalence is further accentuated by the use of the toponymic adjective "*Duineser*," which encourages to interpret the title both as "Elegies written in

⁵ On the comparison between Rilke and Valéry see Goth 1981, Cox 2008 and König 2014, 194-202.

Duino" (genitive of origin) and as "Elegies written by Duino" (subjective genitive). The contrast between an abstract and immemorial element such as the elegy and a real and biographical referent such as Duino prevents us from tracing the *Elegies* back to the Romantic conception of the lyric as an expression of individual experience as well as to link them to the classical idea of the poem as a representation of an objective order. By choosing to place his work under the umbrella of the elegiac genre (particularly fruitful in the German tradition, where it is marked by the names of Klopstock, Goethe and Hölderlin),⁶ Rilke aims to put its formal and thematic features to the test. What compromises are to be found, he seems to ask himself, for the medium *par excellence* of mourning to host the mourning of modern consciousness?

A first clue in this direction is provided by the poem itself. In the explicit of the *Eighth Elegy* we read:

Und wir: Zuschauer; immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts, wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

(Rilke [1923] 1996, II, 226: *Achte Elegie*, v. 66-69)

And we: spectators, always, everywhere
looking at everything and never from!
It floods us. We arrange it, it decays.
We arrange it again, and we decay.

(Poulin Jr. 1977, 89: *Eighth Elegy*, v. 66-69)

Beyond the meaning it acquires within the *Eighth Elegy*, often considered as the one with the most explicit philosophical content, this quatrain also lends itself to a metapoetic reading. The fact that, despite repeated failures, human beings keep "ordering" the world seems to suggest that this action holds a coercive character. Cultural creatures rather than natural ones, men cannot but seek to rationalize the apparent chaos of reality by giving name to things around them (Steiner 1969, 250-54). When the simple act of naming is joined by the attempt to inscribe these names in a well-defined architecture such as the elegiac genre, the involuntary servitude to language risks to turn into a bias. For the poetic forms to take back its power to order reality, authors have to become aware of the limits of their own medium.

It should be remembered that, as with English, German metrical tradition is based on the number of accents, not on the number of syllables (as it is the case for French and Italian). The minimal element of a verse is therefore to be found in the foot, a set of short or long syllables arranged around an accented syllable. Pentameters, verses with five stress accents and an extension of nine to fifteen syllables, allow the possibilities of this

⁶ Continuity in the elegiac German Tradition from Klopstock up to the Sixties has been analyzed by Weisenberg 1969.

system to be expanded to its full length. Its plasticity is particularly evident in the *Elegies*. Often classified as free verse, these are in fact largely composed of pentameter, which Rilke uses in its entire span and alternates with irregular lines (Schröder 1992, 31). The result is a poem whose lines vary from one (*Fifth Elegy*, v. 69: "Du,") to nineteen syllables (*First Elegy*, v. 93: "dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling"). But the choice of pentameter does not only respond to a need for flexibility. We know that, in the Greek and Latin tradition, this verse is coupled with hexameter to form the elegiac distich. In spite of the evolution that transformed it from a verse couplet into a thematic sub-genre, elegy has kept a close relationship with this meter. The most purist poets have sought to fit their statements into the distich, sometimes by forcing syntax; while the less willing to simply accept the elegiac tradition's legacy have sought to call into question the authority of the past this form originates from.

From a diachronic point of view, we notice a progressive abandonment of the distich along the *Elegies* (Hardörfer 1954,100). Several of them are found in the *First Elegy*: they turn out to be more or less trustful to the traditional model depending on the content they display. Sometimes the statement fits perfectly into the space fixed by the measure:

Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange
noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl.
(Rilke [1923] 1996, II, 202: *Erste Elegie*, v. 36-37)

When longing overcomes you, sing about great lovers;
their famous passions still aren't immortal enough.
(Poulin Jr. 1977, 65: *First Elegy*, v. 36-37)

Sometimes it extends beyond the verse, thus providing the effect of an uninterrupted flow of thoughts:

(Denn das Schöne ist nichts)
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
(uns zu zerstören)
(Rilke [1923] 1996, II, 201: *Erste Elegie*, v. 4-7)

Because beauty's nothing
but the start of terror we can hardly bear,
and we adore it because of the serene scorn
it could kill us with.
(Poulin Jr. 1977,64: *First Elegy*, v. 4-7)

This last option recurs frequently in Rilke's poetry and can even be considered a feature of his relationship with the elegy as a genre. Traditionally, the distich is in fact meant to be autonomous in both form and content: while it lends itself well to sentences or aphorisms, it is not well suited to lyrical tirades. But in the *Duino's Elegies*, each element

of the cycle is inseparable from its totality. The choice of the distich will therefore depend on the message such meter is supposed to convey in a specific utterance's situation. A classical topic will, for example, require an equally classical verse:

Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
(Rilke [1923] 1996, II, 203: *Erste Elegie*, v. 91-92)

Is the story meaningless, how once during the lament for Linos,
the first daring music pierced the barren numbness.
(Poulin Jr. 1977, 65: *First Elegy*, v. 91-92)

It thus becomes clear why the *Sixth Elegy* (which contains eight couplets, three of them canonic) is the most traditional of the entire cycle. Also known as the "Hero's Elegy," the poem opens with a comparison between the early blossoming of fig trees and that of young warriors when driven by the desire to perform glorious duties.⁷ "In a few," writes Rilke, "the surge of action rises so strongly" that they feel their hearts burn.

wenn die Verführung zum Blühen wie gelinderte Nachtluft
ihnen die Jugend des Munds ihnen die Lieder berührt:
Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten
denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt.
(Rilke [1923] 1996, II, 218: *Sechste Elegie*, v. 14-17)

when the temptation to bloom touches the youth
of their mouths, of their eyelids, like gentle night air,
they're already standing and glowing with full hearts;
only in heroes, perhaps, and in those destined to die young,
those in whom death the gardener has twisted the veins
differently.
(Poulin Jr. 1977, 73: *Sixth Elegy*, v. 14-17)

The strong dactylic rhythm that follows starkly the assertiveness of the statements introduced by the first stanza:

das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte Schicksal
singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt.
Hör ich doch keinen wie ihn. Auf einmal durchgeht mich
mit der strömenden Luft sein verdunkelter Ton.
(Rilke [1923] 1996, II, 218: *Sechste Elegie*, v. 25-27)

hiding the rest of us in darkness, suddenly infatuated,
fate sings him into the storm of its roaring world.
I don't hear anyone like him. All of a sudden, carried

⁷ On this specific elegy and its relationship with the Romantic *topoi* see Klienenberg 1988, 288-305.

by the streaming air, his dark song rushes through me.
 (Poulin Jr. 1977, 73: *Sixth Elegy*, v. 25-27)

Achieved almost ten years after the *Sixth*, the *Fourth* and *Eighth* elegies appear to be the poems in which Rilke's fidelity toward tradition is less honored. The distich is here replaced by what, in the English tradition, is called a blank verse, i.e., an unrhymed iambic pentameter. This form, too, has a tradition, dating back to Shakespeare, but which underwent a massive revival between the end of the nineteenth and the first decades of the twentieth Century. The fact Rilke deviates here from the elegiac conventions does not imply, however, that the *Fourth's* and the *Eighth's* metric structures are completely loose and their verses irregular. On the contrary, blank verse is itself more homogenous than the distich: the alternation of descending and ascending rhythms is respected throughout the poem. This unity is striking even for a non-expert reader, for compared to more dactylic-based Elegies, these look more homogeneous. Thus, in the attack of the *Fourth*:

BÄUME Lebens, o wann winterlich
 Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
 vögel verständigt. Überholt und spät,
 so drängen wir uns plötzlich Winden auf
 und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.
 Blühh und verdorn ist uns zugleich bewußt.
 Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
 solange sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.
 (Rilke [1923] 1996, II, 211: *Vierte Elegie*, v. 1-8)

o TREES of life, when is your winter?
 Our nature's not the same. We don't have the instinct
 of migrant birds. Late and out of season,
 we suddenly throw ourselves to the wind
 and fall into indifferent ponds. We
 understand flowering and fading at once.
 And somewhere lions still roam: so magnificent
 they can't understand weakness.
 (Poulin Jr. 1977, 64: *Fourth Elegy*, v. 1-8)

Freedom from the traditional meters does not mean a complete emancipation from formal conventions. When we look at twentieth-Century poetry, we often tend to distinguish too sharply between innovators and conservatives, or between poets for whom metric represent a barrier to individual expression and those who still believe in its scope. To try to pin Rilke down to one camp or another would mean forgetting that, in the context in which his work was carried out, metrical freedom had itself become a tradition. The regularity of a verse has ever since much more depended on the internal pattern established within the poem than on the allegiance to an immutable principle

supposed to be valid for everyone. As Eliot remarks, "the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the 'freest' verse" (89). The claim to universality of the fixed form may be obsolete, but it nevertheless keeps haunting Modernist poets. As Judith Ryan notices while reflecting on Rilke's relationship with the elegiac legacy,

The world Rilke depicts in the *Elegies* is a collection of fragments that remain in human consciousness like broken columns from an earlier age. [[...] Traditional poetic themes, love and death for example, are addressed in ways far removed from the imagery in which they have usually been embodied. (Ryan 1999, 200)

From a diachronic point of view, *Duino's Elegies* are marked by the gradual emancipation from the distich in favor of the blank verse. Yet, from a synchronic point of view, the recovery of the forms traditionally linked to the elegiac genre occurs more occasionally (Hardörfer 1954, 174). Apart from the *Sixth Elegy*, where they still seem to be trusted with an objective scope, these meters never impose themselves as an ordering principle. Their appearance in the cycle takes place within a quite loose metric regime. The result is that, paradoxically, the emergence of a canonical distich or a rhyming verse is perceived more as a departure from genre's conventions than a tribute to them. By rejecting the Romantic temptation of an art that would be both linear and accomplished, both present and absolute – in other words, of a poem that could present itself both as a stage for thought's dramatic play and as the result of this same play – Rilke pictures a subject whose destiny is to be trapped in those same form (i.e. language and figures) that he has once used to confine reality.⁸ Thus, in the *Third Elegy*, the child is described as a being whose becoming can only be considered as his cage:

Er, der Neue, Scheuende, wie er verstrickt war,
mit des innern Geschehns weiterschlagenden Ranken
schon zu Mustern verschlungen, zu würgendem Wachstum, zu tierhaft
jagenden Formen.

(Rilke [1923] 1996, II, 209: *Dritte Elegie*, v. 49-52)

How he surrendered. - Loved.
Loved his interior world, the jungle in him, that
primal inner forest where his pale green heart stood
among the fallen and mute ruins.

(Poulin Jr. 1977, 59: *Third Elegy*, v. 49-52)

As it is for the quatrain of the *Eighth Elegy* quoted earlier in this essay, these verses too lend themselves to a metapoetic reading. The image of the toddler fatally "entangled [...] in the tendrils" of its existence may in fact give us a clue for interpreting Rilke's use of the fixed form. Far from embodying an ideal of immemorial perfection, the elements of the

⁸ The way Rilke both inherits and makes himself independent from his Romantic models is explored by Lawrence 1969, 131-151.

generic tradition are conceived by him as the equivalents of those "tierhaft jagenden Formen" (which can be translated as "animal-like hunting forms") that have shaped man's life since his birth. The paradoxical aspect in such a reversal of authority between life and form is that it does not lead to the rejection of the former in favor of the latter. When Rilke chooses to compare the human condition to that of non-human figures such as the angel or the animal, he restores to language its full powers, both referential and poetic.⁹ As a cry of a subject in quest of a form, *Duino's Elegies* are then also the form taken by this quest.

Grafting Modernity on Tradition

In his essay *L'Amérique, Projection de l'Esprit Européen*, Valéry provides us with a striking metaphor of the relationship between the works of the past and that of the present:

La greffe est dans le développement des arts une méthode des plus fécondes. Tout l'art classique, avouons-le, est un produit de greffage.

Grafting is a most fruitful method in the development of the arts. All classical art, let us face it, is the result of grafting. (Valéry [1938] 1957, 988. My translation)

To consider the dialogue Rilke and Valéry entertained with poetic tradition as a form of grafting allows us to question the relevance of a concept often used to define their work, but also that of Modernist poets in general (Eliot, Montale, Moore among others): "Classicism." While relevant in that it refers to an ideal correspondence between the formal values of the work and the cultural values of the society from which it originated, this notion restores an excessively backward-looking image of Modernism. It in fact leads us to think that Rilke's or Valéry's *oeuvres* are completely indifferent to the historical events of their time and locked into an eternal nostalgia for the past and its rules. Moreover, to read these authors through the sole filter of Classicism contributes to widening the gap between a supposedly (and always too generic) Romantic idea of poetry as the utterance of individual feeling and another supposedly (and also too generic) Modernist idea of poetry as a dispassionate product of reason.

Such a gap not only forces the critics who subscribe to it to get bogged down in pseudo-scientific attempts to determine the functioning of these two faculties (reason and feeling) within the creative process; it also participates in the division of the literary field into opposing and often simplistic factions, such as those of the "Moderns" and "Anti-moderns," of the "Avant-garde" and the "Arrière-garde." At a time when Valéry and

⁹ On the relationship between the baby and the animal in the *Eighth Elegy* and in other poems see Steiner 1969, 210-213 and Laermann 2000, 124-139.

Rilke insist on the absolute separation of poetry from other discourses, yet indulge in a strongly lyrical prose of ideas that defies any genre label, this apparent contradiction testifies their belief that there still exists a hierarchical (i.e., axiological) distinction between genres. By placing their verses after the past and before the future, they reflect a hesitation between an ideal of positive knowledge (hence Valéry's systems and axiology of literary genres and Rilke's faith towards poetry's cognitive scope) and the awareness that the forms from which this knowledge derives are no longer capable of representing reality (hence Valéry's hybrid, "raw" or "lost" poetry and Rilke's mourning of the elegiac form).

REFERENCES

- ADORNO, T. [1950] 1958. "Valéry's Abweichungen." *Neue Rundschau, Noten zur Literatur* 1–38: 101-140. Frankfurt am Main: Suhrkamp; tr. Shierry Weber Nicholsen 1983. *Valéry's Deviation. Notes to Literature*. Columbia: Columbia University Press.
- ARENDT, H. 1961. "What is Authority?" *Between Past and Future*, 91-143. New York: The Viking Press.
- BOURDIEU, P. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Seuil.
- COX, R. 2008. *Figures of Transformation: Rilke and the Example of Valéry*. London: Institute of Modern Languages Research.
- ELIOT, T.S. [1919] 1953. "The Tradition and the Individual Talent." *Selected Essays*, 91-143. London: Faber & Faber, 13-22.
- ENGEL, M. 1986. *Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler.
- GOTH, M. 1981. *Rilke und Valéry: Aspekte ihrer Poetik*. Bern: Francke.
- HAMILTON, P. 2016. *The Oxford handbook of European Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2023. *Orientation in European romanticism: the art of falling upwards*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARDÖRFER, L. 1954. *Formanalytische Studien zu Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien*. Essen: Insel Verlag.
- JARRETY, M. 2007. "Valéry : du classique sans classicisme." *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no. 2: 359-369.
- KLIENENBERG, H. 1998. "Rilke's Elendsfiguren and the Romantic Tradition." *Colloquia Germanica*, vol. 21, no. 4: 288-305.
- KÖNIG, C. 2014. „O Komm und geh.“ *Skeptische Lektüre der Sonnette an Orpheus von Rilke*. Göttingen: Wallstein.
- LAERMANN, K. 2000. „Oder dass ein Tier, / ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch.“ Überlegungen zum Blick der Tiere in einigen Gedichten Rilkes." In R. Brittnacher (ed.). *Poetik der Krise: Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- LANG, R. 1953. *Rilke, Gide e Valery*. Boulogne-sur-Seine: Pretexte.
- LAWRENCE, R. 1969. "Die Krise des Romantischen bei Rainer Maria Rilke." In W. Paulsen *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, 131-151. Heidelberg: Lothar Stiehm.
- MARINETTI, F.T. 1911. *Uccidiamo il chiaro di luna!* Milano: Edizioni Futuriste di Poesia.
- MARX, W. 2002. *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*. Arras: Artois Presses Université.
- . (ed.). 2008. *Les arrière-gardes au XX^e siècle: L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- . 2012. "Quelle poétique de Valéry pour la revue Poétique?" *Fabula-LhT*, n.10: <<http://www.fabula.org/lht/10/marx.html>> [Ultima consultazione: 15.12.2023].
- RILKE, R.M. [1910-1926] 1996. *Werke. Kommentierte Ausgabe, in vier Bänden mit einem Supplementband*. t. II: *Gedichte 1910 bis 1926*. Ed. by M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl, Frankfurt: Insel Verlag.
- . [1923] 1977. *Duino's Elegies and The Sonnets to Orpheus*, tr. A. Poulin Jr. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- . 1987. *Briefe in drei Bänden*. Ed. by E. Zinn, R. Sieber-Rilke. Frankfurt: Insel Verlag.
- RYAN, J. 1999. *Rilke, Modernism and the Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHRÖDER, W. 1992. *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- STEINER, J. 1968. *Rilkes Duineser Elegien*. Basel: Francke Verlag.

- VALERY, P. [1894-1945] 1973. *Cahiers*. Ed. by J. Robinson-Valéry. Paris: Gallimard, "La Pléiade" collection.
- . [1919] 1957. "La crise de l'Esprit." *Nouvelle Revue Française* 71: 321-337; *Œuvres*. Ed. by J. Hytier. Paris: Gallimard, "La Pléiade," t. I: 988-1014.
- . [1923] 1957. "Au sujet d'Eureka." *La Revue Européenne* 3 : 6-18; *Œuvres*. Ed. by J. Hytier. Paris: Gallimard, "La Pléiade," t. I: 854-867.
- . [1926] 1957. "Rhumbs. Notes et documents." Paris: Gallimard; *Œuvres*. Ed. by J. Hytier. Paris: Gallimard, "La Pléiade," t. II: 597-699.
- . [1937] 1957. "Discours sur l'esthétique." *Deuxième Congrès International d'Esthétique et des Sciences des Arts*. Paris: Alcan, I, IX-XXXIII; *Œuvres*. Ed. by J. Hytier. Paris: Gallimard, "La Pléiade," t. I: 1294-1314.
- . [1938] 1957. "L'Amérique, projection de l'esprit européen." *Sintesis* 81: 43-47; *Œuvres*. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, "La Pléiade," t. II: 987-990.
- . [1938-1945] 2023. *Cours de poésie*, Ed. by W. Marx, Paris: Gallimard.
- . [1939] 1957. "Poésie et pensée abstraite." *The Zaharoff lecture for 1939*. Oxford: Clarendon Press; *Œuvres*. Ed. by J. Hytier. Paris: Gallimard, "La Pléiade," t. II: 1314-1339.
- VALERY, P., GIDE, A., LOUYS, P. [1888-1920] 2004. *Correspondance à trois voix (1888-1920)*. Ed. by P. Fawcett and P. Mercier. Paris: Gallimard.
- WEISENBERG, K. 1969. *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*. Basel: Francke.

FOCUS III

Sfumare i limiti del soggetto





ADRIEN CHIROUX

HESSE, WOOLF, AND THE “ART OF (RE)CONSTRUCTION”

A Comparative Study of Der Steppenwolf (1927) and The Waves (1931)

ABSTRACT: Written at the end of the 1920s, Hermann Hesse’s *Der Steppenwolf* (1927) and Virginia Woolf’s *The Waves* (1931) are marked by the developments of their time, psychoanalysis in particular. However, this article will show that far from being a literary transposition of psychoanalytical theories – with which Hesse and Woolf partially disagreed – these two novels propose a different conception of the subject. This article will demonstrate that the novelistic divisions as well as the multiplication of voices generate the presence of different points of view that enter into dialogue with each other and interweave until they form the novels themselves. I will eventually argue that these novels, conceived as the result of a dynamic between deconstruction and reconstruction of the self, constitute a modernization of the *Bildungsroman* that I would like to call *Gebildete Romane* (“constructed novels”).

KEYWORDS: Modernism; Comparatism; Hermann Hesse; Virginia Woolf; (20th century) Novel; Polyphony; Fragmentation; Construction; Totality; Subject; Identity; Psychoanalysis; Self-writing.

To the falconer, M. T.,
who guides me with his constant help and support.

“Things fall apart,” wrote the Irish poet William Butler Yeats in his famous 1919 poem, “The Second Coming,” “the centre cannot hold”¹. Written at the end of the 1920s, Hermann Hesse’s *Der Steppenwolf* (1927) and Virginia Woolf’s *The Waves* (1931) are deeply rooted in the many upheavals that shook Europe at the turning of the century: the Great War, the revision of Descartes’ *cogito*, the death of God, Darwin’s theory of evolution, the awareness of the limits of both science and language, and many others. Now, what if this centre mentioned by Yeats referred to the conception that individuals

¹ Note on the quotation system: English translations of passages from the *Steppenwolf* are taken from Hesse 2012 [1927]. The references are directly given between brackets, with the mention “SW”. The reference in these brackets is systematically followed by a footnote which provides the equivalent passage in the original German text: Hesse 2019 [1927]. The references for the passages from *The Waves* are directly given between brackets, with the mention “TW”). The edition used in the paper is Woolf 2000 [1931].

used to have of themselves? It would mean that, from whatever end one approaches the problem, the beginning of the twentieth century strongly and deeply challenged the notion of identity. Among the myriad of events that probably influenced this mutation, it is certain that psychological and psychoanalytical discoveries played an important role in this process of deconstructing and reconstructing the self: on the one hand, they showed how polymorphic, fragmented and unknown to themselves individuals were; on the other, they proposed models to explain this internal revolution.

However, if many artists, such as Hesse and Woolf, have recognized that Freud has "opened a new space for subjectivity" (Levallois 2005, 14; my translation), that psychoanalysis has clearly contributed to "break down *the box of representation*" (Vanchéri 2011, 46; my translation) and has led to an astonishing number of artistic innovations, many of them also consider that his "naturalist theory has fixed the unstable and moving field of subjective life and its expression in formulations and systematization that do not take into account its complexity, the diversity of its transformations and its renewal in the dynamics of the relationship to the self" (Levallois 2005, 14; my translation). In an article significantly entitled "Freudian Fiction" (1920), Virginia Woolf criticizes J.D. Beresford's novel, *An Imperfect Mother* by arguing that Beresford's reliance on psychoanalytical theory "simplifies rather than complicates, detracts rather than enriches" how a literary work could serve to explore the human psyche. A few years later, in *Die Nürnberger Reise* (1927), Hermann Hesse writes: "[p]sychoanalysis appeared to be a helpful resource, and has brought progress, but no author, however, be they a psychoanalyst or an analytically trained writer, has yet freed this kind of psychological science from its carapace of overly narrow, overly dogmatic, overly vain academia" (Hesse 1927, 303; my translation).

Following these comments, it thus appears that even though artists recognized and consciously benefit from psychoanalytical revolutions², they were simultaneously striving to find alternate and perhaps more authentic ways of presenting and exploring "that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind," as Woolf puts in in "The Narrow Bridge of Art" (Woolf 1960, 18).

In this article, I will focus on *Der Steppenwolf* and *The Waves* to show that one of these alternatives can be found in what Hermann Hesse has called the "art of reconstruction" (*Aufbaukunst*):

What we here term the art of reconstruction is a way of filling in the gaps in science's inadequate view of human psychology [...]. Just as writers create a drama from a handful of characters, we are forever

² Hermann Hesse makes it very clear in his essay "Künstler und Psychoanalyse" (1926). Similarly, roughly 200 artists (among whom Woolf and Hesse) signed the homage letter written (most certainly by Thomas Mann) for Freud's 80th birthday (1936) in which they acknowledged their artistic and intellectual debt to the father of psychoanalysis. See Jones 1957, 205.

able to regroup the separate pieces of our dismantled selves and thus offer them new roles to play, new excitements, situations that are constantly fresh. Look what I mean! (SW 209-210³)

By analysing the interplay between the different sections of the narrative and the characters’ voices, I will demonstrate that if the authors indeed deconstruct the narrative by using a fragmented and multifaceted structure – portraying, as explained by many critics, the fragmentation of the subject – all these different parts and points of view merge to form a “reconstructed” unity that proposes a personal answer to the question of identity raised by psychoanalysis: the very novel we are reading and that I will eventually call – because of its kinship to the *Bildungsroman* – “Gebildeten Roman”: “constructed novel.”

“Look what I mean!,” writes Hesse. Let’s thus have a look.

*
* *

Der Steppenwolf and *The Waves* are each composed of multiple distinct pieces: one needs only to open the book to realize it. *Der Steppenwolf* is indeed divided into three embedded parts: the “Editor’s Preface” introduces “Harry Haller’s Notebooks,” in which is inserted the independent “Tract of the Steppenwolf⁴.” A fourth part could even be added if we consider that the “mask ball” and the “magic theatre” episodes constitute a different section of the notebooks, since they are hallucinations and therefore change the modalities (and perception) of the narration⁵. On the other hand, *The Waves* is divided into “two different currents,” to use Woolf’s terminology (Woolf 1977-1984, “28 May 1929”) for a total of eighteen sections: nine “interludes” (kind of autonomous prose poems which, when put together, depict a scenery from dawn to dusk, from spring to winter⁶, printed in italics) which systematically introduces – and foreshadows – nine “dramatic soliloquies,” *i.e.* very complex networks interweaving the individual utterances of the six different characters, Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny, and Louis.

³ “Wir ergänzen daher die lückenhafte Seelenlehre der Wissenschaft durch den Begriff, den wir Aufbaukunst nennen [...]. Wie der Dichter aus einer Handvoll Figuren ein Drama schafft, so bauen wir aus den Figuren unsres zerlegten Ichs immerzu neue Gruppen, mit neuen Spielen und Spannungen, mit ewig neuen Situationen. Sehen Sie!” (246)

⁴ Hermann Hesse even explicitly asked his editor to print the Tract on a different paper, with a different font, to look like a small leaflet inserted inside the book: “the bright yellow tract cover is my idea, and it was my special wish to make the strange, fairground character that the tract has in the story quite strongly visible, and the publisher was very much against it for reasons of taste; I had to seriously fight to get it accepted.” (Michels 2016, 119) As pointed by Peter Hutchinson, this constitutes “the first instance of such a technique in German literature”. (Hutchinson 2007, 157)

⁵ On this subject, one could refer to Seurat 2016.

⁶ This technique thus already hints at the dynamic between fragmentation and reconstruction.

As an illustration, the novel opens on a two-page first interlude in which an unknown heterodiegetic narrator depicts a sea where the sun is progressively rising (thus allegorically introducing the childhood of the character):

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

This first interlude is then immediately followed by the first networks of dramatic soliloquies:

"I see a ring," said Bernard, "hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light."

"I see a slab of pale yellow," said Susan, "spreading away until it meets a purple stripe."

"I hear a sound," said Rhoda, "cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down."

"I see a globe," said Neville, "hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill."

"I see a crimson tassel," said Jinny, "twisted with gold threads."

"I hear something stamping," said Louis. "A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps." (TW 5)

It can thus be seen that there are a lot of different parts and voices fragmenting the narrative (as will be seen, each part and each voice say some things *similarly different*), but also that these different parts are strongly connected.

However, to better understand the meaningful dynamic of these two modernist texts and to go deeper into this relationship between fragmentation and unity, deconstruction and (re)construction, it is necessary to follow, Jane Goldman's advice and ask ourselves: "who is speaking?," "from which perspective?," and "about what?" (Goldman 2006, 37).

Let's thus have a *closer* look.

*

* *

In *Der Steppenwolf's* fictive "Editor's Preface," the reader deals with an unidentified editor (it is only mentioned that he is the nephew of Harry Haller's host) who shares the little he knows about Harry Haller. The editor thus proposes an external – but not impersonal – depiction of the main character of the story. He then provides the fictive (and actual) reader with Harry Haller's personal notebooks. In these notebooks, Harry Haller exposes his internal turmoil and his encounters with the other protagonists of the novel, most particularly Hermine, Pablo, and Maria. Although each of these characters expresses, through dialogues, their own vision of Harry Haller, the Notebooks still propose an allegedly more accurate and authentic description of Haller's innermost

intimacy since they are written from his own perspective in what is presented as his diary, a medium normally used for private inner investigation or description. Finally, in the "Tract of the Steppenwolf," a completely unknown narrator – whose presence is almost perfectly hidden by the impersonal tone of scientific discourse⁷ – provides us with a "cool and highly objective" (SW 72) description of Haller, made by someone "uninvolved" (SW 72⁸), as he himself describes it.

It can thus be noticed that even though both the perspective, the narrator, and their investment in the narrative change (there is successively a homo-, auto-, and heterodiegetic narration), the subject – or *object* – of these discourses constantly remains Harry Haller's personality. The different parts thus describe the very same element from their own point of view, each completing and confronting the others, without any position of authority. It should indeed be highlighted that none of these different sections can be fully trusted.

As mentioned earlier, the unidentified editor of the preface knows very little about Harry Haller, as he himself admits in the very first paragraph of the Preface: "Since I am wholly ignorant of his background and past life my actual knowledge of the man is scanty" (SW 3⁹). More than that, he actually presents Haller through his own memories or perhaps, more exactly, through the *impressions* that Haller has left on him: "I have, however, retained a strong and I must say, despite everything, congenial impression of his personality" (SW 3¹⁰). He describes the owner of the manuscript as a mysterious being to whom one would be simultaneously attracted and frightened:

I well remember the odd and highly contradictory impression he made on me during this first encounter [...] In general everything about the man suggested that he was a visitor from an alien world, from some lands overseas [...]. And yet the whole man had an air about him that was alien and, so it seemed to me, hostile or ill disposed [...]. I liked it [his face] in spite of its alien expression. (SW 4-5¹¹)

⁷ A stimulating and significative difference can therefore be drawn between the *unknown* and (almost) impersonal narrator of the Tract and the *unidentified* (but incarnated) editor of the Preface.

⁸ "Das andre kühl und mit dem Anschein hoher Objektivität ..., [geschrieben] von einem Außensthenden" (88)

⁹ Es ist nur wenig, was ich über ihn weiß, und namentlich ist seine ganze Vergangenheit und Herkunft mir unbekannt geblieben." (7)

¹⁰ "Doch habe ich von seiner Persönlichkeit einen starken und, wie ich trotz allem sagen muß, sympathischen Eindruck behalten." (7)

¹¹ "Ich habe den sonderbaren und sehr zwiespältigen Eindruck nicht vergessen, den er mir beim ersten Begegnen machte [...].Überhaupt machte der ganze Mann den Eindruck, als komme er aus einer fremden Welt, etwa aus überseeischen Ländern, [...] dennoch war um den ganzen Mann herum eine fremde und, wie mir scheinen wollte, unguete oder feindliche Atmosphäre [...] trotz jenem Ausdruck von Fremdheit gefiel es [Haller's Gesicht] mir." (8-10)

This feeling is very similar to what the German theologian Rudolph Otto has called *mysterium tremendum et fascinans*. Incidentally, the editor quite significantly talks about Haller's "rätselhafte Fremdheit"¹² that could be translated as "mysterious strangeness," an element that the psychoanalyst Carl Gustav Jung – who supervised one of Hesse's therapies – considers to be at the core of every archetype and which place the subject "in a state of seizure, that is, of passive submission" (Jung 1971, 503; my translation). Hence, notwithstanding the fact that personal opinions and vague remembrances about a person of whom we know very little should be considered with great caution, it appears that the editor's description should be seen as simultaneously reliable *and* unreliable, since it is authentic but limited to the editor's perception and subjectivity¹³. I therefore do not agree with Siegfried Unseld, who, in his doctoral thesis, claims that the editor proposes an objective description of Harry Haller (Unseld 1951, 117).

Similarly, while, as indicated above, the tract is said to be cold and highly objective, it, however, clearly begins by what is notoriously considered an indicator of a fairy tale: "Once upon a time, there was a man called Harry" (SW 47¹⁴). This directly calls into question the accuracy and veracity of what we are going to read. As in the Preface, there is an indecision gravitating around the reliability of this section¹⁵. The same feeling is present with the Notebooks: even though they are meant to be authentic, they contain too many surreal elements not to be taken *cum grano salis*. One could simply think about all the different characters Haller encounters who uncannily know his desires, fears and ambitions (a large majority of critics have aptly associated them with the Jungian different parts of the self), or again about mask-ball and magic theatre episodes which clearly hint at a hallucination. As specified by the editor:

I had no possible means of checking how far the experiences recounted by Haller in this manuscript corresponded to reality. That they are for the most part imaginative fictions, I don't doubt, but not in the sense of stories arbitrarily invented. I see them rather as attempts to express deeply felt psychological processes by presenting them in the guise of things actually occurring before our eyes. I suspect that the partly fantastical things that happen in Haller's writings originate from the last period of his stay here, and I have no doubt that they are based on his experience of some slice of external reality. (SW 21¹⁶)

¹² "Nachdem ich nun denn so vorgegriffen habe, erübrigt es sich, noch weiter über die rätselhafte 'Fremdheit' Hallers zu sprechen" (16)

¹³ Besides, it can also be noticed that the editor is inconsistent. For example, at some point of his preface, he indeed indicates that he has "no desire [...] indulge in psychology" (SW 10). Only one paragraph further he however notes that he "can't help including a psychological comment" (SW 11).

¹⁴ "Es war einmal einer namens Harry" (54)

¹⁵ Some critics, such as Theodore Ziolkowski, even consider that the tract is a production of a schizophrenic Harry Haller (Ziolkowski 1971, 197).

¹⁶ "Es war mir nicht möglich, die Erlebnisse, von denen Hallers Manuskript erzählt, auf ihren Gehalt an Realität nachzuprüfen. Ich zweifle nicht daran, daß sie zum größten Teil Dichtungen sind, nicht aber im Sinn willkürlicher Erfindung, sondern im Sinne eines Ausdrucksversuches, der tief erlebte seelische

This analysis of *Der Steppenwolf's* structure is therefore quite different from those proposed by Theodore Ziolkowski or Dhority Lynn. On the basis of an isolated declaration of Hesse, Ziolkowski compares the novel's structure to a sonata (for him, the preface corresponds to the *exposition*, the notebooks to the *development*, the tract to *recapitulation*; Ziolkowski 1971, 189). Lynn, who explicitly opposes the former¹⁷, rather advocates for a "progressive development of the themes which are presented in expanding perspective" (Lynn 1974, 151). Even though these two perspectives brought stimulating insights and help "illuminate the structural organization of the work" (Lynn 1974, 149), none, however, consider the structure in terms outside of linearity and teleology. In their analyses, there is a constant progress without oppositions, the latter parts being considered more complete than the former. "Such an interpretation causes loss of perspective because the reader is not able to move freely from level to the other" (Tusken 1974, 161), notes Lewis Tusken. Now, more than a sonata, *Der Steppenwolf* works both as an impressionist and a cubist painting: on the one hand, the multiplication of the different voices and parts, each expressing their personal and *reliably unreliable* opinion about a single subject, corresponds to different subjective distortions of how a reality (here: Harry Haller) is perceived, none being more valid than the other¹⁸. On the other hand, while these fragmentary and insufficient points of view indeed deconstruct both the narrative and Haller's identity, it is also them that bind the different facets of that constitutes the binding of both the book and of Haller's personality. It is their gathering and superposition in the novel that we are currently reading (which also exists, as such, into the diegetic reality) that allows the reader to have a more exhaustive and multifaceted vision of Harry Haller's identity.

Indeed, even though it is true that all major perspectives of the narrative intertwine in the famous "magic theatre," "a modernist fun house" (Stelzig 1988, 219) working as a *mise en abîme* that explains the functioning and ambition of the novel we are reading¹⁹, a less-often-mentioned passage that illustrates this process is Harry Haller's immediate reaction after his reading of the Tract. After noticing that some passages of the Tract reminded him of a poem he wrote some weeks ago²⁰, Haller indeed explains that the

Vorgänge im Kleide sichtbarer Ereignisse darstellt. Die zum Teil phantastischen Vorgänge in Hallers Dichtung stammen vermutlich aus der letzten Zeit seines hiesigen Aufenthaltes, und ich zweifle nicht daran, daß ihnen auch ein Stück wirklichen, äußeren Erlebens zugrunde liegt." (29)

¹⁷ Dhority Lynn argues, with some good reason, that Ziolkowski somehow forces the novel structure to fit in the mould a sonata, thus missing – or negating – some important features of the text.

¹⁸ For a recent and stimulating study about the narratological interests and impacts of polyphony and polyperspectivity, see Touya 2015.

¹⁹ The magic theatre is indeed presented as a fantastical artistic place where one can fragment and reconstruct his personality by taking into account different points of view, what the *Steppenwolf* actually does.

²⁰ "The Steppenwolf" poem, incidentally published by Hermann Hesse, under his own name, with the very same title, in his poetry book *Krisis*.

Tract and his poem propose two different portraits of himself, both true (and false) to some degree. It is only after sleeping on it that he realizes that the two actually work together and that this reunion offers him a clearer vision of himself and the world:

Now I had two portraits of myself to hand [...]. And both these portraits together, my melancholy, halting words in the poem and the clever study by some unknown hand, caused me pain. Both of them were right ... Waking towards midday, I was soon able to view my situation clearly again. The booklet was there on my bedside table together with the poem [...]. (SW 72; 75²¹)

By gathering these two fragments on Harry Haller’s bedside table, Hermann Hesse thus figures the book we are currently reading and hints at the necessity of the (re)construction of identity through art, alongside the models proposed by science (since, as aptly observed by Breugelmans the Tract should be considered as a “mock psychoanalytical tract” (Breugelmans 1981, 39)).

Even though the process of polyphonic diffraction might appear as quite similar to the one at work in *Der Steppenwolf*, in Virginia Woolf’s *The Waves* it is not the subject of the characters’ discourse that is identical but the source from which these numerous discourses emanate. Indeed, despite Woolf’s acknowledged efforts to write “an abstract mystical eyeless book” (Woolf 1977-1984, “Wednesday 7 November, 1928”) without a narrator, there is still some evidence of its presence (to which everything will eventually converge)²².

First, the very existence of the “interludes” clearly indicates the presence of a heterodiegetic narrator. Second, the systematic mentions of “said X” work as didascalies do in a play script: even though they allow a drastic shrinking of the narrator’s role, they actually underline the craftsmanship of a scripter in the text (incidentally, Virginia Woolf refused to call *The Waves* “a novel,” preferring the term “playpoem”; see Woolf 1977-1984, “Wednesday 7 November, 1928”). Finally, it is significant to notice that the writing style does not vary at all throughout the book, neither temporally, nor personally. On the one hand, from the beginning (which corresponds to the characters’ childhood) to the “end” (which corresponds to their maturity), there is no evolution in their linguistic capacities: the infant Rhoda expresses herself the same way as the teenage Rhoda, or the adult Rhoda. On the other hand, except from the different imagery systems and semantic fields linked to each character²³, their speeches also present a very similar level of lexical,

²¹ “Da hatte ich nun zwei Bildnisse von mir in Händen [...] Und diese beiden Bildnisse zusammen, mein schwermütig stammelndes Gedicht und die kluge Studie von unbekannter Hand, taten mir beide weh, hatten beide recht, [...] Gegen Mittag erwacht, fand ich in mir alsbald die geklärte Situation wieder, das kleine Büchlein lag auf dem Nachttisch und mein Gedicht ...” (88)

²² Although this paper will not venture into such considerations, it is partly inappropriate to speak of a “narrator” in the case of *The Waves*. For recent considerations on “the optional narrator”, see Patron 2022.

²³ On this matter, see Balossi 2014. Through a corpus linguistic approach, the author sought to establish the presence or lack of linguistic differentiation between the six characters’ soliloquies.

syntactic, and grammatical complexity: the discourse of the infant Rhoda is strikingly the same as those of the teenage Neville or the adult Jinny. As Eric Warner puts it: “[a]n undifferentiated high style unites them all” (Warner 1987, 80 ; on these two particular aspects, see Gorsky 1972, 458-459 and Naremore 1973, 151-189).

All these elements thus clearly suggest that there is someone behind the construction of the novel, someone writing both the interludes and the soliloquies of every character. However, is this special narrator really heterodiegetic? Is it really “an abstract mystical eyeless book”? That is what readers are led to think until Bernard’s exclusive and long soliloquy at the end of the book.

In this soliloquy, the reader is led to understand that Bernard “the story-teller” is in fact the “phrase-maker” – literally – of the narrative: “We are all phrases in Bernard’s story” (TW 51), says Neville; “I must make phrases and phrases” (TW 21), says Bernard. He is the one who wrote the book we are currently reading. Among other elements, this sudden shift is made visible by the fact that it is not a soliloquy anymore: Bernard now explicitly addresses someone: he is speaking about his own life to a narratee, who could be associated with the actual reader of the book: “To explain to *you* the meaning of *my* life” (TW 183; emphasis mine). This overt and new relationship between Bernard and the reader institutes him as the one responsible for the whole story. To strengthen this view, it should indeed be noted that, in this soliloquy, Bernard not only exposes the workings of the narrative (as in *Der Steppenwolf*’s magic theatre) but also that he is using both the imagery of the interludes (Richardson 1973, 701) and those linked to each character (Freedman 1971, 255) thus confirming that he is indeed the one who produced the novel we have been reading so far, since he could not know either of them otherwise: “when Bernard, at the termination of the novel, utilizes the language of the interchapters in his soliloquy, the implication that *The Waves* is his ‘story’, his work, seems evident,” aptly notes Mary Steussy Shanahan (1975, 71). She and J. W. Graham are therefore right when they argue that “Virginia Woolf’s decision to break [the] prevailing convention[s] of the book, [...] alter[s] the reader’s relation [...] to the work as a whole” (Graham 1970, 207) and that what were “formerly disparate fragments, arbitrary products of an apparently anonymous voice, are suddenly possessed of an integral significance” (Shanahan 1975, 71): they now are the different fragments of a unique constructed story, the work of a single identified “ingenious constructor,” as Hesse significantly call the director of the “magic theatre.” “The six characters were supposed to be one,” reveals Woolf herself in a letter to G. L. Dickinson (Woolf 1975-1980, “Oct. 27th 1931”), a little more than one year after the publication of *The Waves*.

As in *Der Steppenwolf*, it can therefore be argued that *The Waves* also works as an impressionist and cubist painting: on the one hand, since every character shares their own “moments of being” (to borrow Woolf’s expression²⁴), it underlines the multiplicity

²⁴ Which also was a potential title for the novel, as Cécile Wasjbrot, reminds it in the preface “La Boucle du Temps” she wrote for her French translation of *The Waves*. (Wasjbrot 2020, 22).

of Bernard’s experience and perspective; on the other hand, Bernard’s identity is made by the sum – “now to sum up” (TW 183), says Bernard at the very beginning of his final soliloquy – of the fragmented selves of the other characters. He could therefore be compared to that “true self” described by Woolf three years earlier in *Orlando* (1928): a “Captain Self, [a] Key self, which amalgamates and controls [all the selves]” (Woolf 2021, 237)²⁵. As in Hesse’s work, it is therefore the juxtaposition of different points of view and perceptions, all gathered in a novel, that proposes an answer to the question “Who and what is ‘I’?”, as both Minow-Pinkey (1987) and Katz (1995) have also noticed. As Ralph Freedman (who, a decade later, compared Hesse and Woolf’s “lyrical novels”) puts it: “[c]onstruction was not haphazard, as in psychological association or undirected dream, but composed, as in music and abstract painting” (Freedman 1958, 168).

A difference, however, could be found in the fact that, while, in *Der Steppenwolf*, all the points of view converged, unidirectionally *towards* Harry Haller, in *The Waves* this movement is bidirectional. This process is actually made quite clear in what should be considered as one of the key sentences of the novel: “Let me then create you, you have done as much for me” (TW 63), says Bernard. In this paradoxical loop, it appears that Bernard is indeed simultaneously *giving and receiving* many shapes: he takes the voices of the others, imagines their experience and he changes faces to feel his self differently, perhaps more authentically. There is therefore a complex but stimulating dynamic between this macro-voice that is composed of micro-voices, that in turn appears to be the one that created and organized the latter. But once again, the sole means to fix these never-ending back-and-forth movements akin to those of the waves, of life and its relentless game of identification, is to give it a stop, *a full stop*, a finished form, through the work of art. As powerfully asserted by the very last sentence of the novel: “*The waves broke on the shore*” (TW 228; italics original).

*

* *

“There is no stability in this world. [...] I am Bernard, myself” (TW 88), said Bernard, thus echoing Yeats’ lines quoted at the very beginning of this article, except from the fact that (at this point) it seems that his centre hold. By analysing the interplay between the different sections of the narrative, the characters’ voices and the novels as a whole, this article has shown that, while *Der Steppenwolf* and *The Waves* first appear to depict the splitting of the subject by splitting the narrative (which they indeed do), they also strive to reassemble these fragments into new perceptions of the individual. By deconstructing and reconstructing the narrative, they challenge our way of representing the self by

²⁵ In an essay about De Quincey, “Impassioned Prose”, Woolf also writes that “it is only by gathering up and putting together these echoes and fragments that we arrive at the true nature of our experience.” (Woolf 1960, 40).

simultaneously forcing us to see identity as plural and dynamic (Harry Haller is perceived differently by different persons while Bernard takes up many different faces), but also as polymorphically stable, since their personality and the fragmented novel can be reconstructed by putting the different parts and points of view together. As explained by Eugene Stelzig (in a commentary about Hesse, but which turns out to be valid for Woolf as well²⁶):

Hesse's [and Woolf's] aim is not to refract and fragment the self out of existence, but rather to explode the fiction of an identity simplex, or simply unified, in order to work toward a more representative and inclusive sense of personal identity as a complex unity-in-multiple. The aim of [their] perspectival and perspicacious self-understanding in [their] novel[s] is to destabilize or derange a 'normal' and much-too-limited conception of identity in order to arrive at a truer arrangement, a more substantial mimesis [...]. (Stelzig 1988, 210)

Besides being modernized *Bildungsromane* (in which the classic life-initiation of the hero is replaced by the progressive integration of the different facets of her/his psyche, a process very akin to what Carl Gustav Jung called the "individuation"²⁷), these two novels thus constitute what I would like to call *Gebildete Romane* ("constructed novels"), i.e. novels that explicitly play on a dialectic between fragmentation and composition, deconstruction and reconstruction to propose a literary way of representing the self²⁸. They work as a puzzle (in *Der Steppenwolf's* case) or a patchwork (in *The Waves's*) in which it is the reader's role to either reassemble the different pieces of the narrative or to follow its complex knitting in order to understand the main character's polymorphic identity²⁹. Even though Pedro Eiras talks here about the Portuguese modernism of the writers published in *Orpheu*, his observation coupled to my analyses show that this peculiar aspect of the novels could – and perhaps should be – considered as a key feature of modernism:

²⁶ Linda Anderson indeed writes something very similar when she argues that "[f]or Woolf the self is a construct which is known as much through its fragmentation as its unity. More than most writers she makes us aware of the process of flux and splitting which underlies, and constantly threatens, any notion of attained subjecthood". (Anderson 2001, 101-102).

²⁷ Schwarz 2011 argues that *Der Steppenwolf* constitutes a reverse *Bildungsroman*, "a Bildungsroman [...] that has been stood on its head" (403). Egon Schwarz thus aptly noticed the de-realization process but not re-realization one.

²⁸ Even though every novel is necessarily "built", not every novel puts its "constructed aspect" in the foreground and at the core of its aesthetics.

²⁹ This double and different movement between the reader's role (who is provided with a seemingly fragmented narrative that he or she must reconstruct) and the author's (who provides the reader with a constructed novel) explains our graphic choice for the term "(re)construction": the reconstructive process and participation of the reader is indeed inscribed in and implied by the author's art of construction.

The modernist experience of the subject rather implies the superimposition of two ways of living: the fragmentation of the unified subject and the desire for unity in all experiences, incapability and capability. It is only in the fusion of these gestures, in the very decline of the totalizing projects into splinters of discourse, that we can define [...] modernism [...] (Eiras 2011, 299).

Furthermore, while Hesse spoke about the "art of the construction," *Gebildete Romane* show that construction is art. While other novels, like *Bildungsromane*, simply tell a story (the formation of the hero), both *Der Steppenwolf* and *The Waves*, as physical objects, truly are *the result* of the story: the *Steppenwolf* we read is the *Steppenwolf* published by the fictive Editor and the *The Waves* is Bernard's. Consequently, the result of Haller's and Bernard's identity crisis, the artist's answer to the question "Who is I?" actually *is* the novel: "To explain to you the meaning of my life [...] I must tell you a story" (*TW* 183; my emphasis), says Bernard. From this perspective, *Gebildete Romane* could be easily related to what Peter Bürger called an "organic work of art": they "are no longer signs pointing to reality, they *are* reality ...; individual parts and the whole form a dialectical unity ...: the parts can be understood only through the whole, the whole through the parts" (Bürger 2017, 102-103; my translation, italics original). *Gebildete Romane* thus constitute both the process and the answer to the question "Who is I?" Art thus seems to be a tangible way to anchor oneself – and one's self – to life.

However, as pointed out by Maurice Blanchot and more thoroughly by Paul Ricoeur in his famous work *Soi-même comme un autre* (1990), there is a profound paradox in trying to represent the polymorphic and never-ending multiplicity of the self by encompassing it in a finished work of art, and, despite the "full stop" mentioned above, artists themselves are all too aware of it:

There is still one last fiction, one fundamental delusion [explains the author of the *Steppenwolf* Tract] that needs to be laid to rest before we bring our study to a close. All "explanations," all psychological analysis, all attempts at understanding [the self] are reliant upon theories, myths, falsehoods for support [...] Thus, to come straight to the point, "Steppenwolf" is a fiction too [...] we were resorting to deceit in the hope of making ourselves more easily understood. (*SW* 60-61³⁰)

There is therefore another paradox here, a paradox that often prevents modernist works from having a clear and definite ending, more specifically when they tackle the notion of identity. Even though, I do not fully agree with Nicolas Poirier's reading of an extract drawn from George Gusdorf's *Lignes de vie 1* – in which Poirier argues that the

³⁰ "Zum Schluß unsrer Studie bleibt noch eine letzte Fiktion, eine grundsätzliche Täuschung aufzulösen. Alle 'Erklärungen', alle Psychologie, alle Versuche des Verstehens bedürfen ja der Hilfsmittel, der Theorien, der Mythologien, der Lügen [...] So ist denn auch, um es kurz zu sagen, der „Steppenwolf" eine Fiktion [...] Wenn Harry sich selbst als Wolfsmenschen empfindet und aus zwei feindlichen und gegensätzlichen Wesen zu bestehen meint, so ist das lediglich eine vereinfachende Mythologie. Harry ist gar kein Wolfsmensch [...] so machten wir uns in der Hoffnung auf leichteres Verstandenwerden eine Täuschung zunutze" (74-75).

tension between “a totality in act and the unfinished dimension of all life” cannot “resolve itself within a harmonious structure” (Poirier 2022, 310-311; my translation) – I, however, more agree with Gusdorf who writes that “[f]or those who are their own heroes, the story of their lives is never finished; it is always possible to take up the meaning, to return to oneself, to come back to oneself, in a resumption of interpretations, none of which puts an end to the search” (Gusdorf 1991, 134; my translation). Indeed, unlike Poirier, Gusdorf is only insisting on the circularity of these works and not on their “inharmonious” structure. As life, as identity, novels such as *Der Steppenwolf* or *The Waves* in fact imply or demand to be read again to be grasped in all their complete incompleteness. Regarding the identity topic, it is because they fail to end harmoniously that they are unharmoniously harmonious. If the waves indeed “broke on the shore,” as written in the very last sentence, it is only to go back-and-forth again, “following each other, pursuing each other, perpetually,” as written in the very first paragraph.

In conclusion, this modernist aporia between deconstruction and (re)construction, continuity and discontinuity seems to be illusory dichotomies that could be solved by understanding differently the terms *totality*, or *infinity*, as suggested by Jean-Michel Rabaté in the introduction of the collective work *1922: Literature, Culture, Politics* (2015, 1-15). This “infinity” is probably one of the reasons why so many interesting and stimulating papers were presented at the international conference “1922/2022 – Total Modernism: Continuity, Discontinuity, and the Experimental Turn,” held in Torino on May 18-20, 2022.

REFERENCES

- ANDERSON, L. 2001. *Autobiography*, New York: Routledge.
- BALOSSI, G. 2014. *A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization: Virginia Woolf's The Waves*. Amsterdam: John Benjamins.
- BLANCHOT, M. 1959. *Le Livre à venir*. Paris : Seuil.
- BREUGELMANS, R. 1981 (Winter). “Hermann Hesse and Depth Psychology.” *Canadian Review of Comparative Literature*: 10-47.
- BÜRGER, P. 2017 [1974]. *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- EIRAS, P. 2011. “A Scattering of Shards: The Fragmentation of the Subject in the Orpheu Generation.” In S. Dix, J. Pizarro (eds.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives in Literature and the Visual*. London: Routledge, p. 294-309.
- GOLDMAN, J. 2006. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge UP.
- GORSKY, S. 1972. “‘The Central Shadow’: Characterization in ‘The Waves.’” In *Modern Fiction Studies* 18/3, 449-466.
- GRAHAM, J. 1970. “Point of View in ‘The Waves’: Some Services of the Style.” *University of Toronto Quarterly* 39/3: 193-212.
- GUSDORF, G. 1991. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob.
- HESSE, H. 2012 [1927]. *Steppenwolf*. Translated by David Horrock. London: Penguin, 2012.
- . 2018 [1927]. *Die Nürnberger Reise*. In *Ausgewählte Werke* (Vol. 5). Berlin: Suhrkamp.
- . 2019 [1927]. *Der Steppenwolf*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- HUTCHINSON, P. 2007. “Hesse, Der Steppenwolf.” In *Landmarks in the German Novel*. Edited by P. Hutchinson. Bern: Lang: 151-166.
- JONES, E. 1957. *The Life and Work of Sigmund Freud* (vol. 3). New York: Basic Books.
- JUNG, C. G. 1971 [1954]. *Les Racines de la conscience*. Translated by Yves Le Lay. Paris: Buchet/Chastel.
- KATZ, T. (1995). “Modernism, Subjectivity, and Narrative Form: Abstraction in ‘The Waves.’” *Narrative*, 3/3: 232-251.
- LEVALLOIS, A. 2005. “Je et moi dans l’expérience psychanalytique et dans l’écriture autobiographique.” In J.-F. Chiantaretto et al. (eds.). *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*. Paris: Economica: 13-26.
- LYNN, D. 1974. “Toward a Reevaluation of Structure and Style in Hesse’s *Steppenwolf*.” In *Theorie und Kritik: zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Gerhard Loose zum 65. Geburtstag*. Edited by S. Grunwald & B. Beatie. Bern: Francke: 149-158.
- MICHELS, V. (ed.). 2016 [1972]. *Materialen zu Hermann Hesse “Der Steppenwolf.”* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MINOW-PINKEY, M. 1987. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- NAREMORE, J. 1973. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale UP.
- PATRON, S. (eds.) 2022. *La Théorie du narrateur optionnel: principes, perspectives, propositions*. Villeneuve-d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- POIRIER, N. 2022. *Exil et création de soi : Canetti, Gombrowicz, Joyce, Lessing, Mann, Nabokov et Saïd*. Paris: Classiques Garnier.
- RABATE, J. – M. 2015. “Editor’s Introduction.” In *1922: Literature, Culture, Politics*. Edited by J.-M. Rabaté. Cambridge: Cambridge UP: 1-15.
- RICOEUR, P. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.
- SEURAT, A. 2016. *La Perte des limites : hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*. Paris: Champion.

- SHANAHAN M. S. 1975. "The Artist and the Resolution of *The Waves*." *Modern Language Quarterly*, 36/1: 54-74.
- STELZIG, E. 1988. *Hermann Hesse's Fictions of the Self: Autobiography and the Confessional Imagination*. Princeton: Princeton UP.
- SCHWARZ, E. 1991. « Hermann Hesse: *Steppenwolf* (1927). In *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Edited by J. Hardin. Columbia, S.C: University of South Carolina Press, 1991: 382-414.
- TOUYA, A. 2015. *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- TUSKEN, L. 1954. "The Question of Perspective in Hesse's *Steppenwolf*." In S. Grunwald & B. Beatie (eds.). *Theorie und Kritik: zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur ; Festschrift für Gerhard Loose zum 65. Geburtstag*. Bern: Francke: 159-166.
- UNSELD, S. 1951. *Hermann Hesses Anschauung vom Beruf des Dichters* [doctoral thesis], Tübingen.
- VANCHERI, L. 2011. *Les Pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin.
- WAJSBROT, C. 2020. "La Boucle du Temps." In *Les Vagues*. V. Woolf. Paris: Le Bruit du Temps.
- WARNER, E. 1987. *Virginia Woolf: The Waves*. Cambridge: Cambridge UP.
- WOOLF, V. 1960. *Granite and Rainbow*. Edited by L. Woolf. New York: Harcourt, Brace and Cie.
- . 1975-1980. *The Letters of Virginia Woolf* (Vol. I-VI). Edited by N. Nicolson & J. Trautmann. London: The Hogarth Press.
- . 1977-1984. *The Diary of Virginia Woolf* (Vol. I-V). Edited by A. Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- . 1986-2011. *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by A. McNeillie & Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press.
- . 2000 [1931]. *The Waves*. London: Penguin.
- . 2021 [1928]. *Orlando: A Biography*. London: Bloomsbury Publishing.
- ZIOLKOWSKI, Th. 1971. *The Novels of Hermann Hesse: A Study in Theme and Structure*. Princeton (N.J.): Princeton UP.



SIMONA CARRETTA

FRA POLIFONIA E *GESAMTKUNSTWERK*

Alcune tappe del romanzo musicale dal 1922 a oggi

ABSTRACT: The first part of the article is an analysis of some contemporary novels whose structure recalls musical forms; the author identifies in modernism the causes by which "artist's novel" became "art novel," the latter intended as a novel featuring other arts' formal principles. In the second part, the article explores how this kind of novel renewed during the 20th century and established itself as a means of knowledge alternative to that of the mediatic narrative genres.

KEYWORDS: Novel, Modernism, Polyphony, Gesamtkunstwerk, Joyce, Broch.

Romanzi dalla struttura musicale

Nell'ultimo secolo sono stati numerosi i romanzieri che hanno ricercato nella musica dei modelli formali. Alcuni li hanno tratti dall'arsenale delle principali tecniche di sviluppo (il contrappunto, la fuga, la variazione su tema, ecc.).¹ Altri li hanno concepiti ad imitazione di precise opere, spesso esibendone la funzione di modello già nel titolo. È questo il caso dei romanzi ispirati alle *Variazioni Goldberg*.² Rispetto ad altri che hanno basato le loro scelte formali sul celebre ciclo di trenta variazioni composto da Bach – come *Les Variations Goldberg* (1981) di Nancy Huston, *L' Offrande musicale* (1993) di Yves-Michel Ergal, *Il soccombente*³ (1983) di Thomas Bernhard o *Contrapunt* (2008) di Anna Enquist –, il romanzo di Gabriel Josipovici, *Goldberg: Variations* (2002), si distingue per essere il solo che, pur adottando le Goldberg come modello strutturale, non vi fa alcun riferimento diretto all'interno della storia. È vero che Josipovici reimpiega nel romanzo anche il curioso aneddoto sulla genesi delle variazioni bachiane (secondo cui furono composte per alleviare l'insonnia di un conte melomane), ma lo fa declinandolo in maniera ironica: nel romanzo il personaggio che risponde al nome di Goldberg non è un giovane pianista, ma uno scrittore. Per intrattenere il mecenate che gli ha offerto protezione (di nome Westfield) non dovrà suonare per lui ma leggergli, seduto ai piedi

¹ Per una più completa casistica delle forme musicali recepite dal romanzo vd. Piette 1987.

² In proposito, rimando all'articolo di Frédéric Sounac, "La 'constellation' Goldberg. *Les Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach chez Nancy Huston, Gabriel Josipovici et Anna Enquist" (Sounac 2019).

³ Riporto in italiano i titoli delle opere straniere disponibili in traduzione.

del suo letto, ogni notte un suo nuovo scritto. Il numero dei capitoli in cui è articolato il romanzo (trenta, come le variazioni di Bach) corrisponde allora a quello dei testi, di argomento vario, che Goldberg compone e offre in lettura a Westfield per altrettante notti consecutive. Oltre che dalla struttura seriale (lo schema delle trenta variazioni), il modello delle *Goldberg* attivo nel romanzo si evince allora dalla “giustapposizione” di elementi eterogenei intorno a una matrice unica. È lo stesso Josipovici a rivelare in un’intervista la natura formale del debito che ha contratto con la musica, e in particolare con Stravinsky:

Come ho scoperto presto, Stravinsky lavorava un po' allo stesso modo. Invece dello sviluppo, così centrale nella tradizione classica occidentale, lavorava con dei piccoli elementi che giustapponeva ad altri o trasformava con diversi procedimenti. E i suoi eredi, ho realizzato, vivevano e lavoravano qui, in Inghilterra — Peter Maxwell Davies e Harrison Birtwistle, poi dei giovani radicali che avevano trovato la loro strada sotto l’influenza sia di Stravinsky che di Varese e Messiaen, ma che sfruttavano i procedimenti creativi del tardo Medioevo e del primo Rinascimento per elaborare delle grandi opere con mezzi alternativi allo sviluppo classico. (Josipovici 2021, 223)⁴

Ma Josipovici non è il solo. Negli stessi anni altri romanzieri ricercano in un modello musicale il medesimo meccanismo di giustapposizione. In *Harmonia caelestis* (2000), romanzo di Péter Esterházy, questo principio presiede all’elenco di “Frase numerate dalla vita della famiglia Esterházy” (Esterházy 2003) in cui l’autore scandisce la storia plurisecolare della sua illustre famiglia. Il titolo del romanzo è un’allusione all’omonima raccolta di canti religiosi del XVIII secolo, attribuita a un antenato dello scrittore (Paul Esterházy) e indicata come modello del libro. L’influenza di quest’ultimo si rivela nell’analogia formale fra l’opera musicale e il romanzo: nella stessa maniera in cui l’Esterházy compositore realizza un’opera musicale come assemblaggio di melodie preesistenti (così la descrive il narratore),⁵ l’Esterházy scrittore ottiene il suo romanzo intervallando alla narrazione dei suoi ricordi, reali e immaginari, racconti tratti da altri autori, di cui è fornita la lista alla fine del volume. In questo modo il narratore trova il modo di inquadrare attraverso il maggior numero di sfaccettature possibili la fisionomia

⁴ “Comme je l’ai découvert tôt, Stravinsky travaillait un peu de la même manière. Au lieu du développement, si central dans la tradition classique occidentale, il travaillait avec de petits éléments qu’il juxtaposait à d’autres ou transformait par différents procédés. Et ses descendants, ai-je réalisé, vivaient et travaillaient ici, en Angleterre — Peter Maxwell Davies et Harrison Birtwistle, puis de jeunes radicaux démarrant sur leur propre chemin, influencés autant par Stravinsky que par Varèse et Messiaen, mais piratant les façons de créer du Moyen Âge tardif et de la première Renaissance pour élaborer de grandes oeuvres par des moyens autres que le développement classique.” (trad. mia).

⁵ Cfr. Esterházy 2003, 12: “Le ultime ricerche, per contro, hanno posto in luce il fatto che questa definizione, nei suoi riguardi [di compositore di spicco, n.d.r.], può essere usata solo in senso limitato. Non soltanto considerato che buona parte delle melodie contenute nel volume provengono in modo accertabile da tutt’altri che da lui (comunque, la maggioranza dei compositori coevi adoperava melodie di altri), ma anche perché è da supporre che persino l’elaborazione di dette melodie e la loro composizione siano farina non del suo (o non soltanto del suo) sacco.”

del suo “buon padre,” appellativo che viene concesso alle diverse figure di capofamiglia che si sono succedute nel corso della discendenza degli Esterházy.

Pur senza richiamarsi a un’opera musicale particolare, altri romanzieri a cavallo fra XX e XXI secolo hanno concepito le loro opere secondo un analogo meccanismo di assemblaggio, rintracciandovi un espediente per riunire intorno a un tema non solo diversi fili narrativi, ma anche diversi registri o generi. In autori come Gabriel Josipovici, Péter Esterházy, Milan Kundera, Salman Rushdie o Dubravka Ugrešić, per citare alcuni fra i romanzieri ancora attivi nel XXI secolo, o nei loro predecessori dell’ultima metà del XX secolo, come Carlos Fuentes, Ernesto Sabato o Danilo Kiš, questo principio di assemblaggio, o giustapposizione, dà vita a dei romanzi dalla composizione musicale, che appaiono strutturati intorno a un’unità tematica. Come le grandi composizioni musicali, i romanzi di questo genere trovano il modo di impiegare ogni loro singola parte nell’approfondimento di ciò che è essenziale, liberandosi dall’asservimento a quelle convenzioni narrative ritenute ormai meno capaci di promuovere ancora delle aperture conoscitive, come l’illusione della cronologia, della verosimiglianza e il rispetto dell’unità d’azione, che fin dalla *Poetica* era considerata la misura aurea dello svolgimento narrativo. Questo tipo di romanzo sembra allora racchiudere in sé molte delle caratteristiche in genere ritenute tipiche del romanzo modernista. Tuttavia per Vuong: “se non si può dire che ogni romanzo moderno sia musicale, di certo ogni romanzo musicale si iscrive nella modernità del genere” (Vuong 2003, 25; trad. mia).

Si potrebbe allora affermare che, dietro la forma musicale, ciò che questi romanzi esibiscono è direttamente il loro statuto poetico, di oggetto creato. Romanzi artistici, dunque, non perché vertono intorno al personaggio di un artista ma soprattutto perché non nascondono di rispondere a delle leggi formali. La considerazione della rilevanza assunta da questo genere in tutto il corso del XX secolo permette una certa interpretazione della storia del romanzo contemporaneo: il romanzo non avrebbe limitato la sua innovazione formale al periodo conosciuto sotto il nome di Modernismo, ma avrebbe proseguito su questa via anche dopo, avvalendosi del dialogo con le altre arti. La musica in particolare avrebbe offerto ai romanzi i migliori strumenti per soddisfare il suo compito conoscitivo. Questo compito infatti è inestricabilmente legato allo statuto artistico del romanzo, alla sua condizione di mezzo alternativo rispetto ad altri generi di discorso, da cui il romanzo si differenzia proprio per il fatto che ciò che può esprimere di più specifico può esprimerlo solo attraverso il gioco della forma.⁶ Se è vero che fin dalla sua nascita il romanzo si è nutrito del dialogo con gli altri generi e le altre arti, ci si può chiedere cosa si celi dietro l’incremento di questo dialogo a partire dal XX secolo, evitando di confonderlo con il più generico fenomeno di “ibridazione” che sarebbe poi

⁶ Questa interpretazione dello sviluppo assunto dal romanzo nel corso del Novecento incontra quella descritta da Claude Lévi-Strauss nel “Finale” dell’*Uomo nudo* (1974), quando afferma che all’inizio del XX secolo il romanzo, spinto da un’esigenza di rinnovamento, comincia ad appropriarsi di quelle forme compositive di cui la musica aveva cominciato a liberarsi.

sopraggiunto in reazione all'eccesso di radicalismo che aveva caratterizzato la ricerca artistica delle avanguardie. Lo scopo di questo articolo è dunque quello di mettere a fuoco i tratti principali di questo romanzo di ispirazione musicale, ricostruendone le tappe più significative nel corso dell'ultimo secolo. Inoltre, di contraddistinguere rispetto ai casi più generici di contaminazione che hanno interessato i rapporti fra le arti nello stesso periodo. Infine, di vagliare le ragioni che ne hanno permesso la sopravvivenza fino a questi ultimi anni, accanto ad altre forme narrative, quindi di indagare le specifiche aperture sull'esistenza che esso concede.

Dal romanzo dell'artista al romanzo d'arte

L'autore che nel Novecento sembra aver indicato per primo ai romanzieri la via della "musicalizzazione" è Hermann Broch (1886-1951). Nei saggi composti a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta, e in particolare in quello sull' "Immagine del mondo del romanzo," Broch avverte che se un romanziere non vuole tradire il compito principale della sua arte, che consiste nel cogliere il mondo "così come esso è" (Broch 1965, 275), questi non può limitarsi a offrirne una rappresentazione parziale, che risulterebbe tendenziosa se prodotta dal rispecchiamento di uno solo dei vari ordini di valori (economico, sociale, politico, ecc.) in cui si è frantumato il mondo dopo la perdita dell'autorità religiosa. Per offrire una visione del mondo che lo colga nella sua totalità senza sacrificarne la complessità, il romanziere deve quindi riuscire a produrre una sintesi delle sue diverse immagini, possibile solo grazie a un lavoro di sintassi architettonica. Per questo Broch invita a considerare l'esempio della musica, "la più 'sintattica' di tutte le arti."

La musicalizzazione di cui Broch tratta, e che come scrittore traduce, in misura diversa, nei suoi romanzi, non equivale alla ricerca di una sonorità della scrittura, come nel caso di Céline, ma a una scelta di carattere compositivo, che ad esempio permette la confluenza di elementi eterogenei del racconto attorno a un principio unitario. In *1918: HugunEAU o il realismo* (1932) – il terzo volume della sua trilogia *I sonnambuli* –, questo principio sostiene un'alternanza di ben cinque trame narrative, che inquadrano ciascuna registri e generi diversi: il racconto romanzesco relativo a HugunEAU, un racconto in versi su un personaggio estraneo alla trama principale, una novella, un reportage e un saggio di tipo filosofico; tutte concorrono in qualche modo all'illuminazione del tema di fondo, relativo alla disgregazione dei valori, che rappresenta anche il centro di tutta la trilogia. È da *Ulisse* di Joyce che Broch ricava l'ispirazione a ricercare delle possibilità che permettano al romanzo di ricondurre l'estrema varietà attorno ad un'unità tematica: in Joyce non vede solo un esponente del romanzo modernista, ma un precursore del romanzo musicale. Questo perché è con Joyce che il romanzo si sarebbe riappropriato

dello “stile dell’età mitica,”⁷ con cui Broch identifica la compattezza strutturale che accomunerebbe i racconti mitici e le composizioni musicali.

Su queste basi è forse possibile riconoscere nel 1922 (l’anno di pubblicazione di *Ulisse*) la data in cui avviene il passaggio dal *romanzo dell’artista*, con cui si intende di solito il romanzo sulla formazione dell’artista, al *romanzo d’arte*. Con questo non mi riferisco tanto a un sottogenere, ma a una possibilità di sviluppo del romanzo, che si apre direttamente al confronto con le arti attraverso l’integrazione dei loro principi formali e rinnova i suoi strumenti conoscitivi. Intuita da Broch sulla scorta di Joyce, questa possibilità è la stessa che viene esplorata, in modalità diverse, da Kundera, Josipovici, Esterházy, Carpentier e altri autori di romanzi musicali contemporanei. La capacità di offrire al romanzo dei modelli di composizione riguarda tutte le arti, ma se la musica è stata quella che ha più spesso ispirato i procedimenti dei romanzieri è a causa del suo rapporto di massima coincidenza tra la forma e il contenuto, che da questo punto di vista la qualifica come l’arte delle arti.

Mentre la genesi del romanzo dell’artista, o *Künstlerroman*, può essere rintracciata in *Enrico di Ofterdingen* (1801) – che secondo la critica Novalis avrebbe scritto in risposta al più noto *Bildungsroman* avviato da Goethe (*Wilhelm Meister*, 1796)⁸ –, specularmente è proprio in Goethe, ma nel Goethe autore di *Faust* (in particolare della seconda parte), che Broch scopre quel nocciolo del romanzo musicale che sarà poi coltivato da Joyce. Su questa base, Broch istituisce un paragone fra due autori a prima vista molto lontani, ma che risultano uniti dallo sforzo di spingere la narrativa oltre i suoi limiti.⁹ Il modello musicale a cui Broch pensa, teorizzando e mettendo lui stesso in pratica la «musicalizzazione» del romanzo, non è però quello della *Gesamtkunstwerk*, l’opera totale che era stata ipotizzata dai romantici e celebrata da Wagner. In diversi passi dei suoi saggi, Broch prende le distanze dalla concezione estetica del compositore tedesco: “La tecnica del *Leitmotiv* che Joyce utilizza così spesso e in infinite variazioni – scrive ad esempio – non ha comunque nulla a che fare con quella wagneriana anche se quest’ultima può essere stata presente al musicista Joyce” (Broch 1983, 42). A distinguere i due atteggiamenti estetici è il modo di intendere l’interazione tra le arti in gioco. Nel suo scritto “L’arte e la rivoluzione” (1849) Wagner descrive l’incontro tra le arti che ha luogo nella *Gesamtkunstwerk* come un’integrazione che cancella le loro differenze reciproche.¹⁰

⁷ Al centro dell’omonimo saggio del 1947 (vd. Broch 1965, 315-333).

⁸ Cfr. Franco 2016, 131-137.

⁹ “Esistono certamente molti aspetti del romanzo moderno che non possono essere definiti goethiani. Goethiana è soltanto la struttura e il compito (...). Ogni genio che vi si approssima è, in un senso più profondo, goethiano, e a questo proposito basti pensare al poeta che ha compreso in tutta la sua universalità e profondità il nuovo compito della poesia, voglio dire a James Joyce”. In Broch 1965, 296-297.

¹⁰ Ciò è inerente all’idea, esposta da Wagner, dell’“opera totale” come declinazione moderna dell’arte greca classica, il cui pregio per il compositore consisteva nell’esser stata la diretta manifestazione dell’armonia primigenia. Cfr. Wagner 1973.

Al modello della ‘fusione’ che presiede all’ideale wagneriano della musica Broch contrappone quello della giustapposizione: nell’arte sonora il romanziere ricerca un principio che gli permette di porre in relazione diverse linee narrative salvaguardando l’impressione della loro autonomia di fondo. Questo programma è funzionale all’obiettivo che Broch assegna al romanzo: la possibilità di sviluppare una sintesi del tema che non ne riduce la complessità è possibile solo se le diverse prospettive che ne vengono presentate restano distinguibili. Piuttosto che quello dell’opera totale, è allora il principio della polifonia il modello musicale su cui si basa il romanzo previsto da Broch.¹¹

Questo principio consente al romanziere di far convergere intorno a un tema diverse linee di sviluppo senza eliminare l’impressione della loro autonomia. Nata a metà del IX secolo, la polifonia, o contrappunto, rompe la tradizione della monodia, che prevedeva lo sviluppo di una sola voce melodica, e ne introduce diverse che sviluppa contemporaneamente; in questo modo, costituisce la base per la composizione di forme più complesse. Si può allora individuare nella polifonia la prima forma di arte della composizione, che segnerà l’estetica moderna; ciò risulta vero se intendiamo il gesto del “comporre” nella sua accezione letterale, come possibilità di “porre insieme” elementi a prima vista contrastanti.¹² Figlio della modernità, il romanzo come arte rintraccia nella polifonia un criterio organizzativo che esalta le sue possibilità conoscitive. Già Michail Bachtin aveva trattato di romanzo polifonico, intendendo un romanzo che attraverso i personaggi abbraccia una molteplicità di punti di vista; sull’esempio della musica, la polifonia suggerisce al romanzo la maggiore possibilità di convogliare intorno all’esplorazione di un tema non solo diversi punti di vista, ma una molteplicità di generi e registri diversi. Ricordo le cinque parti in cui è articolato il terzo volume dei *Sonnambuli* (la storia di Huguneau, il racconto in versi, la novella, il reportage e il saggio filosofico): ciascuna proietta sul tema un suo proprio senso ed è il loro contrasto ironico, suscitato dalla percezione della differenza che le separa, a permettere di comprenderlo nella maniera non univoca a cui il romanzo tende. All’ideale dell’armonia, la cui ricerca è alla

¹¹ In quanto principio basilare dello sviluppo musicale e dunque necessario anche alla stessa *Gesamtkunstwerk*, la polifonia è certo presente negli esempi di opera totale realizzati da Wagner con i suoi drammi musicali. Il confronto che presento fra le due forme musicali riguarda però l’aspetto relativo alla differenza dei due principi, di ibridazione e contrapposizione dei materiali sonori, che le caratterizzerebbero rispettivamente. Il confronto alla pari fra due queste due forme, la cui genesi ricade in periodi storici molto lontani, è giustificato nell’ambito della stessa storia della musica. È ad esempio Richard Strauss che in una lettera a Hofmannsthal del 1916 si riferisce alla polifonia come a un principio che vede in antitesi alla concezione musicale wagneriana. Cfr. Hofmannsthal e Strauss 1993, 377.

¹² Cfr. il modo in cui F. Alberto Gallo commenta una delle prime definizioni della polifonia, rinvenuta in trattato anonimo del IX sec.: “Già è significativa la denominazione del procedimento col termine greco *diaphonia*, accanto al termine *organum* successivamente prevalente. Ma più significativa ancora è la sua definizione la quale mette in evidenza che la contestualità delle differenti linee melodiche genera incontri di suoni ora consonanti ora dissonanti, sicché il risultato non consiste in un ‘uniformi canore’, bensì nella combinazione di elementi contrastanti che si fondono in un ‘concertu concorditer dissono’”. Gallo 1991, 4.

base della *Gesamtkunstwerk*, l'organizzazione polifonica del romanzo contrappone allora un principio di ironia; è questa a costituire il filtro che permette di considerare nel loro insieme, evitando di con-fonderle, le varie linee narrative ospitate dal romanzo. La polifonia è il cuore del romanzo d'arte.

La polifonia nell'era della narratività totale

Il confronto tra polifonia e *Gesamtkunstwerk* può essere esteso ad una considerazione più generale sui rapporti che legano le arti nel XX secolo. Da Joyce a Broch, fino ad alcuni esempi di romanzi contemporanei, finora ho esaminato dei casi in cui il romanzo ricava dalla musica un principio formale per reimpiegarlo in funzione del suo proprio obiettivo conoscitivo, sempre diverso per ogni arte. L'incremento degli scambi tra le arti, che si verifica in concomitanza con la comparsa delle cosiddette arti minori e i cui effetti sembrano essere stati decisivi per la storia del romanzo a partire dagli anni Venti, potrebbe allora dipendere da un'altra causa rispetto a quella dell'"ibridazione," la cui origine alcuni studiosi hanno ricondotto alla *Gesamtkunstwerk*. Da questa Broch prende le distanze:

La singolare affinità tra le arti in virtù del loro comune astrattismo, del loro comune stile 'tarda maturità' [con cui Broch intende lo stile del mito, n.d.r.] – questo sigillo della nostra epoca – spiega l'affinità tra artisti come Picasso, Stravinskij e Joyce (...).

Cionondimeno, l'astrazione non porta alla *Gesamtkunstwerk*, all'opera totale, ideale del tardo romanticismo; le arti rimangono separate. Specialmente la letteratura non può mai raggiungere un piano di completa astrazione, non può essere totalmente 'musicalizzata'. (Broch 1965, 330)

Nella prospettiva suggerita dall'autore dei *Sonnambuli*, si può allora intendere lo scambio tra le arti alla maniera di un dialogo piuttosto che di una ibridazione, come un'occasione di ripensare le une in rapporto alle altre la propria identità. Ad esempio, è quando nasce la fotografia che la pittura si sente liberata del peso di dover rappresentare il mondo qual è e cerca respiro nella ricerca delle forme. È quando nasce il cinema che il romanzo si concede finalmente un rallentamento; scrive Elias Canetti: "In passato anche la fretta poteva rientrare nella sua sfera, oggi è passata al film; confrontato ad esso, il romanzo frettoloso è destinato a restare sempre inadeguato" (Canetti 1978, 31). L'idea che la vicinanza tra le arti ne stimoli nuove possibilità senza indurne la riduzione le une alle altre è sostenuta da Jean-Luc Nancy. Nel saggio *Le muse* (1994), il filosofo ricorda che, non a caso, i greci avevano individuato nove divinità protettrici delle arti che risultano ben distinte, sebbene legate da un rapporto di sorellanza. I rapporti tra le arti sarebbero allora regolati da un principio al tempo stesso di prossimità ed esclusione, che condurrebbe ad una sorta di "intensificazione" reciproca, simile a quella dei colori, che spiccano in maniera diversa in base agli abbinamenti: "Le arti passano infatti le une nelle altre, e questo non tanto nella pratica di mescolamento o di sintesi ma piuttosto ciascuna per sé, se possiamo dirla così (c'è musica nella pittura)" (Nancy 2006, 141).

Se è possibile intendere il romanzo stesso come un'arte, per la sua capacità di esprimere attraverso delle strategie formali una conoscenza insostituibile, essa si presenta come l'arte in grado di trarre un maggiore stimolo dalla contiguità con le altre. Animato da una vocazione gnoseologica, fin dalle origini il romanzo assorbe spunti provenienti da altri ambiti estetici (si pensi alla presenza del teatro nell'opera di Rabelais) per potenziare la sua capacità di offrire una visione della realtà che sia al tempo stesso la più complessa e sintetica possibile. Nel periodo di effervescenza artistica che contraddistingue l'inizio del XX secolo, il romanzo trova dunque un'occasione per riaffermare in rapporto ad altre arti la sua missione conoscitiva. In seguito però il suo sviluppo viene stimolato da altre circostanze. A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta non sono più solo le arti, maggiori o minori, a contendere al romanzo la sua presa sul mondo: l'antico territorio del romanzo viene assorbito dall'universo dell'informazione. Nei decenni successivi, l'organizzazione di quest'ultimo secondo gli schemi dello *storytelling* – illustrata da Christian Salmon (2008) nell'omonimo saggio – e la proliferazione dei generi narrativi per mezzo dei nuovi canali audiovisivi determina il trionfo della cosiddetta “narratività totale.”¹³ Il territorio del romanzo viene conteso non solo da altre arti ma da sempre nuove forme narrative, alcune delle quali trasmettono però una visione già stereotipata della realtà. Se allora il romanzo vuole resistere alla concorrenza rappresentata dalla selva delle narrazioni, può riuscirci ancora una volta esasperando ciò che lo caratterizza rispetto a queste ultime: evitando di ridursi al solo livello dello *storytelling* e potenziando il suo aspetto ‘compositivo’. Come osserva Guy Scarpetta nel saggio *L'impuro* (1985), questa ricerca non equivale a respingere il romanzo in quel radicalismo sperimentale che aveva caratterizzato le avanguardie. Al contrario, per il romanzo si tratta di “liberarsi dall'estetica della radicalità preservando intatti i valori dell'invenzione” (Scarpetta 1990, 26); di sviluppare gli strumenti formali pur sempre in funzione di un ampliamento dei “contenuti romanzeschi.” Una soluzione per Scarpetta può essere quella di ripartire dall'Europa: di “rivisitare tutto ciò che, all'interno della cultura europea, era stato ignorato o rifiutato dal ‘radicalismo’ delle avanguardie” (Ivi, 78).

Tra i romanzieri la cui lezione può servire a questo scopo, Scarpetta indica Hermann Broch: la sua intuizione della musicalizzazione permette al romanzo di rintracciare un espediente per aprire la propria forma all'inclusione dei vari codici mediatici senza per questo risolversi in una sorta di ibridazione, che suggerirebbe l'idea di una loro equivalenza sul piano conoscitivo.¹⁴

Ho prima ipotizzato che nell'intuizione di incrociare una linea melodica con un'altra, alla base della polifonia, è forse possibile scorgere una delle prime conquiste dell'arte moderna. Il romanzo accoglie questa scoperta nella misura in cui ciò che lo contraddistingue rispetto alla generica narrativa è di non limitare la sua dimensione compositiva al sostegno di una trama ‘unilineare’, ma di moltiplicarla in vista di un

¹³ A questo riguardo, cfr. anche Meneghelli 2013.

¹⁴ Cfr. riguardo a questo il cap. “Maggiore e minore”. Ivi, 85-98.

disegno più complesso. Oggi però i numerosi agenti di distrazione mediatica già mettono in crisi la nostra possibilità di concentrarci abbastanza a lungo da abbracciare il disegno di una forma nella sua complessità, a cui ci invitava già molto tempo fa la polifonia. Sul mantenimento di questa possibilità si gioca forse la battaglia del romanzo.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 2021. *The Gesamtkunstwerk as a Synergy of the Arts*, a cura di M. Fusillo e M. Grishakova. Bruxelles: Peter Lang.
- BERNHARD, T. 1985 [1983]. *Il soccombente*. Trad. it. di R. Colorni. Milano: Adelphi.
- BROCH, H. 2010 [1931-1932]. *I sonnambuli*. 3 voll. Trad. it. di C. Bovero e a cura di M. Rizzante. Milano: Mimesis.
- . 1983 [1936]. *James Joyce e il presente*. Trad. it. di S. Vertone e Prefaz. di H. Arendt. Roma: Editori Riuniti.
- . 1965. *Poesia e conoscenza*. Trad. it. di S. Vertone e Prefaz. di H. Arendt. Milano: Lerici Editori.
- CANETTI, E. 1978 [1973]. *La provincia dell'uomo*. Trad. it. di F. Jesi. Milano: Adelphi.
- ENQUIST, A. 2008. *Contrapunt*. Amsterdam: Singel Uitgeverijgen.
- ERGal, Y-M. 1993. *L'Offrande musicale*. Paris: Calmann-Levy.
- ESTERHÁZY, P. 2003 [2000]. *Harmonia caelestis*. Trad. it. di G. Pressburger e A. Sciacovelli. Milano: Feltrinelli.
- FRANCO, B. 2016. "Introduction: Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique." *RLC XC*, n. 2, aprile-giugno 2016: 131-137.
- GALLO, F. A. 1991 [1977]. *La polifonia nel medioevo*, vol. 3 di *Storia della musica*. Torino: E.D.T.
- HOFMANNSTHAL (von), H., e STRAUSS, R. 1993 [1952]. *Epistolario*. A cura di W. Schuh. Milano: Adelphi.
- HUSTON, N. 1981. *Les Variations Goldberg*. Paris: Seuil.
- JOSIPOVICI, G. 2002. *Goldberg: Variations*. London: Carcanet Press.
- . 2021. "Si vous atteignez une impasse, tâchez d'intégrer l'impasse dans le roman". Entretien avec Gabriel Josipovici." Intervista realizzata da V. Best nel 2015 e tradotta dall'inglese da C. Goffaux. *Europe* 1105: 216-253.
- JOYCE, J. 2020 [1922]. *Ulisse*. Trad. it. di M. Biondi. Milano: La nave di Teseo.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1974. *L'uomo nudo*. Trad. it. di E. Lucarelli. Milano: Il Saggiatore.
- MENEGHELLI, D. 2013. *Storie proprie così. Il racconto nell'era della narrativa totale*. Milano: Morellini.
- NANCY, J. 2006 [1994]. *Le Muse*. Trad. it. di C. Tartarini. Parma: Diabasis.
- PIETTE, I. 1987. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Presses Universitaires de Namur.
- SALMON, C. 2008 [2007]. *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Trad. it. di G. Gasparri. Roma: Fazi Editore.
- SCARPETTA, G. 1990 [1985]. *L'impuro. Letteratura, musica e pittura: analisi della creatività contemporanea*. Trad. it. di S. Viviani e Prefaz. Di B.-H. Lévy. Milano: SugarCo Edizioni.
- SOUNAC, F. 2019. "La 'constellation' Goldberg. Les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach chez Nancy Huston, Gabriel Josipovici et Anna Enquist." In *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, a cura di S. Carretta, B. Franco e J. Sarfati-Lanter. Paris: Classiques Garnier.
- VUONG, H-H. 2003. *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*. Bruxelles: Presses Universitaires Européennes.
- WAGNER, R. 1973. "L'arte e la rivoluzione" (1849). In R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848-1849)*, a cura di M. Mangini, 68-100. Rimini: Guaraldi Editore.



HUBERT ROLAND
 PROCÉDES D'ÉCRITURE DU RÉALISME
 MAGIQUE HISTORIQUE DE LANGUE
 ALLEMANDE

L'exemple du roman moderniste Der Gang durch das Ried d'Elisabeth Langgässer

ABSTRACT: Contemporary critical literature on international Magical Realism overwhelmingly associates this aesthetics with the postmodern and postcolonial currents of thought. This article wants to recontextualize the historical roots of Magical Realism as a poetics in German and European Modernism of the interwar period. To do so, it examines the paradigmatic case study of Elisabeth Langgässer's novel *Der Gang durch das Ried* [Walking through the Ried] (1936), published under National Socialism, and analyses the particular writing processes that also make of magical-realist allegorisation a politically subversive mode of writing.

Keywords: Magical Realism, Modernism, Trauma Studies, Historiography of Avant-garde Movements, Epiphany

Un héritage moderniste bien dissimulé

Depuis le début des années 2000 au plus tard, le réalisme magique (*Magical Realism*) s'est établi comme un mode d'écriture saillant au sein de la littérature mondiale, cumulant de surcroît reconnaissance populaire et reconnaissance critique. Les dernières publications d'ensemble qui lui sont consacré suggèrent en outre que la poétique magico-réaliste fait office de trait d'union entre les écrivaines et écrivains de différentes générations, ouvrant très largement sur le XXI^e siècle (cf. Sasser et Warnes 2020, Perez et Chevalier 2020).

Ce processus de reconnaissance a connu une impulsion décisive lorsque l'historiographie internationale s'est appropriée les modalités d'expression du réalisme magique héritées du *boom* de la littérature latino-américaine des premières décennies d'après 1945 (*realismo mágico* ou/et *real maravilloso*) – dont la visibilité avait déjà culminé avec l'attribution du Prix Nobel à Gabriel García Márquez en 1982. Dans la foulée, ce mode d'écriture s'est encore davantage ouverte à un large éventail d'esthétiques d'inspiration post-moderne et à l'ensemble du champ des écritures

postcoloniales. Depuis l'anthologie de base *Magical Realism. Theory, History, Community* (dirigée par Zamora et Faris 1995), le réalisme magique est ainsi défini comme un « point of convergence between postmodernism and postcolonialism » (Faris 2004, 2). Dans cette perspective, la vision du monde magico-réaliste se nourrit de sa faculté fondamentale, à la fois subversive et régénératrice, de déstabilisation du mode de la représentation réaliste dont l'Occident avait souverainement imposé les conditions à l'époque coloniale : « Magical realism radically modifies and replenishes the dominant mode of realism in the West, challenging its basis of representation from within » (Faris 2004, 1).

La critique contemporaine d'un réalisme magique conçu à l'échelle mondiale a donc fondamentalement intégré une dimension interculturelle (cf. en langue française Scheel 2005 ou plus récemment Pillet 2016, 247–306). En effet, les divers procédés narratifs dont il est question consistent à inclure dans une narration rigoureusement réaliste des événements fantastiques ou surnaturels – hérités de traditions culturelles différentes – ceci afin de donner à lire que le merveilleux grandit « organiquement » au sein même du réel et de brouiller les limites de celui-ci. La définition de base donnée par Wendy B. Faris évoque donc un mode d'écriture qui se révélerait indissociable d'une conscience de la « nature hybride de la société post-coloniale » (Faris 2004, 1). Et c'est dans cet esprit très souple qu'au fil des ans, l'historiographie du réalisme magique a construit un canon représentatif de très larges zones de la *World Literature*, allant de Salman Rushdie à Isabel Allende, en passant par Ben Okri ou encore Haruki Murakami.

La critique spécialisée peine toutefois à se rappeler que les racines du réalisme magique remontent en fait à des débats esthétiques contemporains du modernisme européen et international, tels qu'ils se sont tenus dans les années 1920 et 1930 à la sortie progressive des avant-gardes. Elle reconnaît pourtant que la « paternité » incontestée de l'appellation doit être attribuée au critique d'art allemand Franz Roh (1890-1965) et à sa monographie *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* [Post-Expressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus nouvelle], publiée en 1925. Rédigée dans un moment de transition, qui voit l'avant-garde allemande s'essouffler, cette étude identifie – dans le domaine pictural – un moment « post-expressionniste » sous la forme d'un même courant assimilant les idées de réalisme magique et de nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*).¹

De son propre aveu, Roh s'accommodait bien d'une forme d'indécision inhérente au terme « réalisme magique ». Il se contentait de constater, chez l'artiste, un double processus simultané : celui du retour d'un regard réaliste acéré – en particulier dans la description des objets – parallèlement à sa faculté à inscrire la conscience d'une

¹ Roh fut d'ailleurs conseiller de l'importante exposition *Neue Sachlichkeit* dirigée par Gustav Friedrich Hartlaub à la *Kunsthalle* de Mannheim (du 14 juin au 13 septembre 1925), qui a popularisé cette appellation.

dimension irrationnelle du réel dans son œuvre. Différents essais issus de la monographie de Roh ont circulé en Europe, de sorte que l'idée d'une régénération du réalisme traditionnel par de tels procédés a suscité un programme intellectuel autour du réalisme magique, relayé notamment en Italie par l'écrivain Massimo Bontempelli et en Allemagne dans les essais d'Ernst Jünger (cf. Roland 2021, *Réalisme magique*, 89-92). Toutefois, c'est surtout dans la sphère hispanophone que les textes de Roh firent florès, via une traduction publiée en 1927 dans l'influente revue *Revista de Occidente* (dirigée par José Ortega y Gasset),² un important trait d'union pour les liens intellectuels entre les cultures d'Europe et d'Amérique latine. En passant par les cercles de Buenos Aires, le discours sur le réalisme magique glissa des arts à la littérature, favorisant au passage une réception originale de Kafka ou de Cocteau, qui furent mis en avant comme des précurseurs de cette esthétique. Plus essentiellement, ce transfert culturel réussi fut placé dès l'immédiat après-guerre sous le signe d'une « re-sémantisation » radicale, mise au service de la construction d'une identité spécifiquement latino-américaine, ce qui ouvrait le réalisme magique au champ post-colonial et par extension post-moderne.

Qu'en est-il à présent d'un héritage spécifiquement moderniste dans l'écriture magico-réaliste, au-delà du fait anecdotique que la toute première occurrence du terme *magischer Realismus*, préalable à l'étude de Roh, remonte à la date-balise de 1922 (Strich 1962, 29) ? Précisément, le modernisme littéraire constitue en réalité l'élément qui sera dissimulé par le transfert de l'appellation vers l'Amérique latine. Car en même temps que la monographie de Roh était discutée dans les milieux de l'art, une poétique magico-réaliste voyait le jour dans une prose narrative singulière, en particulier (mais pas uniquement) dans le champ de langue allemande. Dans son excellente étude consacrée à ce sujet, Torsten Leine (2018) a défini le champ du *magischer Realismus* allemand comme une *Poetik der Mitte* [« poétique du milieu »] soit comme une voie intermédiaire et éclectique combinant des techniques d'écriture fondamentalement modernistes et un retour à des formes de narration plus traditionnelles. Ce corpus particulier demeure ignoré par la critique internationale sur le réalisme magique contemporain, sans doute parce qu'il n'a pas été suffisamment traduit vers l'anglais ou le français. Il a donc trouvé à s'exprimer entre les années 1920 et le début des années 1960. Dans le prolongement de l'étude que j'ai consacrée à la conscience de l'histoire qui le caractérise, forcément imprégnée par les traumatismes des deux guerres mondiales (cf. Roland 2021, *Magischer Realismus*), j'ai appelé cette poétique « réalisme magique historique » afin de mieux le distinguer du réalisme magique international contemporain.

Trois traits constitutifs me semblent structurer la vision du monde particulière dont cette poétique est porteuse : (1) une conscience et une poétique de l'espace convergeant vers la fluidité paradoxale de « lieux seuils » correspondant à des états physiques aussi bien qu'ontologiques : passage du jour à la nuit ou vice-versa, de l'état de veille au

² Un extrait de cette traduction espagnole de Roh par Fernando Vela a été traduit (depuis l'espagnol et pas depuis l'allemand) dans l'anthologie de Zamora et Faris (1995, 15-30).

sommeil ou à d'autres états de semi-conscience, d'un monde narratif réaliste à un univers fantastique ;³ (2) des moments épiphoniques de « clarté de conscience » dont il va être question dans la suite de cet article ; (3) un « imaginaire des traumatismes » (*traumatic imagination*) comparable à celui qu'a étudié Eugene Arva dans son corpus magico-réaliste international (Arva 2011 ; voir aussi Arva, Roland 2014).⁴ Un quatrième critère emprunté à la critique contemporaine peut également trouver une application ici, celui des « disruptions of time, space and identity », relevé par Faris (2004, 23-27).

Une combinaison de tous ces critères – en particulier les aspects d'une temporalité discontinue et des instabilités identitaires des personnages principaux – s'avère à mon sens pleinement compatible avec la conscience d'une littérature moderniste. Celle-ci s'est perpétuée ou même accrue en Europe et à l'international après 1922, comme en témoigne ce dossier, mais elle a connu un coup d'arrêt en Allemagne à partir de 1933, suite à la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) du régime national-socialiste sur la culture. Paradoxalement, le cas d'étude particulier dont il va être question ici, le roman *Der Gang durch das Ried*, est bien publié dans ce pays en 1936. En contradiction ouverte avec ce que promet le nouveau régime dans sa littérature officielle, il continue bien, dans la pure tradition moderniste, à raconter le réel sur un mode fondamentalement fragmenté, reflétant et incarnant la vision d'une société éparpillée, contraire à l'idée de classes et de corporations claires, censées structurer la « vision du monde » promue par les Nazis.

Une étude de cas représentative : À travers *le Ried* d'Elisabeth Langgässer

Afin d'illustrer mon propos, je vais donc à présent esquisser l'analyse d'un roman particulièrement représentatif du réalisme magique historique allemand. L'œuvre de son autrice, Elisabeth Langgässer (1899-1950), a connu un retentissement certain dans l'immédiat après-guerre grâce à son roman *Das unauslöschliche Siegel* [*Le sceau indélébile*] (1946), qui contribua à ce que le prix Georg Büchner lui fut attribué à titre posthume en 1950. Une traduction française chez Calmann-Lévy par Gritte Senil en 1951 suscita également de l'intérêt dans les milieux francophones, en particulier ceux de l'existentialisme chrétien, la vision du monde de Langgässer, autrice chrétienne engagée

³ J'ai analysé cette sémiotique particulière de l'espace sur base de textes de Hermann Kasack et Anna Seghers, à l'aide notamment des écrits de Youri Lotman sur la frontière et la sémiosphère dans Roland (2021, *Réalisme magique*).

⁴ Dans Roland (2021, *Magischer Realismus*), j'ai appliqué cet imaginaire des traumatismes à celui de textes du réalisme magique historique allemand déterminés par l'expérience de la guerre : Hermann Kasack, Ilse Aichinger, Felix Hartlaub, George Saiko ; on pourrait encore y ajouter Ernst Jünger et Horst Lange.

(et francophile) convergeant avec les thèses du « renouveau catholique » de Georges Bernanos et de Léon Bloy.⁵

C'est toutefois un roman antérieur, le singulier *Der Gang durch das Ried* (littéralement « La marche à travers le Ried »), publié juste avant que Langgässer ne soit exclue de la Chambre des Écrivains en raison de l'ascendance juive de son père, qui est ici au centre de mon propos. Entrée dans l'âge adulte à la fin de la Première Guerre mondiale, Langgässer est l'autrice d'une production littéraire indissociable d'un imaginaire magico-réaliste des traumatismes dont *Der Gang* met en évidence les procédés d'écriture. Sous certains aspects, son roman doit donc être considéré comme un exemple tardif d'une esthétique « post-expressionniste », constat surprenant dans la mesure où l'ouvrage est publié sous le contrôle de la censure national-socialiste, qui aurait pu y identifier des traits d'une esthétique propre à ce qu'elle appelait « l'art dégénéré ».

Toutefois, contrairement au grand roman du modernisme allemand *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin, représentant éminent d'une esthétique de la grande ville, celui de Langgässer fait montre d'un ancrage régional – et en partie rural – fort, celui du Ried dans le sud de la Hesse (*Hessisches Ried*), un territoire situé dans le nord-est de la plaine du Haut Rhin et qui, aujourd'hui, est mis en valeur comme réserve naturelle. Mais ce n'est pas pour dresser un tableau idyllique de cette région et en faire une apologie de la vie « saine » de la *Heimat* (dans le sens de la propagande du régime nazi) que Langgässer fait sans doute de cet espace le protagoniste principal du récit. Au contraire, elle donne à en ressentir son caractère profondément tourmenté, à une époque où les marécages n'avaient pas encore été domestiqués.

Le mot *Ried* lui-même, pouvant être traduit par « roseau, roselière, marécage » (*Reet, Röhricht, Sumpf*),⁶ évoque le fait que, jusqu'au début du XIXe siècle, la région était essentiellement dominée par l'eau et soumise aux fréquentes inondations du Rhin et de son affluent occidental, la Weschnitz. Ce n'est que progressivement qu'il est passé d'un paysage naturel marécageux à un paysage cultivé et transformé grâce à l'intervention de l'homme, notamment par des travaux de redressement du Rhin. Au moment même où Langgässer rédigeait son roman, au milieu des années 1930, un vaste plan régional ambitionnait de drainer les champs humides et prairies de zones inondables pour en faire un paysage agricole et maîtrisé.⁷

Mais au-delà de cet élément naturel du territoire, la liquidité des marais génère surtout anxiété et instabilité en raison de la conscience historique particulière du lieu. Non seulement la diégèse s'inscrit dans le passé immédiat de l'occupation de la Rhénanie

⁵ Cf. encore la critique enthousiaste que Marcel Brion consacra au *Sceau indélébile* dans *Le monde* du 22 avril 1952 sous le titre « Une mythologie de l'enfer » : https://www.lemonde.fr/archives/article/1952/04/22/une-mythologie-de-l-enfer-le-sceau-indeleble_2011511_1819218.html [19.09.2023]

⁶ Cf. <https://www.whr-infiltration.de/das-ried/naturraum>, consulté le 03.04.2023.

⁷ Ibid.

par l'armée française entre 1918 et 1930, mais l'archéologie de la région est clairement structurée par les traumatismes successifs déposés par les guerres sur plusieurs siècles, qu'il s'agisse des guerres napoléoniennes ou des batailles encore antérieures de la guerre de Trente Ans, dont la région a particulièrement souffert :

Fünf Schuhe tief stecken Silbermünzen aus den napoleonischen Kriegen. Sieben Schuhe tief blättern leise die fetten gelblichen Würmer zermürbter Schädeldecken erschossener Spanier, Schweden und deutscher Söldner um. Zwölf Schuhe tiefer ruhen Waffen und Schilde aus der eisernen Römerzeit und donnern dumpf in die Träume dieser ältesten Landschaft hinein (GR 1936, 12).

[À cinq chaussures de profondeur, on trouve des pièces d'argent datant des guerres napoléoniennes. À sept chaussures de profondeur, on peut doucement feuilleter les vers jaunâtres et gras des calottes crâniennes héritées des soldats espagnols, suédois et autres mercenaires allemands abattus durant la guerre. Douze chaussures plus bas reposent des armes et boucliers datant de l'âge de fer romain ; ils résonnent comme un coup de tonnerre étouffé au milieu des rêves de ce plus ancien des paysages].

La conscience traumatique du Ried relève clairement de l'idée que la fiction magico-réaliste de Langgässer – à l'inverse du roman régionaliste traditionnel – fait le choix résolu de perturber les idées reçues sur le temps, l'espace et l'identité, » et ce dès son entame.

Le protagoniste principal du roman est décrit dans un premier temps comme « un homme, » qui, « à la fin de l'automne 1930 [...] [traverse] le camp français abandonné, autrefois allemand, qui s'étend entre la capitale de la Hesse, les forêts de sapins et de bouleaux qui l'entourent et le grand sable ».⁸ Selon toute apparence, « l'homme », appelé aussi « le vagabond » (*der Wanderer*) ou « l'étranger » (*der Fremde*) (GR 9) est un ancien soldat de l'occupation française du Rhin. Il a sur lui un passeport, un morceau de « papier friable et très taché » portant le nom de Jean-Marie Aladin ; lorsqu'il commence à parler, sa langue « se mélange souvent de bribes étrangères » (GR 10).⁹

Le lecteur comprend toutefois rapidement qu'Aladin a vécu l'expérience traumatisante de la perte de sa mémoire et de son identité. Son passeport et sa photo sont déclarés faux et son identité se révèle fondamentalement incertaine ; lui-même « connaissait aussi l'endroit, le passage noyé de rose du bordel militaire, où il avait recueilli le papier d'un Arabe, un mahométan sentant le renfermé qui avait voulu se

⁸ « [Ein Mann, der] im Spätherbst des Jahres 1930 [...] über das verlassene französische Lager, das früher ein deutsches gewesen war und sich zwischen der hessischen Hauptstadt, umschließenden Tannen- und Birkenwäldern und dem großen Sande dahinzieht ». En l'absence d'une traduction de *Der Gang durch das Ried* (repris dans le texte sous l'abréviation GR), j'ai traduit moi-même tous les extraits cités dans cet article.

⁹ « [Ein] brüchiges und stark beflecktes Papier » ; « [als er ins Reden gerät, wird es] plötzlich untermischt mit fremden Brocken ».

saouler et avait délesté le défunt Aladin, mort d'une grippe intestinale, de sa carte d'identité pour une bouteille de schnaps » (GR 15).¹⁰

L'histoire à (re)construire se développe alors, ainsi que l'explique un compte rendu de l'époque, comme celle d'un homme « qui, après avoir traversé un dédoublement et un brouillage de la conscience, revient péniblement à la saisie de lui-même » (cité d'après Roland 2021, *Magischer Realismus*, 167). Dans la suite du roman, Aladin (si nous continuons à l'appeler ainsi) quitte donc son statut initial d'errant, de sans-abri, pour être employé comme saisonnier dans une ferme dirigée par un fermier brutal et très conservateur, qu'on appelle *Erlenhöfer* (car il réside au lieu-dit Erlenhof, toujours identifiable aujourd'hui)

En même temps que la description de la vie dans le Ried est rendue sur un mode quasiment naturaliste, ce sont bien des techniques d'écriture fondamentalement modernistes, inspirées par le principe de discontinuité dans la construction, qui font progresser le récit. Par exemple celles portant sur la thématique de l'identité incertaine rendue dans la scène censée révéler les « vrais » nom et prénom d'Aladin, qui se donnent à lire comme un moment soudain de « clarté de conscience » (*Bewusstseins-helle*, pour reprendre l'expression de Michael Scheffel 1996, 172-174) constitutif de la poétique magico-réaliste. Cette illumination épiphanique se produit alors qu'Aladin est assis dans une cave à pommes de terre avec des membres d'un groupe politique secret de droite, supervisé par l'*Erlenhöfer* et occupé à préparer une conspiration politique violente:

Blitz, Blitz und Blitz fuhr mit blendender Helle und fast metallischem Krachen gnadenlos durch sein Gehirn. Das Munitionsgebäude im Lager und dieser Pulverkeller wurden zu Spiegelbildern; wie er, so stand jetzt der Mann von dem Kalbfelltornister auf und blickte ihn schauerlich an:

“Au clair de la lune
Mon ami Pierrot...”

„Ich heiÙe Peter,“ hörte sich Aladin sagen; von dem Gewölbe fiel dieser Name wie tausendfacher Donner und hatte ihn schon begraben.

“prêtez-moi ta plume,
pour écrire un mot!” (GR, 165)

[La foudre, la foudre et encore la foudre traversèrent impitoyablement son cerveau avec une clarté aveuglante et un fracas presque métallique. Le bâtiment à munitions à l'intérieur du camp ainsi que

¹⁰ « Denn Pass und Bild waren falsch; er wusste jetzt auch die Stelle, den rosagetünchten Durchgang des Militärbordells, wo er von einem Araber das Papier entgegengenommen, einem muffigen Mohammedaner, der einmal saufen wollte und für ein Fläschchen Schnaps den toten Aladin, verstorben an einer Magengrippe, um seinen Ausweis erleichtert hatte ». Le terme *muffig* appliqué à une personne peut heurter.

cette cave à poudre se reflétèrent en miroir; comme lui [Aladin], l'homme à la giberne en peau de veau se leva et le regarda d'un air terrifié:

« Au clair de la lune

Mon ami Pierrot... »

« Je m'appelle Pierre, » s'entendit dire Aladin ; depuis la voûte, ce nom tomba comme mille tonnerres et l'enterra aussitôt.

« prêtez-moi ta plume,
pour écrire un mot! »

Outre la révélation du nom du personnage de Peter (Pierrot)/Aladin, la critique spécialisée relève une allusion à son passé d'agresseur sexuel et de meurtrier d'une jeune fille (cf. Schäfer 2001, 290) : Comme tous les autres hommes, il prend un dernier fusil restant « entre ses genoux » et « [c]omme s'il en avait une preuve entre les mains, il tourna doucement le canon brillant comme un amoureux tourne sa fille : il faisait partie de cela, c'était certain. Lui : Peter. Peter. Schaffner... L'aube se levait » (GR 178).¹¹

À plus d'un égard, Peter Schaffner incarne par ailleurs une identité « transfrontalière » et « transnationale ». Ses appartenances incertaines le rallient à la fois à l'Allemagne et à la France mais aussi à la présence de l'Europe dans le « sombre » continent africain. Cathy Gelbin le décrit en effet comme le fils d'un boucher rhénan, ayant pris la fuite parce que son père l'a menacé de lui couper la main et de le tuer. Il se serait réfugié en France avant de rejoindre la Légion Étrangère en Afrique du Nord, puis de revenir s'échouer en Allemagne (cf. Gelbin 2001, 81). D'une certaine manière, on peut considérer le personnage double Peter/Aladin comme un précurseur du personnage prototype du réalisme magique de l'ère post-coloniale de Salman Rushdie ou Gabriel García Márquez, incarnant avant la lettre « l'idée d'une identité multiple et mobile » ou celle d'un « sens mystérieux des identités fluides et de l'interconnexion » (Faris 2004, 25). Et ce même si, en tant que personnage typiquement d'inspiration moderniste, il fait en premier lieu l'expérience du déchirement et de la dissociation, ce qui suscite l'irritation profonde du fermier conservateur *Erlenhöfer*, rétif à toute autre conception raciale et régionale, que celles qui sont incontestables et incontestées. C'est tout le sens de l'interrogatoire que le paysan fait subir à Peter/Aladin, le sommant de se positionner par rapport à la double question élémentaire de savoir : « Qui êtes-vous et d'où venez-vous ? (*Wer seid ihr und wo kommt ihr her ?*). Deux questions qui renvoient en réalité intrinsèquement à une multiplicité. Suivant le texte original allemand, le pronom personnel *ihr* marque en effet explicitement un pluriel du tutoiement impossible à exprimer en français. Pour toute réponse, Aladin se contente de lui mettre son passeport

¹¹ « [a]ls habe er einen Beweis in Händen, drehte er leise das schimmernde Rohr wie ein Verliebter sein Mädchen: er gehörte dazu, das war nun gewiss. Er: Peter. Peter... Schaffner... dämmerte es herauf ».

sous le nez, ce qui ne fait que renforcer le courroux du *Erlenhöfer*, ainsi qu'Aladin le constate sur le visage de ce dernier :

Aladin hielt ihm den Paß entgegen und sah eine dicke Spinne, die aus Wut und Enttäuschung gemacht war, von der Stirne des Erlenhöfers bis zu den Mundwinkeln laufen (GR 64–65).
[Aladin lui tendit le passeport et vit une grosse araignée, faite de colère et de déception, courir du front de l'Erlenhöfer jusqu'aux commissures de ses lèvres].

Mais revenons un instant au contexte de la publication d'un tel roman foncièrement moderniste sous le national-socialisme. On sait que – contrairement à une idée reçue – durant les premières années du régime après 1933, certaines marges de liberté et d'indépendance intellectuelle étaient possibles, pour autant que les autrices et auteurs se gardent d'afficher ouvertement des positions en contradiction avec l'idéologie dominante. On notera également qu'a priori, Langgässer avait affiché un profil conservateur et aurait peut-être même voté pour le parti nazi en 1933, selon certains témoignages (Hilzinger 2009, 160). Dans sa lecture attentive du roman, Cathy Gelbin suggère même de rapprocher *Der Gang* de certains clichés de la littérature nazie en raison de « son amalgame de discours entourant la paysannerie et la modernité avec des discours nationalistes et racialisants concernant les Français, les Arabes et les Juifs » (Gelbin 2001, 87). Il est vrai que le terme de *muffiger Mohammedaner*, cité plus haut (cf. note 10), est gênant, encore faudrait-il considérer depuis quelle focalisation (interne) il est effectivement prononcé.

De ma propre lecture approfondie de l'œuvre, j'ai au contraire déduit que *Der Gang durch das Ried* se distingue a posteriori par plusieurs éléments politiquement subversifs qui découleraient d'une technique du camouflage métaphorique et symbolique, également propre à l'écriture magico-réaliste. Ainsi en va-t-il, une fois encore, de la pluralité des identités du personnage de Peter/Aladin. Dans sa réflexion d'inspiration théologique appliquée au roman, Daniel Hoffmann relève que ce double prénom jette un pont entre les trois religions monothéistes, qu'il s'agisse du « rocher » (*Fels, petra*) Pierre, ou du « commandant de la foi », Aladin en arabe (cf. Hoffmann 1998, 184-185). J'y ajouterais un rapprochement par consonance des noms Aladin et Saladin, ce dernier renvoyant au principal personnage musulman de l'œuvre classique des Lumières allemandes, la pièce œcuménique *Nathan der Weise* [Nathan le Sage] de Gotthold Ephraim Lessing. Se déroulant à l'époque de la troisième croisade, on sait que cette pièce (interdite dans l'Allemagne nazie) met en scène la tolérance éclairée du Juif Nathan. La situation de départ avait mis en scène le comportement atypique du sultan Saladin, qui, en temps de guerre, a épargné la vie d'un Templier qu'il aurait dû condamner à mort ; mais le regard du Templier avait rappelé à Saladin celui d'Assad, son propre frère défunt. Les péripéties finales de la pièce révéleront que le Templier est effectivement le fils d'Assad, qui s'était converti au christianisme, le dernier acte célébrant la réconciliation d'une famille recomposée au-delà des confessions religieuses.

Si je pense avoir effectué un rapprochement opportun d'une scène avancée du roman de Langgässer, dans laquelle Aladin trouve un moment à s'intégrer dans la communauté des personnes vivant dans le domaine du *Erlenhöfer*, avec cette scène finale de réconciliation familiale dans la pièce de Lessing (cf. Roland, 172–176), c'est aussi par analogie avec la situation particulière de l'autrice au moment de la publication du roman. Comme on l'a dit, Elisabeth Langgässer craignait une mesure d'exclusion contre sa personne pour des raisons raciales, à cause de l'origine juive de son père Eduard Langgässer. Et c'est ainsi que toute forme d'expression positive à l'égard d'une communauté régionale ou nationale potentiellement ouverte à la diversité m'a semblé digne d'attention dans le roman.

À cet égard, relevons encore en marge la présence contradictoire de la diversité et de « l'hybridité » des forces d'occupation françaises et de leurs soldats d'origine africaine. Certes, on a pointé l'image négative du *muffiger Mohammedaner*, qui pourrait entrer dans le cadre idéologique d'une littérature d'obéissance nazie. Mais une telle lecture, à mon sens trop rapide, passe à côté du contrepoint positif (à un autre endroit du récit) de l'allusion à une armée française « dansante », décrite comme « l'armée d'occupation blanche, jaune, brune, brune foncée de France, d'Alger, du Maroc et des côtes du Sénégal – fils de Mahomet, fils du soleil et fils de la raison » (GR 267).¹² S'y ajoute la double référence à la chanson *Au clair de la lune*, qu'on peut associer spontanément au XVIII^e siècle français et à l'élément de la famille interconfessionnelle recomposée dans le classique de l'*Aufklärung* allemande *Nathan le Sage*. La cumulation de ces indices textuels justifie donc selon moi d'inclure la métaphore du soleil et l'idée de « raison » (*Vernunft*) en référence aux « fils de Mahomet » comme une allusion voilée à l'idéal de la civilisation européenne des Lumières, que Langgässer concevrait à présent comme menacé par l'évolution de la vie politique en Allemagne sous le national-socialisme.¹³

Modernisme magico-réaliste et écriture du camouflage

Si je me permets de suggérer une interprétation politiquement subversive de la présence des soldats franco-africains dans le roman du *Ried*, c'est aussi en raison du contexte particulier de la biographie de Langgässer. Ce roman est donc le dernier qu'elle

¹² “[...] tänzelte nun das Heer: das weiße, das gelbe, das braune, das dunkelbraue Besatzungsheer aus Frankreich, Algier, Marokko und von den Ufern des Senegal – Söhne des Mohammed, Söhne der Sonne und Söhne der Vernunft.”

¹³ Il n'est d'ailleurs pas exclu que Langgässer ait eu connaissance de l'expression dénigrante « bâtard du Rhin » (*Rheinlandbastard*), présente dans les textes de propagande nazis pour désigner les enfants de pères d'ascendance africaine, notamment de soldats de l'occupation française, et de mères allemandes. Ceci renforcerait le caractère subversif de la description positive que l'autrice donne des « fils de Mahomet. » (La présence des soldats « nègres » de l'occupation française est en tout cas également mise en épingle dans *Mein Kampf*)

publiera avant la guerre, elle qui ne pourra plus se défendre contre l'accusation selon laquelle son père était d'origine juive. Se sachant menacée d'exclusion, elle associait d'ailleurs la couleur de son « arrière-fond noir » (*schwarzer Hintergrund*) à la fois à son mode de vie peu conventionnel et à ses origines juives, dans une lettre à son ami Waldemar Gurian, datée du 6 novembre 1935¹⁴.

Pour autant que l'on accorde du crédit à cette hypothèse, Langgässer aurait ici fourni une contribution à cette littérature de « l'émigration intérieure » (*Innere Emigration*) qu'on applique aux écrivaines et écrivains qui, restés en Allemagne sous le troisième Reich, ont toutefois pris leurs distances par rapport à la littérature de propagande et se sont distingués par une prise de distance critique – de nature intellectuelle, artistique et/ou esthétique – par rapport aux impératifs politiques et idéologiques imposés par la dictature nazie (cf. Bannasch 2013, 49–72). La valorisation de la couleur noire relèverait ainsi d'une écriture du camouflage, « cachée » par des moyens esthétiques (*verdeckte Schreibweise*), comme si l'autrice regrettait l'exclusion des populations juives et africaines de la communauté nationale, là où elle avait peut-être cru initialement que le régime nazi n'atteindrait pas ce niveau de radicalité dans l'exclusion de l'autre.

L'écriture du camouflage peut finalement très bien se combiner avec celle d'un modernisme magico-réaliste de type épiphanique et illuminatoire, tel que Langgässer le pratique dans la scène visionnaire de l'éclatement de la cathédrale, très commentée dans la critique spécialisée. On y assiste à la transformation de la cathédrale de Worms (une des trois cathédrales impériales historiques de Rhénanie, avec Mayence et Spire), après qu'Aladin et l'*Erlenhöfer* ont visité une exposition agricole dans cette ville. La personnification de la cathédrale se confond à nouveau avec l'archéologie particulière de la région et des traumatismes historiques qu'elle a subis dans la longue durée. Un nouveau moment soudain de « clarté de conscience » fait irruption dans le réel, au moment où la cloche de la cathédrale sonne pour faire se transformer et élargir le corps de l'édifice aux bâtiments environnants de la ville, puis à la campagne des alentours, celle dont le sol a été « saturé » au cours des guerres précédentes, en particulier lors de la guerre des paysans du Palatinat (1525) :

Dann läutete er [der Dom]. Das war, als ob er sich selber aufhob, um sich noch einmal zu erbauen und alles, was jener Schall bedeckte, in seinen Leib zu verwandeln: die Häuser, welche sich dicht an seine Flanken drängten, ihre Seufzer, ihr Geschrei, ihre Flüche, ihre geheimen Laster; dann weiter draußen die Brücke, den Strom mit seinen Schlepfern; das Ackerland, Kraut und Unkraut, das, verbrannt, in den Himmel rauchte, und jenes Land, das noch tiefer lag, von keiner Pflugschar berührt und dennoch mit Blut gesättigt, mit Schuld um Schuld beladen... (GR 139)

[Puis elle [la cathédrale] sonna. C'était comme si elle se soulevait elle-même pour s'édifier encore

¹⁴ Elle y contraste avec ironie sa propre « noirceur » avec les cheveux blonds et les yeux bleus de leur ami Reinhold : « Oh, wie gut ist Reinholds blonde, blauäugige Erscheinung für meinen schwarzen Hintgrund! » (cité d'après Roland 2021, *Magischer Realismus*, p. 169)

une fois et transformer dans son propre corps la résonnance de ce son : les maisons qui se pressaient contre ses flancs, leurs soupirs, leurs cris, leurs malédictions, leurs vices secrets ; puis, plus loin, le pont, le fleuve et ses remorqueurs ; les terres cultivées ; les herbes et les mauvaises herbes brûlées qui fumaient dans le ciel ; et ces terres plus profondes encore, qu'aucun soc de charrue n'avait touchées et qui étaient pourtant saturées de sang, chargées de faute puis d'une autre ...]

La suite de la métamorphose continue de participer d'un imaginaire des traumatismes, qui gagne à présent l'intérieur d'un bâtiment qui s'est peuplé de plantes et d'animaux hybrides, faits de têtes d'oiseau (*Vogelköpfe*), de « pieds de colombe » (*Taubenfüße*) ou de « corps de chevaux » (*Pferdeleiber*). Tandis que la cloche continue de sonner, un grand cerceau s'élève au sein de la nef de l'édifice. Il se configure lui-même en couronne et se tortille à la manière d'un serpent aux yeux rouges, de couleur rubis. C'est alors qu'au milieu d'un grand fracas, les personnes et animaux présents dans la cathédrale se sentent pressés de toute part par les mouvements de la couronne.

Der Bauer ließ jetzt nicht locker; gleichzeitig fühlten sie beide [der Bauer und Aladin], wie sie von hinten her näher geschoben und von der Seite herangepresst wurden; das Gedränge war nun so fürchterlich, dass die Vogelköpfe zu schrillen begannen und der Löwe ein Murren ausstieß, das wie Donner durch das Gewölbe lief. In diesem Augenblick bewegte sich die Krone; sie fuhr zusammen, umklammerte alles und presste Menschen und Tiere in ihr metallenes Rund – gleichzeitig schossen die Tiergesichter, durch den furchtbaren Druck genötigt, aus dem umspannenden Reif. Aladin wurde als letzter in die Krone hineingestoßen, dann schlug sie wie eine Pforte zu, die ihm die Ferse wegnahm, es dröhnte noch einmal von außen dagegen, der Ton verzitterte, summt – – – die Domglocke hatte ausgeläutet, Aladin fühlte nun erst, dass ihn der Bauer umklammerte – [...]. (GR 140–141)

[Le paysan ne lâchait pas prise ; en même temps, ils se sentaient tous deux [le paysan et Aladin] poussés par derrière et pressés de côté ; la bousculade était maintenant si terrible que les têtes d'oiseau commencèrent à pousser des cris stridents et que le lion poussa des grognements qui se répandirent comme le tonnerre à travers la voûte. À cet instant, la couronne bougea ; elle se rétracta, enserra tout et comprima hommes et animaux dans sa ronde métallique – tandis qu'en même temps, les visages des animaux, contraints par la terrible pression, jaillirent du cerceau qui les entourait. Aladin fut le dernier à être poussé dans la couronne, puis celle-ci se referma comme un portail qui lui arracha le talon, un autre grondement vint de l'extérieur, le son frémit, bourdonna – – – la cloche de la cathédrale avait fini par se taire, Aladin sentit alors seulement que le paysan l'étreignait – [...]].

J'ai envisagé par ailleurs dans une proposition d'interprétation détaillée (Roland 2021, *Magischer Realismus*, 144-148) la possibilité d'une nouvelle lecture allégorique au service d'une écriture du camouflage dans cette scène magico-réaliste, qui trouve encore

un prolongement après qu'Aladin, le paysan et bon nombre de figures animales se sont retrouvés à l'extérieur du bâtiment, au moment où la neige commence à tomber. J'y suggère que le serpent aux yeux rouges (couleur du rubis mais aussi du sang) pourrait évoquer la violence politique du nouvel empire allemand, occupé à mutiler les personnes qui ne s'intègrent pas parfaitement au modèle de la nouvelle communauté – Aladin perdant son talon, lorsque la couronne se referme. Le régime enverrait alors sur les routes de l'exil les animaux angoissés dont les traces du départ s'entremêlent dans la neige, celles des voitures collectives mais aussi des sabots des chevaux ou des pieds d'oiseau.

Conclusion

L'exemple du roman *Der Gang durch das Ried* illustre la permanence d'une littérature d'inspiration moderniste tolérée en marge dans le champ éditorial de l'Allemagne national-socialiste, du moins dans les premières années qui ont suivi l'accession d'Hitler au pouvoir, lorsque le carcan idéologique du régime ne se faisait pas encore sentir de manière aussi contraignante que par la suite. La littérature du réalisme magique historique a ainsi pu allier des techniques d'écriture directement inspirées des avant-gardes à une allégorisation du réel, interrogeant ainsi de façon critique les dérives totalitaires en cours sur le mode du camouflage.

Certes, la logique symbolique de cette allégorisation ne peut pas non plus se réduire à une simple « clé » de décryptage des événements historiques et politiques. C'est bien la conscience esthétique moderniste d'une autrice comme Langgässer qui prévaut dans la construction de son roman et génère ainsi un propos tellement pétri d'ambivalences et d'indéterminations qu'il ouvre le sens du récit davantage qu'il n'en fait le support d'une littérature « engagée ». Il n'empêche que le contexte particulier de la genèse du roman du *Ried* met bien en lumière que le réalisme magique historique de langue allemande annonce aussi cette conscience politico-historique que l'on attribue plus volontiers à son successeur latino-américain et que son vecteur d'expression principal demeure bien ancré dans un modernisme littéraire qui précède le credo postmoderne et postcolonial considéré comme présupposé du réalisme magique international.

BIBLIOGRAPHIE

- ARVA, E. 2011. *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Amherst/New York: Cambria Press.
- ., ROLAND, H. (eds.) 2014. "Magical Realism as Narrative Strategy in the Recovery of Historical Traumata" *Interférences littéraires/ Littéraire Interfereties. Multilingual e-Journal for Literary Studies*, 14. <<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/25>> [Consulté le 03.04.2023]
- BANNASCH, B. 2013. "Literatur der Inneren Emigration. Begriffs- und diskursgeschichtliche Überlegungen" In B. Bannasch, G. Rochus (eds.) *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, 49–74. Berlin/Boston: De Gruyter.
- FARIS, W. B. 2004. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- GELBIN, C. 2001. *An Indelible Seal: Race, Hybridity and Identity in Elisabeth Langgässer's Writings*. Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- HILZINGER, S. 2009. *Elisabeth Langgässer*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.
- HOFFMANN, D. 1998. *Die Wiederkunft des Heiligen. Literatur und Religion zwischen den Weltkriegen*. Paderborn: Schöningh.
- LANGGÄSSER, E. 1936. *Der Gang durch das Ried*. Leipzig: Verlag Jakob Hegner.
- LEINE, T. W. 2018. *Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne. Paradoxien einer Poetik der Mitte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- PEREZ, R., CHEVALIER, V. A. (eds.) 2020. *The Palgrave Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century*. Cham: Palgrave Macmillan.
- PILLET, F. 2016. *Vers une esthétique interculturelle de la réception*. Heidelberg : Winter.
- ROH, F. 1925. *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- ROLAND, H. 2021. *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2021. "Réalisme magique historique allemand et sémiotique de l'espace dans les récits d'après-guerre de Hermann Kasack et Anna Seghers." *Recherche littéraire/Literary Research* 37: 87–108.
- SASSER, K. A., WARNES, C. (eds.) 2020. *Magical Realism and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHÄFER, B. 2001. *Unberührter Ort. Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang.
- SCHEEL, C. W. 2005. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.
- SCHEFFEL, M. 1996. "Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ‚gespaltene Bewusstsein‘ der dreißiger und vierziger Jahre." In M. Martínez (ed.) *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, 163–180. Paderborn: Schöningh.
- STRICH, F. 1962 [1922]. *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit: ein Vergleich*. Bern: Francke.
- ZAMORA, L. P., FARIS, W. B. (eds.) 1995. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press.

FOCUS IV

Il modernismo e l'esperienza di identità culturali complesse





IOLE SCAMUZZI

AUTOESOTISMO E INTERSTUALITÀ IN *HOUSE OF MIST* DI MARÍA LUISA BOMBAL

ABSTRACT: When María Luisa Bombal decides to compose *House of Mist* on the basis of the central idea of *La última niebla*, she does not undertake a mere translation, but creates a new work that she considers suitable for the circumstances. Drawing from her proficiency in European languages and literatures, she simultaneously taps into her works in Spanish and Victorian English novels to craft a product with an exotic yet familiar taste for the receiving audience.

KEYWORDS: Exoticism, Intertext, Translation, Rewriting, Novel.

Instead of the cross, the Albatross
about my neck was hung.

S.T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*

Le circostanze che portano María Luisa Bombal a tornare al nucleo tematico de *La última niebla* per trasformarlo in un romanzo adatto al pubblico nordamericano sono tanto note da richiedere solo una brevissima ricapitolazione (Martinetto 2002; Byrkjeland 2013). Il suo ricco ed influente marito, Fal de Saint Phalle, trovò per la giovane e brillante moglie un agente letterario il quale, letta l'opera in spagnolo, suggerì di aggiungere un finale, felice, alla storia, e raccomandò di rendere ben chiara la distinzione fra realtà e immaginazione, perché “no vamos a publicar un poema en prosa” (Bombal 2005: II, 146). Una volta terminata la riscrittura, Farrar & Straus la pubblicò in tempo breve e con discreto successo, tanto da permettere a Bombal di ricevere qualche prezioso, seppur modesto,¹ contributo economico fino alla fine della sua turbolenta vita. Il romanzo in inglese si intitolava *House of Mist* e Bombal sostenne fin dall'inizio che si trattasse di un lavoro nuovo, che da *La última niebla* non traeva che l'ispirazione: “The

¹ “Recibí el cheque de Farrar, Straus que Uds. Me mandaron. Gracias. No saben cuánto lo necesitaba...” Lettera a Lucía Guerra del 2 agosto 1979 (Bombal 2005: II,124)

strange house of mist that a young woman, very much like all other women, built for herself at the Southern end of South America” (Bombal 1947: prologo).²

La critica ha affrontato questo testo da molte prospettive, la più comune delle quali è il paragone con *La última niebla*. C'è un certo accordo nel valutare questo romanzo come assai meno innovativo, e in senso lato inferiore, al suo predecessore in lingua spagnola: alcuni ritengono che ciò sia dovuto ad una natura più oggettiva della lingua inglese, da opporsi ad una maggiore inclinazione all'interiorità delle lingue neolatine (Pérez Firmat, 2003; Byrkieland, 2013); altri, basandosi su dati biografici, ritengono che la perdita di poesia sia dovuta alla scarsa dimestichezza dell'autrice con il nuovo idioma (Gligo 1985; Martinetto, 2002; Guerra, 2012 e 2020); altri ancora si spingono oltre ed immaginano qualche forma di distacco ironico fra autrice e racconto, cercando così di riscattare il suo prestigio letterario dall'imbarazzo in cui la porrebbe una completa adesione a quest'opera (Díaz 2002; Edwards 2009). Nessuna di queste prospettive mi pare interamente soddisfacente. Ritengo che un'opera letteraria, quale che ne sia il valore, deve potersi giustificare nell'ambito della sfera testuale, e che quindi occorra concentrarsi su *House of Mist* e sul suo intertesto. Con questo non intendo escludere dall'ambito della ricerca le informazioni biografiche e contestuali: Bombal è un'autrice molto presente e nel corso della sua vita tornò spesso a narrare -e a riscrivere- il suo passato personale ed artistico. Ma proprio per questo tali informazioni vanno trattate con estrema prudenza, mentre il testo, nella sua nudità, non può mentire. Intendo quindi iniziare a ricostruire quella “técnica que requiere una novela” cui Bombal si riferiva nella celebre intervista rilasciata a Carmen Merino nel 1967 (*Eva* n. 1.139, del 3 febbraio 1967) quando spiegava il rapporto fra *La última niebla* e *House of Mist*:

Pero debo explicarme, para que no se haga confusión con mi primera obra *La última niebla*. Esta es, en realidad, un tema tomado desde adentro y tratado en prosa, casi como un poema. Tomar este mismo tema desde afuera me tentó, como un desafío intelectual, y lo hice desarrollándolo con toda la técnica que requiere una novela. (Bombal 2005: II, 156)

Autoesotismo

In una delle sue uscite più felici, Roberto Ignacio Díaz dichiara che “it is a truth universally acknowledged that authors from Spanish America often interest foreign literary markets because of the perceived exoticism of their writings” (Díaz 2002: 146). In effetti, a partire dal prologo, Bombal definisce la sua opera come proveniente da “the Southern end of South America.” *House of Mist* è, invero, disseminato di elementi che portano con sé un certo “sapore latino.” Parole sparse in spagnolo; i nomi dei personaggi; ma anche alcuni temi provenienti dalle opere scritte in spagnolo. Questo leggero senso dell'estraneo nasce dall'inserimento di questi “temi esotici” in un'opera che è a tutti gli

² Leggo una copia anastatica in brossura del 2008 della prima edizione di Farrar&Straus.

effetti riconducibile al romanzo vittoriano. La scrittrice saccheggia la sua produzione passata e adatta al romanzo realista di tradizione anglosassone quegli stessi temi ed immagini che la critica aveva riconosciuto come innovativi, femminili, fantastici nel loro contesto originario. Offrirò qui tre esempi.

La nutrice

Il primo tema tratto dalle opere in spagnolo di Bombal e trasferito in *House of Mist* è quello della nutrice. Nel terzo capitolo, l'orfanella Helga è spedita a casa della zia Mercedes, dove è trattata come una figlia del peccato, che non merita affetto, attenzione, e nemmeno un'istruzione elementare.

To compensate for all this indifference, however, I had the steady and tender love of Mamita, the good nurse in whose care I was placed when, as an orphan five years old, I was brought from the capital to this house in a far-off Southern town. (Bombal 1947: 12)

La nutrice è un personaggio abbastanza diffuso nella narrativa (Basaure 2020: 87). Solitamente si tratta di una nativa, portatrice di un legame col territorio e la natura possibile solo alle popolazioni oriunde. Il suo ruolo è compensare il vuoto affettivo lasciato dai ricchi e superficiali proprietari terrieri, affaccendati nel mondo tutto maschile degli affari, nel cuore e nella vita dei poveri e degli umili, come donne e bambini. In *La amortajada*, pubblicato da Bombal nel 1938, Zoila dà ad Ana María l'amore che sua madre è incapace di offrirle:

Está Zoila, que la vio nacer y a quien la entregó su madre desde ese momento para que la criara. Zoila, que le acunaba la pena en los brazos cuando su madre, lista para subir al coche, de viaje a la ciudad, desprendíasele enérgicamente de las polleras a las que ella se aferraba llorando. ¡Zoila, antigua confidente de los días malos; dulce y discreta olvidada, ¡en los de felicidad! Allí está, canosa, pero todavía enjuta y sin edad discernible, como si la gota de sangre araucana que corriera por sus venas hubiera tenido el don de petrificar su altivo perfil. (Bombal 2005: II,21)

Zoila, *la Araucana*, è forte, senza età, senza figli, dolce e severa come la terra. È ministra della vita e della morte, del dolore e della consolazione. Non teme l'insolito e il sinistro. È una donna coyote.³ Quando Ana María subisce un aborto spontaneo, l'unica persona presente, l'unica che capisce che cosa accade, è Zoila, che "... vino a recogerme al pie de la escalera. El resto de la noche se lo pasó enjugando, muda y llorosa, el río de sangre en que se disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía..." (Bombal 2005: II,34). Nei momenti di disperazione, Zoila è la via verso Dio: un dio più gentile, che non giudica, una divinità femminile, diversa dal dio istituzionale di fronte al quale dobbiamo inginocchiarci in chiesa:

³ Mi riferisco al trickster nelle culture amerindie, le cui gesta sono narrate da Paul Radin (1965).

Hablo del Dios que me imponía la religión, porque bien pueda que exista otro: un Dios más secreto y comprensivo, el Dios que a menudo me hiciera presentir Zoila. Porque ella, mi mamá, déspota, enfermera y censora, nunca logró comunicarme su sentido práctico, pero sí todas las supersticiones de su espíritu tan fuerte como sencillo. (Bombal 2005: II,38)

La nutrice di *House of Mist* è definita dal suo nome, Mamita, come ispanica, non più nativa, perché già così è latrice di tutto il sapore esotico necessario. Quindici pagine dopo la sua apparizione viene congedata, con la scusa di una crisi di reumatismi, perché Helga l'orfanella serve sola e senza guida. Il suo nome ricompare una sola volta, quando Helga ha sposato Daniel, vedovo di Teresa, e si impossessa dei vestiti della morta, come Mamita le aveva consigliato di fare. Mamita non ha alcuno sviluppo; non partecipa a nessuna azione; non ha significati simbolici né particolare intelligenza. È ridotta a una pennellata esotica, a paccottiglia pittoresca.

L'albero

Il secondo tema è quello dell'albero della vita, ed è trattato con più cura della povera nutrice. Il racconto *El árbol*, pubblicato nel 1939, è forse l'opera ad oggi più nota di Bombal, e in Chile è programma scolastico. È difficile riassumere brevemente la simbologia di quest'albero della gomma, collocato di fronte alla finestra dello spogliatoio della protagonista Brigida: è un essere vivente, che divide lo spazio domestico con gli umani; subisce i cambiamenti di stagione e nella sua evoluzione rispecchia il processo con cui Brigida arriva a comprendere la sua condizione di vita e i propri sentimenti.

Un oleaje bulle, bulle muy lejano, murmura como un mar de hojas. ¿Es Beethoven? No. Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir. Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran sensación bienhechora. ¡Qué calor hacía siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y qué luz cruda! Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba, se refrescaba. Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde. ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario. ¡Cómo parlotaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él. Era el único árbol de aquella estrecha calle en pendiente que, desde un costado de la ciudad, se despeñaba directamente al río. (Bombal 2005: II,84)

L'albero suona Beethoven e Chopin quando è toccato dalla pioggia o agitato dal vento; profuma in primavera. Quando improvvisamente viene sradicato per la gentrificazione del quartiere, Brigida ha una vera e propria epifania modernista, ammettendo finalmente alla propria coscienza che la sua vita è insopportabile. Alla luce cruda e fredda della strada, raccoglie le sue cose e scappa.

Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos. No comprende cómo hasta entonces no había deseado tener hijos, cómo había llegado a conformarse a

la idea de que iba a vivir sin hijos toda su vida. No comprende cómo pudo soportar durante un año esa risa de Luis, esa risa demasiado jovial, esa risa postiza de hombre que se ha adiestrado en la risa porque es necesario reír en determinadas ocasiones.

¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor...

—Pero, Brígida, ¿por qué te vas?, ¿por qué te quedabas? —había preguntado Luis. (Bombal 2005: II,90)

L'albero di Brigida significa sopportazione, autoinganno, intimità, *insilio*. In *House of Mist*, l'albero appare inizialmente solo in sogno, come premonizione consolante della felicità che tarda a venire. Helga lo sogna per la prima volta quando la zia Adelaida le riferisce la triste ma romantica storia dell'amore illecito fra i suoi genitori, che erano stati amanti:

For a long time, I cried. I cried until finally I fell asleep, exhausted. Then a gentle breath of spring came to me out of the depth of my slumber, and in my dream suddenly I found myself under a tree in bloom, laden with bees. The subtle perfume emanating from its golden branches, together with the melodious humming of the bees, started gradually to soothe my sorrow and to fill me with an indefinable well-being, a soft deep joy such as I had never known in all my brief existence. "That is happiness!" I said ecstatically.

"Yes, and that happiness will be yours," I heard a woman's voice whispering close to me.

"Under this tree and in my dreams, perhaps, but not up there in life, for Aunt Adelaida told me so."

"Yet you will find this tree in your own life, Helga."

As I turned around to see who was talking to me, I found myself facing a frail, adorable young girl dressed all in white... (Bombal 1947: 35)

Helga sogna di nuovo l'albero una volta sposata, una notte in cui è costretta a cacciare dalla camera nuziale il marito ubriaco e violento:

... when, completely exhausted, I finally dropped into sleep, I suddenly found myself under a big tree blossoming with golden flowers, swarming with humming bees. And the song and the fragrance that emanated from this wonderful tree filled me instantly with great contentment, deep calm, and profound joy. And marveling, I realized once more I was finding myself in the world of my dreams, under the Tree of Happiness that my mother so long ago had promised me I would find on Earth. Ebba Hansen! Smiling, frail and tender, there she was again, making the same promise to me, as the light of dawn forced me once more to return to my sad life. (Bombal 1947: 135)

I due episodi hanno la stessa struttura: avviene qualcosa di sconvolgente; Helga si addormenta sfinita dal pianto; sente dapprima il ronzio delle api, poi percepisce un profumo e vede fiori dorati. La stimolazione dei suoi sensi più nobili – udito, olfatto e vista – la consola e la calma, permettendole di sentire la gioia che accompagna l'ultima fase del sogno, in cui appare la madre, che con voce dolce le promette un finale felice.

La terza ed ultima apparizione dell'albero coincide con il compimento delle promesse. Il sogno si avvera, e Daniel, ormai innamorato della moglie, prende il posto della madre nel ruolo di consolatore.

And as I walked towards the door, on my way to him, a breath of perfume and a sort of musical humming came forth to meet me.

"Look, Helga, isn't this the tree of your dreams?"

I raised my eyes and remained speechless, overwhelmed.

For, oh miracle! it was my tree! this gigantic mimosa, standing there in the midst of crumbling walls, still shedding its perfume on this spring day in Ebba Hansen's patio!

Yes, it was the Tree of Happiness... (Bombal 1947: 245)

Ancora una volta, sono i sensi nobili di Helga a guidarla verso l'albero: il ronzio musicale delle api e il profumo dei fiori dorati. L'albero è diventato una mimosa, fiore simbolo della femminilità. L'albero si erge nel giardino della casa un tempo abitata dalla madre di Helga, che Daniel ha acquistato per dare, finalmente, una casa alla sua giovane, fedele e sfortunata moglie.

L'albero perde tutti i significati che aveva nel racconto del 1939. Ne assume di nuovi e diventa un elemento strutturante della trama, disseminando indizi sull'esito delle vicende della protagonista. È l'oggettivo correlativo del vero amore, che vive di vita propria e non ha bisogno di legittimazione sociale per vivere. Un eccesso di chiarimenti e spiegazioni soffoca l'impressione epifanica che lasciava l'albero originario; tuttavia, il simbolo è abbastanza potente e ben concepito per un'opera lineare come *House of Mist*.

Le trecce

Il terzo tema esotico tirato in ballo è quello dei capelli femminili, e in particolare delle trecce. Bombal fu tra le prime scrittrici latino-americane ad utilizzare i capelli come metafora per indicare il potere, insito nella sensualità femminile, di connettersi con le forze nascoste e mostruose della Natura per sfuggire, e potenzialmente distruggere, il dominio maschile sull'ambiente. Il tema attraversa tutte le opere spagnole di Bombal, ma è particolarmente evidente in *Trenzas*, una novella a episodi del 1940, scritta in prosa lirica.

Porque día a día los orgullosos humanos que ahora somos, tendemos a desprendernos de nuestro limbo inicial, es que las mujeres no cuidan ni aprecian ya de sus trenzas. Positivas, ignoran que, al desprenderse de éstas, ponen atajo a las mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra. [...] las mujeres de ahora al desprenderse de sus trenzas han perdido su fuerza divina y no tienen premoniciones, ni goces absurdos, ni poder magnético. Y sus sueños no son ahora sino una triste marea que trae y retrae imágenes cansadas o alguna que otra doméstica pesadilla. (Bombal 2005: I, 221; 228)

Ho citato il primo e l'ultimo paragrafo della novella. I diversi capitoli dell'opera sono dedicati a varie eroine di racconti tradizionali o letterari che rivivono la propria storia tenendo viva in sé la coscienza che le loro trecce hanno il potere di connetterle con la Natura. In alcuni casi, le trecce salvano loro la vita; in altri casi, garantiscono loro libertà e felicità. In *House of Mist*, le trecce mantengono un valore simbolico, benché non articolato come nelle opere in spagnolo:

Daniel, do you know that last night Teresa let me help her brush her hair again? If you could only see her hair when it's undone! Oh Daniel, it's like a golden shower! And soft, soft to the touch as if it were made of silk!" "Really!" Daniel whispered. "Besides, you know when it has been carefully brushed, it's made up into two long braids. And they are heavy and slippery, like two beautiful snakes. I am sure that if they were cut off, they would still keep alive by themselves." "That's it!" Daniel cried so unexpectedly that it startled me. "Helga," he added, and he took hold of my wrist, "Helga, tell me, do you love me?" (Bombal 1947: 19-20)

Una Helga bambina descrive a un Daniel adolescente l'unico momento di intimità quotidiana che condivide con la cugina Teresa, amata ed inaccessibile per entrambi. Ogni sera prima di andare a dormire, come una devota cameriera, Helga pettina i lunghi capelli di Teresa e li intreccia per la notte. Il racconto prende una lieve sfumatura fantastica quando Helga suggerisce che, se fossero recise, le trecce potrebbero vivere di vita propria, come due serpenti. Daniel è affascinato dall'idea e colto dal desiderio di possedere quelle trecce, di intrappolare quella vita. Intrappola dunque anche Helga, in un ricatto morale: se lei lo ama, certamente vorrà portargli in pegno una di quelle trecce meravigliose. Inutile dire che Helga tenta di obbedire, viene colta sul fatto, non tradisce il mandante, e viene cacciata ancora una volta, andando a finire nelle mani ostili di Zia Adelaida.

At that moment I lost my head. Wildly I made up my mind to complete the job all at once and throwing myself on Teresa I began to cut as best I could while she, now fully awake, started to scream loudly enough to awaken an entire city. (Bombal 1947: 22)

Le trecce, prima simbolo dell'eterno femminile, sono ora un'occasione per l'esercizio della violenza maschile, morale e fisica, che corrompe le donne nel corpo e nell'anima. Significativamente, quando Teresa e Daniel si fidanzano, l'antico atto di libidine viene considerato un tenero segno del destino, Helga è perdonata, e nuovamente accolta nella camera della cugina a prendersi cura dell'amata chioma. La violenza iniziale viene suggellata da un matrimonio riparatore, nella più consolidata tradizione europea. Ecco le parole della zia Mercedes:

Oh Helga! Why didn't you tell us five years ago the reason you tried to cut off your cousin's braids? She might have then cast on Daniel that same little glance she gave him only two weeks ago, and for four years now I would have been a grandmother! (Bombal 1947: 43)

Questa breve selezione di temi e simboli, saccheggiate dalle opere in spagnolo per essere riversate nel nuovo genere letterario del romanzo in stile vittoriano, sono un buon

esempio di autoesotismo: Bombal aggiunge al suo romanzo un sapore latino, una pennellata esotica, un senso dell'estraneo, come direbbe Humboldt. Ma è un sapore sciapo, un'eco lontana. Forse è tutta un'altra storia.

Intertestualità

Altrettanto rilevante sembra essere lo sfondo intertestuale sul quale Bombal costruisce il suo romanzo in inglese. Senza abbandonare del tutto la sua cultura, o la coscienza delle sue opere precedenti, rende più evidenti ed esplicite le fonti anglosassoni, sulle quali ha piena competenza dai tempi degli studi in Europa. Un buon esempio che evidenzia quanto l'immaginario europeo ed in particolare britannico facesse già parte del bagaglio di segni che conformava i testi in spagnolo si trova in *Las islas nuevas*, del 1939. Qui la natura pulsa seguendo l'umore della protagonista Yolanda, e nuove isole emergono da un lago paludoso nel momento in cui essa concepisce la possibilità di amare un uomo. La natura condivide anche la mostruosità nascosta di Yolanda, che cela sotto le vesti un terzo braccio atrofizzato, pendente dalla sua spalla destra come l'ala mozzata di un gabbiano. Juan Manuel, seguendo il copione tradizionale dell'uomo che, non invitato, spia da un pertugio l'intimità di una donna, si terrorizza nello scoprire la deformità dell'amata.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo. (Bombal 2005: I, 200)

Juan Manuel associa subito lo spavento presente a quello patito poche ore prima, quando, altrettanto non invitato, si era addentrato nelle isole nuove per esplorarle ed era stato colpito al petto, come una frusta, proprio dall'ala di un gabbiano.

Pausa breve, y luego avanzan pisando, atónitos, hierbas viscosas y una tierra caliente y movediza. Avanzan tambaleándose entre espirales de gaviotas que suben y bajan graznando. Azotado en el pecho por el filo de un ala, Juan Manuel vacila. Sus compañeros lo sostienen por los brazos y lo arrastran detrás de ellos. (Bombal 2005: I, 188)

L'uomo fugge dalla donna come era fuggito dall'isola. Il gabbiano, o l'albatros, come oggettivo correlativo della Natura e del suo potere misterioso, ambiguo e pericoloso, sono un'immagine assai consolidata nel canone letterario inglese, a partire dalla celebre *Rhyme of the Ancient Mariner* di Coleridge. Qui il vecchio marinaio, colpevole di aver ucciso uno di questi animali, è condannato ad indossarne il cadavere per l'eternità. Bombal ha ben presente il testo, e si serve della sua eco per giustificare il terrore di Juan Manuel.

Henry James

Quando si trova ad operare nel contesto linguistico cui appartengono queste sue competenze, permette loro di emergere in maniera più evidente, spesso affiancandole a tratti esotici come quelli analizzati sopra. Il più evidente è il tema dello stagno, che si trova sia in *La última niebla* sia in *House of Mist*. Lo stagno di Helga è pericoloso e infestato dallo spirito di Teresa, che vi muore affogata, seguita dal piccolo Andrés; entrambi si portano dietro un segreto che Helga deve svelare per liberarsi dei fantasmi del passato e vivere felice col marito. Di stagni simili è disseminato il romanzo vittoriano, a partire da *Jane Eyre* (1847), ma mi pare che lo stagno di Bombal abbia più tratti in comune con quello di Henry James in *Turn of the Screw* (1898). Qui appaiono i fantasmi di Miss Jessen e Peter Quint, anime dannate, forse immaginate dalla protagonista, e qui muore il piccolo Miles, forse soffocato dagli spasmi di panico della sventurata istitutrice. Anche lo stagno di *La última niebla* aveva caratteristiche sinistre: vi appare uno spirito (quello dell'amante) e vi muore annegato Andrés, ma Bombal lo caratterizza con altrettanti elementi benevoli, che ne mitigano, e rendono interessante nella sua ambiguità, il fascino pericoloso. *La última niebla* porta ulteriori tracce intertestuali di Henry James proprio in una di queste occasioni. La protagonista si immerge nuda nelle acque, che la accolgono carezzevoli; mentre gode della propria voluttuosa nudità, vede, o crede di vedere comparire, una carrozza che si avvicina:

El carruaje avanzó lentamente, hasta arrimarse a la orilla opuesta del estanque. Una vez allí, los caballos agacharon el cuello y bebieron, sin abrir un solo círculo en la tersa superficie. Algo muy grande para mí iba a suceder. Mi corazón y mis nervios lo presentían. (Bombal 2005: I, 74)

La sua premonizione non dà luogo a nessun avvenimento. L'unico personaggio che potrebbe confermare la sua visione è Andrés, che muore proprio quando lei vuole interrogarlo. La donna rimane dunque in attesa di conferme, di qualcosa che accada, per anni, finché si sveglia di colpo anziana e disillusa. Questa situazione richiama alla memoria un altro romanzo breve di Henry James: *The Beast in the Jungle*, del 1915. La sensazione dell'imminenza di un cataclisma che pervade la protagonista è simile da quella che John Marcher aveva confessato a May Bertram, rendendosi per lei indimenticabile:

You said you had had from your earliest time, as the deepest thing within you, the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible, that was sooner or later to happen to you, that you had in your bones the foreboding and the conviction of, and that would perhaps overwhelm you. (James 1915: 18)

Sia John Marcher sia la protagonista di Bombal vivono il proprio risveglio – si potrebbe dire che hanno la loro epifania – nel momento in cui la morte li sfiora: May Bertram premuore a John Marcher, e la sua morte lo sconvolge tanto da mettere in dubbio le sue convinzioni sul suo destino. La protagonista di Bombal è invece presa alla sprovvista dal tentato suicidio della cognata Regina, abbandonata dall'amante.

Concepita la tentazione di imitare la giovane donna, desiste, perché consapevole che la morte per suicidio di una donna ormai sfiorita non le restituirà bellezza e romanticismo; si rassegna quindi a sfiorire inappagata e annoiata.

La critica non ha invero mai ignorato del tutto la questione dell'intertesto anglosassone di *House of Mist*. Roberto Ignacio Díaz, per esempio, nota che il motivo della seconda moglie sposata in fretta e furia e scaraventata in una magione misteriosa e infestata dallo spirito della prima moglie si trovava già in *Rebecca*, un popolare romanzo di Daphne du Maurier pubblicato nel 1938, ritenendo quindi che Bombal non avesse bisogno di ricorrere all'archetipico *Jane Eyre*. Tuttavia, l'analisi del testo suggerisce altri titoli ed altri nomi, fra i quali quello di Heryn James si fa sempre più rilevante. Oltre ai romanzi brevi, Bombal doveva conoscere anche *The Awkward Age*, pubblicato nel 1899 sia nel Regno Unito sia negli Stati Uniti e seguito da un enorme successo. Un'importante porzione della sua trama riguarda il corteggiamento da parte di Gus Vanderbank di Mrs Brookenham e della sua giovane figlia Fernanda, con l'intenzione di sposare la seconda per poter mantenere a tiro anche la prima. Questo piano, indirettamente approvato dalla madre, viene sventato solo dalla virtuosa intelligenza della fanciulla, che abbandona la famiglia corrotta per ritirarsi nella residenza rurale dell'anziano Mr. Longdon. Anche David Landa, l'amante (immaginario) di Helga, si interessa alla figlia a causa della madre: Helga le somiglia straordinariamente, e David ne aveva subito il fascino in adolescenza:

“To the sadness, to the poetry, to the frailty of your beauty I drink, Ebba Hansen,” he said, looking straight into my eyes. “Ebba Hansen, but that was the name of my mother!” I exclaimed. “And you, you are her living image!” - “Did you ever know her?” I asked, deeply affected. “I saw her once at this very place where you are now. She was standing with her back to the fireplace exactly as you are this moment.” As I looked at him with amazement, he explained: “You see, this house, which has been completely done over by your sister-in-law, was the home of doña Angélica Portal, an adorable old lady who up to the time of her death was a very faithful friend of your parents. And as doña Angélica happens to be my godmother, I used to come every Saturday to have lunch with her. It was many years ago and I was only about fourteen. The first time I saw your mother I fell madly in love with her - like all the rest of an entire generation. Her life to us stood for the most beautiful love legend of the time.” (Bombal 1947: 105)

Il panico e il pentimento che seguono il sogno erotico di Helga fanno da parallelo alla casta decisione di Fernanda. Questi eventi avvengono nella casa di Mariana, la sorella nobile e vivace di Daniel. La sua famiglia e la sua casa hanno qualcosa in comune con l'entourage dei Brookenham, e non sorprende scoprire, alla fine del romanzo, che l'adulterio è stato commesso non da Helga, ma dalla stessa padrona di casa. Bombal complica ulteriormente l'intreccio, facendo di Landa il vero grande amore perduto di Teresa, la proprietaria delle trecce e la prima moglie di Daniel, rivale di Helga nel cuore del marito.

Georgette Heyer

Ma proprio in Mariana vediamo fare capolino un altro romanzo in inglese, stavolta contemporaneo a Bombal e di grande diffusione commerciale: si tratta di *The Reluctant Widow*, di Georgette Heyer, la celebre scrittrice statunitense di *regency romance novel*, oggi nota solo ai cultori del genere. Uscito nel 1946 sia in UK sia in USA, possiamo immaginarlo sul comodino di María Luisa mentre riposa dopo una giornata passata a scrivere *House of Mist*. Le corrispondenze fra i due romanzi sono qui quasi letterali. Helga si è stabilita da un po' di tempo nella *hacienda* di Daniel, quando la sua vita monotona viene interrotta dall'arrivo della cognata Mariana, moglie di un duca francese che non l'accompagna. Daniel la chiama insistentemente Maria, suo nome di battesimo, significativamente poco gradito dalla donna, che non si sente affatto parente della casta madre di Dio. Proprio per questa sua vita spensierata, il fratello rifiuta di riceverla in casa e la invita a procedere oltre lo stagno, verso i propri appartamenti. Helga vede dunque la cognata da lontano, e può osservarla con l'agio permesso da una teicoscopia.

I could then distinctly see her *eyes full of mischief*, her *pretty, turned-up nose* and her *reddish-brown curls* fluttering under a black velvet three-horned hat. And then I heard *a laugh*, a laugh that seemed to scatter little jingle bells in the air as she disappeared in the mist, closely followed by her mad, joyous retinue. (Bombal 1947: 80 italics mine)

Più avanti, le due donne si incontrano sulla riva dello stagno infestato, in una scena di caccia nella quale Helga, come una nuova Procri, è scambiata per un cervo dal suo futuro amante (immaginario) Landa. I cani da caccia la inseguono. Nella fuga, Helga scivola sul fango e cade, viene raccolta da Landa e, un attimo dopo, sopraggiunge Mariana.

"I'm not a deer. My name is Helga and I happen to be the wife of your brother." Still another silence, then all of a sudden came a great cry of *joyous* surprise, and there was Mariana *on the ground by my side*. (Bombal 1947: 85, corsivi miei)

La scena in sé è abbastanza banale e serve ad annunciare il legame speciale che si instaura fra preda e cacciatore, ma serve anche a favorire l'amicizia fra le due cognate. Nel romanzo di Heyer, la giovane vedova Mrs. Cheviot incontra la bella, vivace e nobile sorella di Lord Carlyon, lo scontroso nobiluomo del quale si sta lentamente innamorando, nell'atrio della magione infestata in cui vive. L'affascinante creatura ha caratteristiche assai simili a Mariana:

The lady, who came in Carlyon's arm, was decidedly younger than Elinor. She was *extremely pretty*, with such *golden ringlets* and such sparkling blue eyes that it did not need Nicky's shout of "Georgy!" or Carlyon's quiet introduction to "My sister, Lady Flint," to inform Elinor of her identity. She rose at once, blushing, and curtsying, and found her hand seized between two warm little ones, and heard herself addressed in a sweet, *mischievous voice*.

"Mrs. Cheviot! My new cousin! Oh, you are such a heroine! *I made Carlyon bring me to see you!* This is Flint, my husband, you know!" (Heyer 1946: 198, corsivi miei)

Le caratteristiche che le due sorelle dei nobiluomini scontrati condividono sono, come si è visto, numerose: entrambe sono molto nobili (una è Lady l'altra Contessa: Mariana è persino più nobile del fratello); sono *pretty*, graziose, e hanno capelli ricci; sono un po' maliziose (*mischievous*), ma anche gioiose (*joyous*) e affettuose; sono sposate e amate (anche se non necessariamente dallo stesso uomo); vengono chiamate dal fratello con un soprannome (Maria per Mariana e Georgy per Giorgia); entrambe finiscono per aiutare la protagonista a trovare la felicità.

Queste caratteristiche sono abbastanza comuni alle eroine vittoriane e hanno come archetipo la Elizabeth Bennet di *Pride and Prejudice* di Jane Austen (1813). La stessa Austen, riflettendo sul suo romanzo, l'aveva ritenuto "too light, bright, and sparkling; it wants shade" proprio per la sua protagonista. Ciononostante, personaggi come Lizzy erano diventati estremamente popolari, e facevano da modello alternativo a quelli gotici e sofferenti come Jane Eyre e altre protagoniste delle sorelle Bronthe. È certamente possibile che Bombal abbia creato Mariana a partire dall'archetipo, indipendentemente dalla Georgia di Heyer, ma un'ulteriore corrispondenza testuale con *The Reluctant Widow* suggerisce un rapporto diretto fra i due romanzi. La prima scena di Heyer mostra una donna sola che si fa largo nella nebbia a bordo di una corriera trainata da cavalli, che beccheggia su una strada sconnessa, in direzione di una residenza infestata:

It was dusk when the London to Little Hampton stagecoach lurched into the village of Billingshurst, and a cold mist was beginning to creep knee-high over the dimly seen countryside. The coach drew up at an inn, and the steps were let down to enable a passenger to alight. A lady, soberly dressed in a drab-coloured pelisse and a round bonnet without a feather, descended on the road. (Heyer 1946: 1)

Proprio come accadeva a Helga, infelice sposa novella che arranca nella nebbia in direzione di un destino – almeno temporaneamente – tetto:

The last stage of our journey to the *hacienda* was made in an awkward carriage both luxurious and old-fashioned. Hours seemed to pass until at last I heard Daniel say: "we are arriving. Here comes the mist." From the end of the horizon, where the big forests were beginning to spread out and across the dreary brown plain where giant brambles stood motionless, crouched in the shadows like huge, frightened beasts, the mist was actually pushing forward to meet the carriage. (Bombal 1947: 4)

Conclusioni

Ricapitolando, possiamo affermare che "toda la técnica que requiere una novela" consiste, in primo luogo, nella relazione del narrato col suo intertesto. Appare chiaro che Bombal conosceva, grazie alla sua educazione europea, il canone anglosassone – a partire da Coleridge – ed era stata lettrice del grande romanzo realista britannico, vittoriano e modernista. Era al corrente delle tecniche narrative là usate e, già ai tempi della sua produzione in spagnolo, ne traeva la dovuta ispirazione. Quando scrive in spagnolo, la

fonte anglosassone resta implicita, mai letterale, intuibile in forma indiretta a seguito di intensa rielaborazione lirica e culturale. Quando invece Bombal si trova a muoversi nello stesso genere letterario cui quei testi appartengono, la parentela si fa patente, e i legami intertestuali più chiaramente discernibili. Le fonti occulte, al cambiar di lingua e di genere letterario, emergono più vicine alla superficie. Quale che sia il nostro parere estetico su *House of Mist*, e sul suo rapporto con *La última niebla*, a Bombal non si può negare tutta la competenza necessaria per muoversi nel contesto statunitense alla stregua di molte altre scrittrici d'intrattenimento, come le citate Daphne du Maurier e Georgette Heyer, che non avevano dovuto attraversare il mare per spostarsi “dall’aldilà dell’America” – il Chile, secondo la splendida definizione di Angelo Morino⁴ – al cuore dell’Occidente. L’anima latina delle opere degli anni Trenta si innesta nel nuovo contesto per aggiungere quel sapore d’esotico, di magico e di sacro necessario al pubblico per riconoscere in lei la scrittrice migrante, e a Bombal stessa per affondare le sue radici nel nuovo terreno in cui la vita l’aveva portata.

Purtroppo, l’operazione non riuscì gran che, in letteratura e nella vita. Una volta vedova, Bombal tornò in Chile a vivere in povertà e solitudine, nella nebbia indotta da un enorme consumo di alcool. Le sue opere inglesi, tuttavia, lungi dall’essere l’imbarazzante sottoprodotto di un’artista in decadenza, offrono ancora molti spunti di ricerca e studio, che chi scrive si ripromette di tornare presto ad esplorare.

BIBLIOGRAFIA

- BASAURE, R., Contreras, M., Campaña A., Ahumada, M. 2020. “Translation and gender in South America.” In L. von Flotow, H. Kamal (eds.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, 83-92. London-New York: Routledge.
- BOMBAL, M. L. 1947. *House of Mist*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- 2005. *Obras Completas vol. I y II*, ed. by Lucía Guerra, Santiago de Chile: Zigzag.
- BRONTE, C. 1847. *Jane Eyre*. Smith, Elder & Co.
- BYRKJELAND, B. 2013. *The Re-invention of the Original: Self-translation in María Luisa Bombal and Rosario Ferré*. PhD diss., University of Bergen.
- DÍAZ, R. I. 2002. *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature*. Lewisburg: Bucknell UP.
- EDWARDS, A. 2009. “*House of Mist* and *La Última Niebla*: María Luisa Bombal between two wor(l)ds,” *Latin American Literary Review* 73:47-57.
- GLIGO, A. 1985. *María Luisa. Sobre la vida de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- GUERRA, L., 2012. Introduzione in M. Bombal, *Casa de Niebla*, trad. L. Guerra, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile: 1-5.

⁴ “A partire da queste poche cose, mi viene da pensare che il Chile appartenga a un aldilà dell’America. Guardandone la cartina, ha tutta l’apparenza di essere la sua ultima spiaggia, affacciata su un universo di acque e ancora acque.” (Morino 2009: 41)

- 2020. “María Luisa Bombal: Circulation and Translation Processes in the United States,” *Estudios del Observatorio/Observatorio Studies* 66-12/2020EN: 1-46. Access May 2022. ISSN: 2688-2949 (online) 2688-2965 (print). doi: 10.15427/OR066-12/2020EN.
- HEYER, G. 1946. *The reluctant Widow*. London-New York: Heinemann.
- HYDE, L. 2010. *Trickster makes this world. Mischief, Myth, and Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- JAMES, H. 1899. *The Awkward Age*. London: William Heinemann. New York: Harpers Brothers Publishers.
- 1915. *The Beast in the Jungle*. London: Martin Secker.
- 1984. *The Turn of the Screw*. London: Penguin.
- MARTINETTO, V. 2002. “María Luisa Bombal e *House of Mist*: storia di un ‘embrujo’.” In D. A. Cusato e A. Melis (eds.) *Las páginas se unieron como plumas: Homenaje a Hernán Loyola*, 230-241. Messina: Andrea Lippolis.
- MAURIER, D. du 1938. *Rebecca*. London: Victor Gollancz Ltd.
- MORINO, A., 2009. *Quando Internet non c’era*. Palermo: Sellerio.
- PÉREZ F. G. 2003. *Tongue Ties Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- RADIN, P 1956. *The trickster: a study in Indian Mythology*. New York: 1965.



ALESSANDRO RAVEGGI

LEOPOLD BLOOM NEL LABIRINTO DELLA SOLITUDINE

Joyce, l'identità nazionale e il multilinguismo messicano

ABSTRACT: The paper discusses the assimilation of Joyce in Ibero-American literature of the late twentieth century, focusing particularly on the Mexican context where the modernist turn introduced by the Irish writer is reconsidered as a "multilingual turn" (Taylor-Batty 2013). This turn not only challenges nationalistic representations but also promotes the use of multilingualism itself. Examining Joyce's influence on authors such as Fernando Del Paso, Salvador Elizondo, and especially Carlos Fuentes, the article reflects on the contribution of this Joycean multilingual turn in reshaping the narrative of national identity. It explores the questioning and renewal of the Spanish language, acknowledging the traceable debts, including those of Borges as a translator and critic of Joyce.

KEYWORDS: James Joyce; Literary multilingualism; Jorge Luis Borges; Carlos Fuentes; National literature; Salvador Elizondo; Fernando Del Paso; Spanish language; Mexican literature; Translation

Una 'Costituzione joyciana' dell'identità

"The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language."

(J. Joyce, *The Portrait of an Artist as a Young Man*)

In un articolo in cui Juan Rodolfo Wilcock riprendeva la stroncatura di Virginia Woolf all'*Ulysses* di Joyce, l'autore translingue argentino naturalizzato italiano tesse, contro la Woolf, le lodi dell'irlandese e del suo libro che, scrive, "è diventato quel che *I promessi sposi* è per il lettore italiano: un classico nazionale, dove si spera di trovare tutto, e dove lo si trova" (Wilcock 2016, 134). In quello stesso testo, l'autore, che di Joyce offrì anche alcune prove di traduzione del *Finnegans Wake*, seguendo una non esile tradizione di tentativi iberoamericani, ricorda anche il Borges della poesia *Invocación a Joyce*, "in cui

viene a costui riconosciuto il merito di essere riuscito, lui solo tra gli autori del Novecento, a fare quel che tutti gli autori del Novecento intesero fare” (134). A quale letteratura nazionale precisamente può fare però riferimento il translingue transnazionale Wilcock nel primo paragone col Manzoni, specie se s’accompagna al riconoscimento di un apporto universalizzante e anti-nazionalistico che vedremo in Borges stesso?

Per comprendere come Joyce sia stato assimilato in America Latina e a cosa abbia portato in questo senso, richiamerò proprio l’autore de *La Biblioteca di Babele*. Per poi soffermarmi su una stagione della letteratura messicana per analizzare quella che vorrei chiamare una ‘Costituzione joyciana’ (deformando una formula usata dallo scrittore messicano Carlos Fuentes, applicata da quest’ultimo a Borges): una ricezione fondativa, fatti di traduzioni parziali, omaggi e approcci estetici traslati, che diffonde un “multilingual turn” (si veda Taylor-Batty 2013). Un *turn* che si fa evidente in Messico, come fu già sottolineato già da un breve saggio ricognitivo uscito sulla *James Joyce Quarterly* nel 1970 (Peden, 1970.) Non solo però nell’innovazione stilistica, ma anche nelle forme di immaginare l’identità nazionale, svincolandole dalla centralità della lingua spagnola.

Come ha scritto Price, gli autori ibero-americani usano Joyce “as a means of cultural validation” per presentarsi come “cosmopolitan writers looking for an alternative to a narrowly defined literary nationalism” (Price 2012, 195). Un’alternativa da cercare a partire dal legame, che salta, tra supposto monolinguisimo¹ spagnolo e identità nazionale – quello che Bhabha definì “the unisonant discourse” (1990, 315) nella narrativa di una nazione. Acquisendone le posture anti-nazionalistiche, presenti fin dal *Portrait* – ricordiamo, uno per molti, oltre all’esergo di questo articolo, il passaggio in cui Stephen confessa al compagno Cranly “I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church” (Joyce 1916, 208) – l’irlandese insegnerà a manipolare la lingua dominante anche verso l’opzione multilingue. Queste due componenti (l’antinazionalismo letterario e l’innovazione anti-monolingue) paiono favorire negli scrittori iberoamericani uno spiccato cosmopolitismo, che si traduce in una sorta di universalismo eccentrico, che rifiuterà la distinzione stessa centro-periferia, anche rispetto ai domini linguistici.

La ‘Costituzione joyciana’ – variante più centrata nel problema della lingua di quella che Casanova ha definito *révolution joycienne* (Casanova 2008, 454), e che porta gli scrittori eccentrici ad autonomizzarsi accedendo ad una *république mondiale* di riconoscibilità – verrà analizzata attraverso i casi di Salvador Elizondo, Fernando del Paso

¹ Sul tema si veda il volume di David Gramling (Gramling, D. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury 2016), che lo approccia non solo dal punto di vista della linguistica applicata. Un altro contributo importante, stavolta in area ibero-americana, è certamente quello di Pratt, M. L. 2012. “If English was Good Enough for Jesus: Monolinguisimo y mala fe.” *Critical Multilingualism Studies* 1.1: 12–30.

e il già citato Fuentes. Sebbene la “rivoluzione” joyciana sia presente anche altrove nella letteratura messicana, come nella *Generación de la Onda* degli anni Sessanta, in particolare in Gustavo Sainz – si veda la presenza dell’*Ulysses* in *Obsesivos días circulares* (1969) e *La princesa del Palacio de Hierro* (1974) – negli autori messicani su cui ci soffermeremo l’irlandese è sia l’autore del romanzo totale, del romanzo di puro linguaggio o meglio *di-tutte-le-lingue*, sia quello che suggerisce di rompere l’*unisonant discourse* delle narrazioni che interrogano l’identità nazionale.

TransLatin Joyce: Borges come traduttore irriverente

Considerando le modalità con cui Joyce si traduce e trasporta in America Latina – quel fenomeno che è stato definito il “*TransLatin Joyce*” (Price et al. 2014) – non possiamo non fare riferimento alle sue prime traduzioni in spagnolo, e alle reazioni e commenti soprattutto a seguito della discussa traduzione dell’*Ulysses* di Subirat del 1945. Più che le traduzioni integrali, però, sono i tentativi di traduzioni parziali ad essere salienti, e non possiamo non ripercorrere uno di questi: quello di Borges.

Innanzitutto, perché il Borges che approccia Joyce è lo stesso autore che più volte tematizza l’esigenza dello scrittore iberoamericano di confrontarsi con lo spagnolo e il concetto di letteratura nazionale assieme. Facendo riferimento ai due saggi “*El idioma de los argentinos*” (1928) e a “*El escritor argentino y la tradición*” (1951), in quest’ultimo ad esempio Borges si scaglia contro il “culto argentino del colore locale,” che è un abbaglio dei letterati locali, in quanto, scrive, “culto” importato, tutto “europeo” (Borges 1951, 146-147) della letteratura nazionale. E non solo, qui Borges fa riferimento, pur non citando direttamente Joyce, alla condizione periferica degli irlandesi, i quali, da “diversi” innovarono “la cultura inglese” (151). Già nell’articolo del 1928, Borges aveva chiarito che la necessità di rinnovare lo spagnolo non debba però tradursi nel colore locale del dialetto di strada come l’*arrabalero*, sebbene nemmeno, continuava ancora, nel commettere “l’errore” inverso, “quello che sostiene la perfezione della nostra lingua e l’empia inutilità di rielaborarla” (Borges 2016, 151). Come sottolineato anche da Lonsdale, Borges, educato nel complesso mondo multiculturale della Buenos Aires di inizio Novecento, dimostra come “the ‘literary problem’ of the Spanish language in South America concerned its need to exceed localism and aspire to be a world language,” (Lonsdale 2018, 34) un dilemma che quel Joyce letto e tradotto contribuisce a fomentare anche nel caso messicano.

Il Borges che assimila Joyce è fondamentale per capire il ruolo positivo di quella tendenza alla “intralingual and interlingual translation” per Waisman (2005, 31) è presente nell’avanguardia argentina degli anni 20 e 30 del Novecento, quel “*criollismo urbano de vanguardia*” (Sarlo 1982, 60), dove toni nazionalisti e cosmopolitismo convivono, ma che ritroveremo anche nella letteratura messicana post-joyciana. Perciò ci interessa il caso del Borges traduttore, commentatore, critico persino feroce, di Joyce.

Un Borges che si comporta come primo *gatekeeper* (Marling 2016) dell'irlandese, sebbene mostrando un "atteggiamento ambivalente" (Marfé 2015, 338), tra l'ammirazione e la critica, rilevabile se ad esempio rileggiamo l'*Invocación a Joyce*, dove Joyce è fautore di "ardui labirinti," vertiginosi "inferni" seppur "splendidi," forgiati a partire da "quell'esilio che fu / il [suo] detestato e scelto strumento" (Borges 1980, 247).

Borges, è noto, entrerà in quei complessi labirinti: realizza nel 1925 per la rivista *ultraísta Proa* la traduzione "La última hoja del *Ulises*," provando da "primer aventurero hispánico" (Borges 1925, 8) a tradurre l'ultima pagina del monologo di Molly Bloom. E Borges, c'è da notare, fece una traduzione estremamente *criolla*, dialettizzata, con ampio uso di *porteñismo* (cfr. Battiston et al. 2001). Borges traduce e contestualizza, ma anche critica. Da menzionare è infatti anche il "Fragmento sobre Joyce," il commiato apparso sulla rivista *Sur* in morte di Joyce, del 1941. Dove Borges millanta di aver dis-letto l'*Ulysses* ("Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*") e riconosce ancora una volta come "a falta de la capacidad de construir" mondi finzionali, l'irlandese goda "de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra" (Borges 1941, 61) che già nei riguardi di un commento borgesiano del 1939 al *Finnegans Wake* era diventato un "ingenioso idioma inglés" (Borges 1939, 59) ricco di *portemanteaux*.

Nel 1946, l'autore ritorna sul tema del tradurre Joyce in una critica alla traduzione di Subirat, dimostrando ancora quella che è la sua *irriverenza*, direbbe il già citato Waisman. Se "Joyce dilata y reforma el idioma inglés," scrive, pertanto il suo traduttore "tiene el deber de ensayar las libertades congéneres" (Borges 1946, 49). Nonostante sia noto che la storia della letteratura iberoamericana sia stata travagliata da un lungo dibattito fin dall'Ottocento, dove lo spagnolo era già percepito come "a language in desperate need of revitalisation on the basis of both outside influence and popular usage" (Lonsdale 2018, 26), questa dilatazione e *reforma* della lingua è presente come esigenza nei confronti del castigliano praticato dalle generazioni successive all'argentino, dettato da quella che ho chiamato una 'Costituzione joyciana' con un forte accento sul multilinguismo.

Si tratta ovvero di autori e romanzi iberoamericani che a partire soprattutto dagli anni 50 sfidano la centralità dello spagnolo attraverso l'impiego di alternative lingue native e/o lingue straniere: una produzione dunque in cui la traduzione è costitutiva nella loro poliglossia. Esempi, come scrive Fiddian, di quella "widespread, continuous, and pervasive" (1982, 87) presenza di Joyce, quali, tra gli altri, il Cortázar di *Rayuela*, il *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante – che fu anche traduttore dei *Dubliners* – le opere di Sarduy ed anche in *Adán Buenosayres* di Leopoldo Marechal, che presenta affinità con l'*Ulysses* (si veda Cheadle 2017). E non possiamo dimenticare come anche un altro pilastro delle Lettere ibero-americane, Miguel Angel Asturias, abbia partecipato alla revisione della traduzione di Subirat, riconoscendo in Joyce uno dei *classici* per lui fondamentali (Asturias 1946, 17).

Se ritorniamo al Joyce borgesiano, ci troviamo di fronte così ad un rivoluzionario della lingua a partire dalla propria esperienza d'esilio, che ispira fin da subito all'universalità

delle lettere con posture anti-nazionalistiche: un autore, l'irlandese, che se è traducibile presenta lo scoglio di un'intraducibilità endemica, offrendo un'opera quasi più poetica che narrativa. E perché, si chiede infatti Borges in una delle tante idiosincrasie su Joyce, l'autore non ha continuato a dedicarsi alla poesia?

La *Little brittle magic nation* dello scrittore messicano: Del Paso ed Elizondo

È proprio con la poesia che Joyce era sbarcato in Messico: nel novembre del 1927 erano apparse alcune traduzioni dai *Pomes Penyeach* sulla rivista *Ulises*, sebbene la 'Costituzione joyciana' sia più legata alla ricezione *irriverente* di Borges e alle reazioni all'*Ulysses* di Subirat assieme. In quella "tension between the desire for unfettered artistic exploration and the omnipresence of national concern," (Price 2012, 192), tratteremo ora i casi di Fernando del Paso e Salvador Elizondo, autori messicani identificabili in quella cosiddetta *Generación del Medio Siglo*, fatta di nati "a cavallo tra il 1921 e il 1935" e caratterizzata da una postura "contraria al nazionalismo degli anni Quaranta" (Albarrán e Pereira 2004, 207). Una generazione che includeva anche Carlos Fuentes, successivamente incasellato nella celebre *Generación del Boom*.

In un articolo in cui rimarca l'influenza di Joyce nel messicano Agustín Yañez e il suo *Al filo del agua* (1947), il poeta premio Nobel Octavio Paz considerò che "lo determinante no fue la asimilación de ciertos procedimientos" nella ricezione dell'irlandese, "sino la actitud ante la realidad" che si traduce tra varie modalità con il "gusto por los fastos del lenguaje y los laberintos de la conciencia," assieme a una "ferocidad amorosa ante el lugar natal" (Paz 1961, 3). Questa lettura dell'autore di uno dei saggi più importanti sull'identità messicana come *El laberinto de la soledad* (1950), conferma quanto già detto: il binomio tra attenzione ai labirinti della lingua e atteggiamento anti-nazionalistico, che non prescinde dal considerare, con *ferocidad amorosa*, l'identità nazionale. Un'identità che è trattata come fosse quella "little brittle magic nation" (Joyce 1964, 565) che troviamo pronunciata e parodiata da Anna Livia Plurabelle al figlio svegliatosi da incubi paterni in *Finnegans Wake*: una *imagined community*, a metà tra sogno e dilemma, dove lo stesso *Wake* per gli autori iberoamericani avrà il valore di una inaspettata "instance of a post-colonial *modernist* text" (Nolan 1994, 145). Narrare l'identità nazionale dopo aver letto Joyce comporterà una messa in discussione dello spagnolo, una lingua essa stessa trattata come "desterrada de su lugar de origen" (Paz 1991, 51).

Questa condizione è presente nello scrittore messicano Fernando Del Paso. Tralasciando in questa sede un'analisi puntuale di romanzi come *José Trigo* e *Palinuro de México*, i quali presentano una e vera propria "infezione" joyciana – come direbbe ancora Fiddian, importante studioso di Del Paso – applicata tuttavia al racconto della storia

nazionale (il primo la *Guerra de los Cristeros* e gli scioperi del settore ferroviario degli anni 50, il secondo il '68 messicano e il massacro di Tlatelolco), ci si può riferire ad esempio al discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Romulo Gallegos del 1982, “Mi patria chica, mi patria grande.”

Joyce, che Del Paso ebbe a definire fin dagli esordi il suo maestro *par excellence* (Carvajal 1966, 3), è qui ispiratore di un discorso sulla patria culturale e linguistica assieme, con un approccio cosmopolita nei confronti di un esilio, che per il messicano è ricordato nel testo come rappresentato da Londra e dall'esperienza con la lingua inglese. In un passaggio cruciale, Del Paso cita il *Portrait* e quel “Esteban Dédalo” che “se refirió una vez al lugar donde vivía comenzando por el número y el nombre de su calle. Seguía el nombre del barrio. El de la ciudad, Dublín. El del país, Irlanda. El del continente, Europa. El del hemisferio, el de la Tierra, el del sistema solar. El del Universo” (Del Paso 1982, 43). È proprio grazie a questa scalata dal locale all'universale, che Del Paso riflette sull'identità nazionale come patria *chica* (piccola, minimale, ma non di minor valore), perché, scrive, la sua idea di nazione “nada tiene que ver con los símbolos nacionales,” ed è “una patria sin bandera,” perché “nacionalidad propia está definida y restringida por las otras nacionalidades” (45) o meglio da una “especie de supranacionalidad” (47). In questa dimensione sovranazionale, avviene poi nel discorso di Del Paso il passaggio ad una riflessione dell'identità continentale: una patria *grande*, a metà strada tra la *patria chica* e il cosmopolitismo di una *ciudadanía del mundo*, perché “más allá de mi patria chica, más acá de la ciudadanía del mundo, soy, seré siempre un latinoamericano” (47).

Come ha scritto Brennan al riguardo del narratore postcoloniale, anche qui ci pare che lo scrittore “proclaims his identity” come una “simultaneous recognition of nationhood and an alienation from it” (Brennan 1990, 63), ma il Joyce del *Daedalus* suggerisce a Del Paso anche che ogni autore debba possedere una patria eccentrica e plurima, attraverso un uso della lingua anti-monolingue. Approccio manifestato come detto in particolare nei primi due romanzi di Del Paso, e che l'autore riconosce anche in una sua riflessione sul castellano che “ha perdido el centro” (“España no representa ya a la metrópoli regidora de la lengua, a la que fija, pule y da esplendor,” Del Paso 2004, 40) rintracciabile in un suo libro sul *Don Quijote*.

Solo in apparenza non si troverebbe invece un interesse al discorso identitario nazionale, ed anzi il suo rifiuto per la via della *art pour l'art*, nell'avanguardista messicano Salvador Elizondo, con il quale Del Paso elaborò l'intento di traduzione di una pagina del *Finnegans Wake*. Ad esempio, nella sua interpretazione dell'*Ulysses* contenuta in un saggio raccolto poi in *Teoría del Infierno*, Joyce per l'autore è inventore di un “lenguaje absoluto que todo lo dice y que a todos es comprensible” (Elizondo 2000a, 141). Nel sottolineare l'autonomia della letteratura – che ritroviamo in sue opere estranee alla storia messicana quali il “classico” *Farabeuf* – possiamo far riferimento anche alla “Traducción de la primera página de *Finnegans Wake*” pubblicata nel 1962. La traduzione del *Wake*, testo che Elizondo definì altrove come “un inferno linguistico puro” (Elizondo

200ob, 26), si presenta, a differenza di quella di Borges e per la sua ricca presenza di note a commento, come il tentativo di rendere l'illeggibile più familiare, a rappresentare "a critical survey, a critical guide, and a gesture of appropriation" (Eburne 2015, 331).

Elizondo appropriandosi di Joyce non certifica però solo la propria posizione d'avanguardista, ma nota anche, come nell'articolo "Visperas de Bloomsday," che l'irlandese ha innovato la letteratura mondiale a partire dalla propria demolizione dell'inglese, in un impattante "holocausto babélico" (Elizondo 2007a, 209) che ha travolto anche gli iberoamericani, ben presente, ad esempio, nella sua novella autobiografica *Elsinore: un cuaderno* (1988), dove spagnolo e inglese si alternano nel raccontare la fuga di due cadetti da una scuola militare in California. Un discorso sulla lingua e sull'identità assieme è presente anche nei *Diarios 1945- 1985* dell'autore, recentemente raccolti in volume (Elizondo, 2015), sede dove Joyce appare sovente in special modo in relazione alla lettura e rilettura spasmodica dell'*Ulysses*. Qui, l'autore messicano, commentando ad esempio la prima in patria della drammaturgia *Exiles*, sottolinea quella "identidad que hay entre Irlanda e Hispanoamérica por lo que respecta a la apropiación y superación de la lengua de los conquistadores por los aborígenes" (Elizondo 2008, 51). Postura che troviamo anche nel testo "Carta a una actriz," dove l'autore considera che Joyce "cogió la lengua del conquistador, la sometió al genio del conquistado y la elevó a niveles que la literatura inglesa no ha alcanzado todavía" (Elizondo 2007b, 91).

L'autore sottolinea qui la 'Costituzione joyciana', così come Del Paso: non solo l'innovazione linguistica, ma il suo applicarsi al discorso sull'identità, affermando il rapporto di *apropiación y superación* della lingua spagnola, che ritroveremo anche nelle riflessioni e sperimentazioni romanzesche di Carlos Fuentes.

J'AIME JOYCE: Carlos Fuentes e una lingua mad(r)e in (S)pain

"El resorte principal de mi actividad literaria ha sido *mi país*, la lengua de *mi país*, la identidad de *mi país* a través de su lengua" (Sosnowski 1980, 74), così Fuentes rimarcò in un'intervista nel 1980. Già i suoi romanzi come *La región más transparente* (1957) o *Cambio de piel* (1967), e successivamente ancor più *Cristobal Nonato* (1987) rivelano una chiara ascendenza joyciana – studiata con precisione in particolare da Faris (1981 e 1982) – non solo sulle tecniche impiegate e gli omaggi e calchi, ma anche per un discorso linguistico-identitario, che troviamo già in due rilevanti saggi fuentesiani.

In *La nueva novela hispanoamericana* del 1969, appare il paradigma del linguaggio totipotente già visto in Elizondo: un giovane Fuentes parla di "totalidad verbal" per quanto riguarda *Finnegans Wake*, fonte di ispirazione per la (sua) nuova generazione di scrittori iberoamericani, fautori di quella che è definita dall'autore una "novela del lenguaje," la quale, scrive, è assieme "mito, lenguaje y estructura" (Fuentes 1969, 20), un

mito più avanti joyceanamente, sottolinea, “renovable,” tale che ci consente di pensare “los datos excéntricos de nacionalidad” (22) presenti in America Latina.

È quella poi la sede dove l'autore conia il termine “Constitución borgiana” che abbiamo mutuato, perché Borges “enfrenta,” in modo radicale, “a la totalidad de la lengua castellana con sus carencias” (Fuentes 1969, 26) e così, seguendo l'argentino, “el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje” (30). Il binomio Joyce-Borges risuona poi in quella svolta multilingue che Fuentes suggerisce nel testo poco più avanti, in direzione di uno “*Spanish language*” presente in Guillermo Cabrera Infante, nel suo “salvaje intento demolidor” dello spagnolo, trattato come un “*mundus senescit*” (31) da resuscitare. E che Fuentes sottolineerà successivamente anche nello scrittore iberico e suo sodale Juan Goytisolo, così come nel caso di un altro suo sodale come Julian Ríos e del romanzo *Larva. Babel de una noche de San Juan* del 1983. Il progetto post-joyciano di Ríos, così come i romanzi di Goytisolo, liberano lo spagnolo “matizándolo,” commenterà Fuentes, “contagiándolo de mestizajes verbales” (Fuentes 2007, 10). L'autore ci fa qui pensare a quel “Babelic jumble” (Stavans 2003, 27) dello *spanglish* teorizzato da Ilan Stavans anch'esso si noti a partire dalla storia della lingua spagnola e dalla Conquista in Messico, come tentativo fallito d'imporre “one language to subjugate a plethora of others” (24).

Il genere di eredità linguistico-identitaria influenzata da una svolta multilingue post-joyciana è lampante in Fuentes anche nel saggio *Cervantes o la critica de la lectura* del 1976. Dove Joyce è sia l'ultimo aedo d'Occidente come Omero ne fu il primo, perché entrambi hanno scritto “lo stesso libro aperto: il libro di tutti, di todos, di alles, di tout-le-monde, di everybody,” ma anche s'identifica con Cervantes, a sua volta “un poligrafo errabondo e multilingue chiamato, secondo i capricci del tempo, Omero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengle ... Joyce” (94). Fuentes considera quindi come sia in Cervantes che in Joyce, “l'epica della società in lotta con sé stessa” sia allo stesso tempo “l'antiepica del linguaggio in lotta con sé stesso,” due epiche nate “da paesi eccentrici, da paesi divorati e agitati dalla riflessione sul proprio essere” (95-96) e, aggiungo, lingua.

Un incontro felice del Joyce innovatore stilistico e assieme pensatore di un'identità nazionale è chiaramente rintracciabile quindi nel Fuentes di *Cristóbal Nonato* (1987). Un romanzo dove il dibattito identitario è scisso tra grotteschi tentativi sciovinisti di conservare il castigliano e tendenze sempre più inevitabili di ibridarlo - nel testo si alternano principalmente l'inglese ed il francese, ma anche si gioca a modificare il *nahuatl* - in un Messico distopico e parodico assieme, narrato nel futuro, nell'anniversario del 1992 della Scoperta dell'America. In una chiara parodia del *Tristram Shandy*, un feto nascituro racconta nel romanzo il suo sviluppo dal ventre materno fin dal concepimento, ma il problema della lingua madre è così vivo in lui che la sua vita, dichiara, dipende “de la lengua mas que del semen y el huevo” (Fuentes 2008, 119), e per i suoi genitori la domanda cruciale sarà quella di “qué lengua va a hablar el niño” (159). Perché l'infezione dell'inglese sullo spagnolo è già in atto. Se infatti, tra i tantissimi esempi di deformazione,

Città del Messico diviene nel romanzo “Makesicko City” e le strade di Melchor Ocampo e Francisco Madero “Mel O’ Field Road” e “Frank Wood Avenue” (85), a difesa dello spagnolo si erge, nel romanzo straripante di *pun*, portemanteaux e giochi di parole, lo zio paterno di Cristóbal, Homero, definito con ironia un “Cid Lenguador,” membro di una *Academia de la Lengua* che ricorda la Real Academia de España a difesa di quella “lengua universal, la heredera imperial del latin” (101).

Una lingua che pare minacciata dall’ombra stessa di Joyce, che fa il suo cameo in varie sezioni del romanzo. La capitale messicana di cui sopra è ad esempio stata deformata toponomasticamente dalle “nomenclaturas dadas por el distinguido critico irlandese Leopold Bloom, también conocido como L.Boom” durante il concorso letterario “JAIME JOYCE O GÓCELA CON JOYCE” (103). Fuentes sottolinea qui cioè l’influsso di Joyce sulla letteratura locale, tanto che il cognome Bloom diviene esso stesso *Boom*, come la nota *Generación*. Ed è quindi ancora in una sessione dell’Academia suddetta che si ascoltano assurdi attacchi puristi contro “la entrada de libros, películas, arte o ideas extranjeras,” con un riferimento comico all’*Ulysses*: “El que lee *Ulises* se hulifica!” (138)², esclama infatti un conferenziere.

Mentre si percepisce quello che è dichiarato dal padre di Cristóbal, ovvero che il “deleite maximo de la lengua” sia quello di “inventarla porque tenemos la impresion de que se nos muere entre los labios y depeden de nosotros resucitarla” (100), la lingua spagnola è in *Cristóbal Nonato* anche una sofferta lingua madre *Made in S-pain*, cioè una “made in pain... la lengua española como perpetua e dolorosa noche de bodas con el buen decir ... maidenspich made in Spain maiden’s pain Maiden Spain y Mad in Spain” (253), che influenza radicalmente il discorso identitario antipatriottico di Fuentes, sotto l’egida di Joyce.

Pensare i propri destini, oltre una sola lingua

Quella che ho chiamato ‘Costituzione joyciana’, l’assimilazione di Joyce come un sistema sia di traduzioni che di innovazione estetica congiunta ad un discorso identitario anti-nazionalistico e anti-monolingue si intreccia così al rinnovamento e all’ibridazione della lingua spagnola presso gli scrittori messicani affrontati. Indicando sì una dimensione di *cosmopolitan desire* – già presente nel *modernismo* delle lettere ispano-americane, se si segue Siskind (2014) – ma fomentando l’uso del multilinguismo come narrazione di una identità nazionale *eccentrica*, per differenza e riaffermazione ad un tempo, non necessariamente da una posizione periferica o neocoloniale. In questo, discordo da Martin, che riconobbe ad un tempo nel “new (post-Joycean) novel” in America Latina “a sign of the independence and liberation” e un “deepening of its

² Gioco di parole tra il titolo del romanzo di Joyce e il termine spagnolo *nulificar* ovvero “nullificare, azzerrare”. Una traduzione possibile sarebbe “Chi legge l’*Ulysses* si umilia!”

dependent neocolonial phase.” (Martin 1989, 140). Citando Borges e il racconto *Funes el memorioso*, anch'esso legato agli anni della lettura di Joyce, si configura invece una letteratura iberoamericana che si rinnova dopo aver “imparato senza sforzo l'inglese, il francese, il portoghese, il latino,” e che è ad un tempo è capace, a differenza del personaggio borgesiano, “di pensare” (Borges 2003, 103) o per lo meno immaginare: i propri destini, confini e domini linguistico-identitari nazionali, optando per l'eccentricità della Babele joyciana.

BIBLIOGRAFIA

- ALBARRÁN, C., PEREIRA, A. 2004. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- ASTURIAS, M. A. 1946. “Ulises.” *Suma Bibliográfica*, I: p. 18.
- BATTISTÓN, D., REDA, A., TROUVÉ, C. 2001. “Borges y la traducción de las últimas páginas del *Ulysses* de Joyce.” *Anclajes*, 5/5: 55-70.
- BHABHA, H. 1990. “DissemiNation. Time, narrative, and the margins of the modern nation,” in H. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*, 291-322. New York: Routledge.
- BORGES, J. L. 1925. “La última hoja del Ulises.” *Proa* 6: 8-9.
- . 1928. “L'idioma degli argentini” in Id. 2016. *L'idioma degli argentini*, a cura di Antonio Melis, traduzione di Lucia Lorenzini: 145-62.
- . 1939. “Joyce y los neologismos.” *Sur* 62: 59-61.
- . 1941. “Fragmento sobre Joyce,” *Sur* 77: 60-62.
- . 1942 (2003). “Funes, l'uomo della memoria” in *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano: Adelphi: 95-104.
- . 1946. “Nota sobre el Ulises en español.” *Los Anales de Buenos Aires* 1: 49
- . 1951. “Lo scrittore argentino e la tradizione,” in ID. 2002. *Discussione*, Milano: Adelphi: 142-52.
- . 1980. “Invocazione a Joyce,” in *Poesie (1923 – 1976)*, scelte da J. L. Borges, traduzione di Livio Bacchi Wilcock, Milano: Rizzoli, 247.
- BRENNAN, T. 1990. “The national longing for form.” In H. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*. New York: Routledge, 44-70.
- CARVAJAL, J. 1966. “Revelaciones y anticipaciones de Fernando del Paso y Miguel Angel Asturias,” *La cultura en Mexico*, inserto di *Siempre*, 225 (8 giugno 1966): III.
- CASANOVA, P. 2008. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 2008.
- CHEADLE N. 2017. “Ulysses in Buenosayres. Leopoldo Marechal's Encyclopedia Argentina.” *James Joyce Quarterly* 55/1: 135-51.
- DEL PASO, F. 1966 (2015). *José Trigo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 1977 (2015). *Palinuro de México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 1982 (2018). “Mi Patria Chica, Mi patria Grande.” *Invndación Castálida* 3/5, febbraio 2018: 43-47. Discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, 3 agosto del 1982, Caracas, Venezuela. Apparso in precedenza in *Proceso*, 301, 9 agosto 1982: 48-52.
- . 2004. *Viaje alrededor de El Quijote*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- EBURNE, J. P. 2015. “Dante, Bruno, Vico, S. Nob: The Wake in Mexico.” *James Joyce Quarterly* 52/2, *Joycean Avant-Gardes* (Winter 2015): 329-49.

- ELIZONDO, S. 2000. "Teoría del infierno." *Teoría del infierno*, 2° edizione, México D.F: Fondo de Cultura Económica: 13-33.
- . 2000b. "Ulysses." In *Teoría del infierno*, 2° edizione, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 126-44.
- . 2007a. "Vísperas de Bloomsday." In *Pasado anterior*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 209-211.
- . 2007b. "Carta a una actriz," in *Pasado anterior*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 91-93.
- . 2008. "Tiempo de escritura. Diarios 1977-1980." *Letras Libres* (Edición México), 10/117: 46-52.
- . 2015. *Diarios 1945-1985*, a cura di Paulina Lavista, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- FARIS W. 1981. "'Desyoización': Joyce/Cixous/Fuentes and the Multi-Vocal Text." *Latin American Literary Review* 9/19: 31-9.
- . 1982. "Ulysses in Mexico: Carlos Fuentes." *Comparative Literature Studies* 19/2: 236-53.
- FIDDIAN, R. 1982. "A Case of Literary Infection: Palinuro de México and Ulysses." *Comparative Literature Studies* 19/2: 220-35.
- FIDDIAN, R. 1982b. "James Joyce and the Spanish American Novel: A Preliminary Study." *The Crane Bag* 6/2, Latin-American Issue: 84-88.
- FUENTES, C. 1969. *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F.: Joaquín Mortiz.
- . 1976 [2005]. *Cervantes o la crítica de la lectura*, México D. F.: Joaquín Mortiz, traduzione italiana di Ugo Castaldi e Domenico D'Amiano, *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes e il nuovo mondo del romanzo*, Roma: Donzelli.
- . 1987 [2008], *Cristóbal Nonato*, epílogo di Julián Ríos, México D.F.: Alfaguara.
- . 2007. "Prólogo." In J. Ríos, *Larva y otras noches de Babel*, a cura di Alejandro Toledo, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GRAMLING, D. 2016. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury.
- JOYCE, J. 1916 (2000). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Jeri Johnson. Oxford: Oxford UP.
- . 1964. *Finnegans Wake*, 3° edizione. London: Faber & Faber.
- LONSDALE, L. 2018. *Multilingualism and Modernity. Barbarisms in Spanish and American Literature*. Cham: Palgrave Macmillan.
- MARFÉ, L. 2015. "Cuando la ficción vive en la ficción'. Borges lettore e traduttore di Joyce." In G. Ferreccio, M.T. Giaveri, T. Prudente (eds.). *James Joyce. Whence, Whither and How (Studies in Honour of Carla Vaglio)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 335-45.
- MARLING, W. 2016. *Gatekeepers. The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTIN, G. 1989. *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso.
- NOLAN, E. 1994. *James Joyce and Nationalism*, London: Taylor & Francis Group.
- PAZ, O., 1961. "Novela y provincia. Agustín Yañez," *México en la cultura* (4 de septiembre de 1961): 3.
- . 1991. "Alrededores de la literatura hispanoamericana." In *Obras Completas*, t. 3. México D. F., Fondo de Cultura Económica: 49-57.
- PEDEN, W. 1970. "Joyce among the Latins." *James Joyce Quarterly*, 1970, 7, 4: 287- 96.
- PRATT, M. L. 2012. "If English was Good Enough for Jesus. Monolingüismo y mala fe." *Critical Multilingualism Studies* 1/1: 12- 30.
- PRICE, B. L. 2012. "'Non serviam'. James Joyce and Mexico." *Comparative Literature* 64: 192-206.
- . SALGADO C. SCHWARTZ, J. P. 2014. *TransLatin Joyce. Global Transmissions in Ibero-American Literature*, New York: Palgrave Macmillan.
- SARLO, B. 1982. "Vanguardia y Criollismo. La Aventura de 'Martín Fierro.'" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8/15: 39-69.

- SISKIND, M. 2014. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- SOSNOWSKI, S. 1980. "Entrevista a Carlos Fuentes." *Hispanía* 9/27: 69-97.
- STAVANS, I. 2003. *Spanglish. The Making of a New American Language*. New York: Rayo.
- WAISMAN, S. G. 2005. *Borges and Translation. The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- WILCOCK, J. R. 2016. "La Woolf e Joyce," *Il Tempo*, 4 luglio 1975, ora in *Finnegans Wake*. Macerata: Giometti & Antonello: 133-36.



FRANCESCA VALENTINI

MODERNITÀ CARAIBICHE

Meticcianti, barocchismi e creolismi

ABSTRACT: Starting from colonial independence, the Caribbean islands begin a path that will lead to the liberation of national literatures from the Eurocentric paradigm that has influenced official culture for centuries. From the insertion of the autochthonous element, from the delineation of the Neo-Baroque as an art of counter-conquest, to the affirmation of the diatopic variants of the colonizers' languages, modernism in the Caribbean archipelago acquires peculiar characteristics which will lead, to use Silvia Albertazzi's paradigm, to the anthropophagic phase of culture: the European model is in fact copied, rejected and finally adopted by Caribbean cultures through what Ortiz has defined as *transculturación*. The contribution aims to highlight the peculiar characteristics of Caribbean modernism and postmodernism, in particular in relation to the affirmation of neo-baroque aesthetics in Spanish and French-speaking literatures.

KEYWORDS: Baroque, Creoles, cultural decolonization, miscegenation

Il XX secolo è il momento in cui la voce della subalternità si affaccia sullo scenario culturale mondiale. Dopo secoli di sudditanza intellettuale rispetto al modello eurocentrico imposto durante la conquista prima e la fase coloniale poi, il margine irrompe con la sua forza e la sua peculiarità in un mondo marcatamente diretto dal Canone occidentale escludente.

Lo studio si propone di fare una panoramica del discorso teorico sviluppato in seno alla realtà caraibica e a quella antillana, mettendo in evidenza come venga avvertita l'esigenza intellettuale di trovare un'estetica capace di costituire il significante di un significato che per secoli è stato imbrigliato da una prospettiva euro e biancocratica.

Le opere che, sin dal XVI secolo, hanno rappresentato il Nuovo Mondo, hanno contribuito a creare un mondo esotico che rispondeva alle esigenze del pubblico europeo di trovare conferma del proprio immaginario: si creano immagini che rimandano al mito del paradiso terrestre, si radicalizza la fantasia del buon selvaggio e de El Dorado. A partire dal diario di Colombo, come sottolinea Todorov nel celebre saggio *La conquista dell'America* (1982), l'immagine del Nuovo Mondo appare forgiata sull'immaginario che raccoglie la tradizione tardo medievale e anticipa la mentalità economica propria della modernità. La ricerca della ricchezza, intesa sia come pecuniaria che paesaggistica, offerta dal Nuovo Mondo echeggia all'interno delle pagine del *corpus* delle *crónicas de Indias*: se i navigatori si sentono obbligati a mostrare le possibilità proprie delle nuove terre per

spingere i sovrani europei a finanziare le loro spedizioni, la retorica della meraviglia sottolinea la maestosità di tutto ciò che, per la prima volta, si offre all'occhio europeo.¹ O'Gorman propone di parlare di un'invenzione dell'America come proiezione della concezione della modernità europea, intesa come slancio di matrice imperialistica, Walter Mignolo sottolinea come la teoria dell'invenzione dell'America sia legata alla costruzione di un'ottica colonialista basata sulla forza del potere Occidentale su soggetti considerati solo nella loro funzione di identità da subordinare, privati della loro possibilità di costituire una prospettiva accettata da cui narrare gli eventi storici, ridotti nella dimensione di voci marginali che subiscono la storia. La lettura fornita da Mignolo rafforza quindi la semantica del binomio modernità/colonialità:² secondo il critico non si può parlare di modernità senza considerare il suo legame intrinseco con il colonialismo e le sue motivazioni.³ Mignolo afferma: "La idea de América no puede separarse de la colonialidad: el continente en su totalidad surgió como tal, en la conciencia europea, como una gran extensión de tierra de la que había que apropiarse y un pueblo que había que evangelizar y explotar" (2007 [2005], 32). In questa dialettica emergono le conseguenze della dicotomia dominante: l'Europa e l'America diventano metafora dell'opposizione tra il modello e la copia, tra il dominatore e il dominato, tra coloro che giudicano e coloro che sono condannati ad essere perpetuamente giudicati. Il discorso egemonico costruisce dunque l'alterità attraverso un rigido codice escludente che crea una frontiera insormontabile all'interno dell'umanità: parafrasando Butler, da una parte ci sono le vite che contano e dall'altra le vite che non contano.

Il mondo della cultura per secoli ha accettato e rappresentato questa bipolare visione del mondo: l'imposizione di un modello e di un canone europeo al Nuovo Mondo rivela l'"egologia" (Mignolo 2007 [2005], 34) del Vecchio Continente. Con i primi conquistatori giunge in America lo stile barocco del Siglo de Oro, che in Europa caratterizza la fase post rinascimentale. L'imposizione della cifra stilistica barocca ad una

¹ Scrive Rosalba Campra: "La maggior parte delle storie della letteratura ispanoamericana si apre con le cronache della conquista: questa è la prima ripercussione «letteraria» provocata dall'America. Una scoperta elaborata a partire da una complessa rete testuale in cui la trama di fondo subisce pochissime variazioni nel corso del tempo. Ciò che proviene dall'America- o meglio ciò che di essa si vede- è l'aspetto smisuratamente esotico. Una parola [...] condensa questo atteggiamento: «meraviglia»". (Campra 1989, 25)

² Mignolo sottolinea la differenza tra il concetto di «colonialismo» e quello di «colonialidad» laddove il primo termine rimanda ad un preciso periodo storico e ad un determinato contesto geografico, mentre «colonialidad» sta ad indicare una struttura logica di dominazione che sta alla base dell'ideologia coloniale. Il primo termine viene impiegato da Mignolo per designare una situazione contingente, mentre la colonialità è un'impostazione ideologica; scrive l'autore: "La colonialidad es la lógica del dominio en el mundo moderno/colonial que trasciende el hecho de que el país imperial/colonial sea España, Inglaterra o Estados Unidos [...] La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanon denominó *les damnés de la terre* ...". (Mignolo 2007 [2005], 33-34)

³ Scrive infatti: "no se puede ser moderno sin ser colonial" (Mignolo 2007 [2005], 32).

realtà come quella americana figura come un momento di colonizzazione culturale incapace di tenere in considerazione la cultura autoctona: se in Europa il Barocco si propone come momento di rottura nei confronti dell'arte classica, assorbendo e rielaborando l'esperienza gotica, nel Nuovo Mondo il Barocco perde la sua semantica decostruttiva proprio perché la classicità e la matrice gotica non fanno parte dell'universo culturale indigeno. Pur essendo un'arte europea, in America il Barocco trova comunque una propria forma: la porosità dell'estetica barocca consente di dilatare i limiti del linguaggio sino ad includere l'esperienza americana. Come sottolinea Alejo Carpentier nell'intervista rilasciata a Joaquín Soler Serrano (27 febbraio 1977), l'America Latina, che ignora gli stili classico e gotico, assorbe la lezione barocca poiché le forme dell'arte precolombiana erano forme naturalmente barocche: attraverso l'esempio della raffinata ornamentazione della cattedrale di Mitla ad Oaxaca, Carpentier mostra come il barocchismo fosse già presente nelle culture autoctone prima dell'arrivo degli spagnoli; l'imposizione dell'arte europea da subito, dice Carpentier, offre un risultato ibrido e sincretico: al Barocco spagnolo, infatti, gli artigiani locali aggiungono sin da subito il colorito del linguaggio barocco locale creando una nuova estetica capace di riprodurre il complicato terreno pluriculturale che domina lo scenario americano. Come sottolinea anche José Lezama Lima nel saggio *La expresión americana* (1957), sono molteplici gli esempi della contaminazione dello stile barocco europeo con elementi che appartengono alle culture precolombiane; l'intellettuale cubano si sofferma, per esempio, sull'esempio offerto dall'indio Kondori che nelle sue opere inserisce “los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de Indios reflejaban la desolación de la explotación minera” (2010 [1957], 286). L'esperienza dell'indio appare paradigmatica: “sus portales de piedra compiten en la proliferación y en la calidad con los mejores del barroco europeo” (*Ibidem*); tuttavia, Kondori è solo un esempio di come il barocco si sia dimostrato, in America, capace di incanalare le più diverse esperienze e di costituire l'estetica di una realtà che nasce come incrocio di civiltà.⁴ È proprio la fluidità dei confini dell'arte barocca a permettere che il sincretismo culturale affiori, dando spazio alla tradizione di coloro che nella dialettica colonizzato/colonizzatore costituiscono la parte sacrificabile.

Tuttavia per secoli il canone occidentale condiziona la produzione letteraria autoctona che si costituisce a partire dallo sguardo europeo, abbracciando modelli e forme concepiti in funzione dell'accettazione da parte del mercato europeo. Se, come sottolinea Carpentier, non mancano opere di autori latinoamericani, spesso queste, fino al '900, non trovano una cifra stilistica propria, svincolata da quella europea. È solo nel '900 che le ex colonie vivono una forma di decolonialismo culturale che le porta a cercare

⁴ Ulteriore esempio trattato da Lezama e poi ripreso anche da Giuseppe Ungaretti è l'architetto brasiliano Aleijadinho, figlio di un portoghese e di un'africana, che rappresenta “la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas” (2010 [1957], 288). Ungaretti, parlando dell'Aleijadinho, dice: “... lo scultore-architetto, il Michelangelo mulatto, mutilato delle mani dalla lebbra ...” (2000, 456)

un proprio linguaggio per auto rappresentarsi: lo sforzo intellettuale del XX secolo appare proteso verso la creazione di un linguaggio proprio. La realtà ibrida, sincretica, multiculturale si esprime attraverso una lingua che deve accogliere gli innumerevoli influssi e influenze presenti in un territorio che si è costruito sull'incontro, e talvolta lo scontro, di popolazioni e culture diverse. Alla rivalutazione del meticciato etnico, giudicato per secoli una deviazione dall'egemonia bianca, corrisponde pertanto la ricerca di un codice espressivo includente le varietà costitutive della cultura americana. Il ripensamento dell'incontro culturale come atto fondativo di una nuova identità svincolata dal gerarchizzante pensiero europeo porta alla nascita di una letteratura capace di adeguare la forma al contenuto. Carpentier, nella già citata intervista, afferma che, a partire dal '900 gli intellettuali del Nuovo Mondo

... dieron por primera vez con el instrumento ajustado a lo que se quiere expresar o con otras palabras con un qué ajustado al cómo o un cómo ajustado al un qué, o lo que dirían los estructuralistas con un significado ajustado al significante. A partir de este momento los novelistas empiezan a perderle miedo al idioma barroco, al estilo barroco, a las formas en expansión, a las descripciones profusas y esto nos va conduciendo poco a poco en treinta años aproximadamente a la magnífica expansión de la novela latinoamericana contemporánea. (Entrevista 1977)

La volontà di dare una trasposizione letteraria a quella che José Martí aveva definito “nuestra América mestiza” (2010 [1891], 34) porta gli intellettuali ad una riflessione che parte da un ripensamento della situazione contingente dell'America, delle sue peculiarità, ripensamento svincolato dalla prospettiva egemonica europea. Se il primo fenomeno culturale che sembra mettere in discussione la biancocrazia può essere considerato l'interesse nato in seno alla cultura francese nei confronti della *négritude* e la creazione di centri culturali volti al recupero della silenziata identità africana, come mette in luce Frantz Fanon, queste prime aperture rischiano però di perpetrare un modello universalizzante e generico di quella che viene definita la cultura africana: parlare dell'eredità africana al singolare, infatti, anche se è una tappa fondamentale per una prima apertura verso il margine, rischia di non tenere in considerazione che all'interno del panorama culturale degli afro discendenti vi siano delle differenze non trascurabili.⁵ I caraibici, che indubbiamente accolgono nel loro panorama culturale influenze del continente africano e di coloro che sono arrivati oltreoceano attraverso la brutale tratta negriera, non possono sentirsi inclusi nel recupero dell'africanità intesa come identità

⁵ Scrive Fanon: “A l'affirmation inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine [...] Les chantres de la négritude n'hésiteront pas à transcender les limites du continent. D'Amérique des voix noires vont reprendre cet hymne avec une ampleur accrue [...] Mais, progressivement, les nègres américains se sont aperçus que les problèmes existentiels qui se posaient à eux ne recoupaient pas ceux auxquels étaient confrontés les nègres africains. Les nègres de Chicago ne ressemblaient aux Nigériens et aux Tanganyikais que dans l'exacte mesure où ils se définissaient tous par rapport aux Blancs. Mais les premières confrontations passées, dès que la subjectivité s'est trouvée tranquillisée, les nègres américains se sont aperçus que les problèmes objectifs étaient fondamentalement hétérogènes.” (Fanon 2000 [1962], 169; 172)

nata in seno al contesto africano. L'arcipelago caraibico, con la sua storia mediterranea di incontri e incroci di civiltà,⁶ è un mosaico di etnie e qualsiasi definizione omologante di esso mostra i propri limiti. La ricerca di un linguaggio capace di accogliere la diversità e la specificità dell'universo caraibico porta gli intellettuali a concepire il Barocco come l'estetica naturale del Nuovo Mondo, poiché come afferma Carpentier “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (1984, 119). Il Barocco, come aveva accolto le prime contaminazioni architettoniche nei secoli della colonizzazione, nel XX secolo interpreta la voce del meticciato, inteso come momento chiave dell'edificazione di una realtà decolonizzata. La forma barocca, con la sua fluidità e la sua capacità di includere il discorso periferico, ovvero il “pensamiento fronterizo” di Mignolo (2005, 35), risulta, anche agli occhi del martinicano Glissant, il modo naturale per esprimere la natura caraibica: se il Barocco del Siglo de Oro è concepito come un momento di rottura con la tradizione precedente, “nous entrons de plain-pied dans la modernité ... tout ce qu'on appelle le baroque est naturel pour nous” (2020 [1996], 117-118). È proprio la peculiarità dell'universo caraibico caotico e non imbrigliabile nella linearità classica a costituire il suo nucleo centrale che dev'essere, secondo Glissant, il momento iniziale della delimitazione dell'identità arcipelago. L'intellettuale martinicano, che predilige il termine creolità e non meticciato, ritenendo che questa rappresenti la peculiare casualità dell'incontro e della fusione di tradizioni culturali diverse,⁷ definisce l'identità caraibica rizomatica: è propriamente per questa natura identitaria composita che il Barocco diviene una necessità storica, poiché la sua estetica è la traduzione culturale del concetto di *chaos-monde*.⁸ La totalità mondo che tradizionalmente è stata al centro della ricerca poetica, all'interno del contesto dell'arcipelago caraibico si delinea, secondo Glissant, piuttosto come caos-mondo: una volta superata la visione totalizzante tipica dello sguardo occidentale, infatti, è necessario concepire che il mondo è dominato da un'imprevedibilità che non è riducibile attraverso un pensiero lineare. Il Barocco è naturalmente connotato da una tendenza all'estensione; afferma infatti Glissant (1996):

⁶ Il riferimento è al concetto di Mediterraneo Caribe; si legge per esempio in *El siglo de las luces*: “Dando un salto de milenios, pasaba este Mar Mediterráneo a hacerse heredero del otro Mediterráneo, recibiendo, con el trigo y el latín, el Vino y la Vulgata, la Imposición de los Signos Cristianos.” (2020 [1962], 318)

⁷ Scrive Glissant: “La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation «s'intervalorisent», c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage [...] la créolisation c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité.” (1996, 18-19)

⁸ La definizione di caos-mondo fornita da Glissant rimanda al concetto di mescolanza culturale: “J'appelle chaos-monde [...] le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine. Par conséquent, la définition ou disons l'approche que je propose de cette notion de chaos-monde est bien précise: il s'agit du mélange culturel, qui n'est pas un simple *melting-pot*, par lequel la totalité-monde se trouve aujourd'hui réalisée.” (1996, 82)

Nous savons que dans toutes les cultures du monde, les classicismes sont suivis par des périodes baroques. Et que dans ces périodes baroques se développe une démesure de la mesure. Le baroque ... introduit ... cette démesure de la mesure qui vient prendre le contre-pied de l'ambition classique ... Autrement dit, la fonction du baroque est de prendre le contre-pied de l'ambition et de la prétention classique ... Nous savons bien que tous les arts baroques ... sont des arts de l'étendue, de la prolifération, de la redondance et de la répétition. (93-94)

Da arte della conquista nel periodo coloniale, il Barocco diventa la cifra stilistica della controconquista,⁹ ovvero dell'affrancamento dal canone europeo: come afferma Silvia Albertazzi (2000), le realtà che subiscono il giogo coloniale vivono tre fasi nella creazione di una cultura propria che la studiosa sintetizza nella fortunata formula copia, rigetto, antropofagia. Se l'America Latina nei primi secoli della colonizzazione subisce il paradigmatico processo di deculturazione e successivamente di acculturazione per poi cercare di rigettare il modello, durante il Novecento il fenomeno dell'antropofagia si traduce con l'assimilazione, la rielaborazione della lezione europea e la conseguente nascita di un linguaggio culturale proprio, frutto della *transculturación* teorizzata da Fernando Ortiz.¹⁰ Il Barocco europeo diventa nel discorso teorico dell'arcipelago "nuestro Señor Barroco ... auténtico primer instalado en lo nuestro," il quale "aparece cuando ya [los americanos] se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador" (Lezama Lima 2010 [1957], 269). Carpentier ritiene che la letteratura nel '900 non possa esimersi dalla ricerca di un linguaggio capace di rappresentare a livello di significante quel significato precipuo dell'America che l'intellettuale definisce un continente "profundamente barroco" (Carpentier 1977, intervista). Il barocchismo è dunque, anche secondo Carpentier, insito nella natura americana, è qualcosa di naturale, che appartiene allo stesso paesaggio; in *El siglo de las luces* Carpentier, descrivendo la proliferante vegetazione caraibica scrive che "el lenguaje, en estas Islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora,

⁹ Lezama Lima nel saggio *La expresión americana* scrive: "... entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista" (1957, 268).

¹⁰ Nel saggio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz scrive: "[...] nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. [...] Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. [...] Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola." (1940, 184; 189).

para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias” (2020 [1962], 232), poiché la natura caraibica crea spontaneamente ciò che in Europa costituisce l’obiettivo della creazione artistica. Le forme ridondanti, proliferanti e dotate di un’intrinseca ricchezza fanno parte dello scenario americano e il compito dell’intellettuale è quello di trovare un linguaggio che traduca questa varietà, senza mortificarla entro i confini di un paradigma estraneo come quello europeo. I primi scritti di viaggio tendono a ridurre la portata semantica della novità caraibica all’interno dell’immaginario europeo: le descrizioni del paesaggio divengono comparazioni all’interno delle quali ridurre l’elemento indigeno entro i limiti della conoscenza eurocentrica, andando a costruire similitudini omologanti, addomesticando ciò che appare come inedito.¹¹ È solo quando non si cercherà più di ridimensionare la diversità che caratterizza il nuovo continente che potrà emergere una letteratura autoctona: *lo real maravilloso* che Carpentier teorizza nel prologo de *El reino de este mundo*, quella meraviglia che è propria dell’universo americano, che il poeta non deve più cercare nella cultura, ma nella natura che lo circonda.¹² Carpentier sottolinea come la meraviglia sia stata ricercata a lungo dagli intellettuali europei, mentre

... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” ... la sensación de lo maravilloso presupone una fe ... Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso ... pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera. (2012 [1949], 7-9)

Se *lo real maravilloso* di Carpentier presuppone una fede, la sua forma letteraria, il Barocco, è concepita come “un estado del espíritu” (Carpentier 1972, 305): non è solo un’estetica, ma è un’affermazione identitaria, un modo d’essere e di guardare la realtà. Lontano dalla sua connotazione di stile decadente, il Barocco concepito da Carpentier è l’espressione di un “lujo” (Carpentier 1977, intervista), di un momento di raffinata creatività. Gli intellettuali caraibici pertanto, in accordo con le teorie di D’Ors, rifiutano di concepire il Barocco come un linguaggio circoscritto, dal punto di vista storico, al XVII secolo, ma lo leggono piuttosto come “una constante histórica que se encuentra en

¹¹ Questa tendenza sfocerà nel processo di rinomina dei luoghi e degli elementi propri dell’universo americano. Già Colombo utilizza questa prospettiva, infatti nel *Diario di bordo* si legge ad esempio: “L’Ammiraglio diede a quel fiume e a quel porto il nome di San Salvador [...] Percorsa un’altra lega, vide un fiume di imboccatura non tanto grande, al quale pose il nome di Rio de la Luna.” (Colombo 2019 [1985], 72)

¹² Scrive Carpentier: “... me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretención de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años.” (2012 [1949], 5)

épocas tan distantes entre sí como el alejandrismo de la Contrarreforma y este del período de “fin de siglo,” es decir, de finales del siglo XIX - y que se manifiesta en las más diversas regiones tanto de Oriente como de Occidente” (D’Ors 1964, 67).

Il carattere eccezionale e le particolarità della realtà americana divengono dunque il fulcro delle riflessioni teoriche: sia il Caribe ispanofono che quello francofono cercano, nel corso del XX secolo, il riscatto della propria diversità attraverso uno stile proprio. La celebrazione delle peculiarità del contesto antillano si traduce, nel saggio *Éloge de la créolité* (1999 [1989]) di Bernabé, Chamoiseau e Confiant, in una decisa affermazione della creolità quale cifra distintiva dell’universo delle Antille francofone. La riflessione sulla creolità si apre con un’asserzione paradigmatica:

Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles ... Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux: une vigilance, ou mieux encore, une sorte d’enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde. Ces paroles que nous vous transmettons ne relèvent pas de la théorie, ni de principes savants ... Elles ne s’adressent pas aux seuls écrivains, mais à tout concepteur de notre espace (l’archipel et ses contreforts de terre ferme, les immensités continentales), dans quelque discipline que ce soit, en quête douloureuse d’une pensée plus fertile, d’une expression plus juste, d’une esthétique plus vraie (1999 [1989], 20).

Gli intellettuali martinicani concepiscono come momento fondativo l’acquisita consapevolezza della propria identità svincolata dal modello europeo:

Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s’est trouvé “exotisé” par la vision française que nous avons dû adopter. ... Surdéterminés tout du long, en histoire, en pensées, en vie quotidienne, en idéaux (même progressistes), dans une attrape de dépendance culturelle, de dépendance politique, de dépendance économique, nous avons été déportés de nous-mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale. Cela détermina une écriture pour l’Autre, une écriture empruntée, ancrée dans les valeurs françaises, ou en tout cas hors de cette terre, et qui, en dépit de certains aspects positifs, n’a fait qu’entretenir dans nos esprits la domination d’un ailleurs... (1999 [1989], 22).

Ciò che emerge dal pensiero di intellettuali come i cubani Carpentier e Lezama Lima o i martinicani Glissant, Bernabé, Chamoiseau e Confiant è dunque la prima tappa della modernità caraibica: non si potrà parlare di un’identità-arcipelago finché non verranno fagocitate le forme europee, finché non verranno spogliate del secolare marchio dello sguardo gerarchizzante che ha dominato per secoli. È necessario esimersi dal continuare ad adottare la prospettiva dell’Altro, abbandonare il pensiero che pretende di creare una distinzione tra le culture dominanti e quelle periferiche e affrancarsi dal pensiero ossessivo dell’universalità, ovvero il “vieux syndrome de colonisé: ce dernier craint de n’être que ce lui-même dévalorisé, tout en étant honteux de vouloir être ce qu’est son maître” (Bernabé-Chamoiseau-Confiant 1999 [1989], 106). Glissant introduce il concetto di “la pensée de la trace” (1996, 17) come forma di resistenza al pensiero di sistema perché capace di cogliere i fenomeni di creolizzazione che rimangono esclusi da un canone rigido.

La modernità del Caribe, dunque, si costruisce attraverso l'affermazione di quei barocchismi e meticciati che per secoli avevano costituito le stigmate del colonizzato, ma che nel '900 diventano momenti fondativi di un'identità nuova, multiforme e libera dall'egologia europea.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTAZZI, S. 2000. *Lo sguardo dell'altro*. Roma: Carocci.
- BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P. e CONFIANT, R. 1999 [1989]. *Elogio della creolità. Éloge de la creolité*. Como: Ibis.
- CAMPRA, R. 1989. "Italia frente a la literatura hispanoamericana: descubrimientos, insistencias, olvidos." In L. Íñigo Madrigal (eds.). *La literatura hispanoamericana vista desde Europa*, 25-35. Ginevra: Fundación Simón I. Patiño.
- CARPENTIER, A. 1977. <<https://www.youtube.com/watch?v=inF8qRk4RDU>> [Ultima consultazione 02.12.2022].
- 2012 [1949]. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- 2020 [1962]. *El siglo de las luces*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1972. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1984. *Razón de ser*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- COLOMBO, C. 2019. *Diario di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*. In G. Ferro (ed.). Milano: Mursia.
- D'ORS, E. 1964. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar.
- FANON, F. 2000 [1961]. *Les damnés de la terre. A verba futurorum*. <<http://www.averbafuturorum.com>> [Ultima consultazione 09.09.2023].
- GLISSANT, É. 2020 [1996]. *Introduction à une poétique du divers*. France: Gallimard.
- LEZAMA LIMA, J. 2010 [1957]. "La expresión americana." In L. Rafael (ed.). *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, 245-347. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- MARTÍ, J. 2010 [1891]. "Nuestra América." In L. Rafael (ed.). *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, 25-39. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- MIGNOLO, W. D. 2007 [2005]. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- O'GORMAN, E. 1958. *La invención de América: el universalismo de la cultura occidental*. México: Ed. Universidad Autónoma de México.
- ORTIZ, F. 2010 [1940]. "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar." In *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, a cura di Luis Rafael, 79-189. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- TODOROV, T. 2014 [1982]. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*. Torino: Einaudi.
- UNGARETTI, G. 2000. In P. Montefoschi (ed.). *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Milano: Mondadori.

FOCUS V

Immagini, cinema e radio





PIERLUCA NARDONI

SOSPENDERE IL MODERNISMO

La pittura fotografica del Realismo magico

ABSTRACT: Beginning in 1922 a series of events marked the spread of Magic Realism in Europe. The Italian magazine *Valori Plastici* ceases publication but its main theoretical orientation flows into the new figurative classicism of the artists of the Novecento group. In its most algid and suspended outcomes such classicism corresponds to a general tendency toward Magic Realism, whose peculiar character is the fusion of painting and photography. The most striking consequence of that fusion, still not addressed by scholars, is a kind of genetic shift in painting practice that seems to become as objective and impersonal as a photographic shot. In Italy in 1926 Ubaldo Oppi even became a case for what commentators call a "photo-painting" capable only of tracing magazine photos. In Germany, critic and theorist Franz Roh highlights the virtues of this approach by extolling in the magic realists the tendency to annihilate the pictorial treatment of figuration. Through studying the ways in which the photographic code is assumed in the painting of these artists the paper intends to read European Magic Realism as the first major setback of Modernism. By attempting to reproduce the "non-artistic" elements of photography, soon also discussed by Walter Benjamin, 1920s painting suspends many modernist paradigms, including that of the medium's specificity and autonomy and opens up to a postmedial attitude.

KEYWORDS: 1922; Magic Realism; Postmedia; Postmodernism; New Objectivity; Novecento; *Valori Plastici*; Franz Roh, Walter Benjamin.

Alcune vicende artistiche che dal 1922 si estendono per circa un decennio e che riguardano l'Italia e la Germania sembrano oggi aprire una prospettiva ancora inedita sul rapporto tra Modernismo e Realismo magico. Sebbene sia impossibile trovare tracce teoriche del Modernismo nella critica italiana o tedesca di allora, in entrambi i casi emerge in modi diversi uno statuto para-fotografico del Realismo magico che induce a rovesciare dispositivi in seguito definiti modernisti.

Il Modernismo come oggetto teorico si presenta molto complesso e sfaccettato anche ai nostri giorni. Nato in un contesto anglo-americano, in Italia riceve attenzioni soprattutto da studi letterari di taglio comparatista come quelli di Romano Luperini, Luca Somigli o Raffaele Donnarumma, che rintracciano in esso delle costanti valide anche per la storia dell'arte (Cianci 1991; Somigli 2010; Tortora 2010; Luperini, Tortora, 2012; Luperini 2018). Pur nelle oscillazioni semantiche del concetto, tali costanti si potrebbero riassumere in alcuni caratteri fondamentali: il senso di un generale progresso nella ricerca artistica, ancora frutto di un retaggio storicista; l'adesione a tutto

ciò che è nuovo e assolutamente originale (Somigli 2010, 7) e addirittura il mito di esso (Krauss 2007, 170-171); il forte investimento soggettivo nell'operare artistico che si traduce in una consapevolezza della sua natura linguistica e convenzionale, riconoscendo i limiti del mezzo espressivo ed esaltandone al massimo l'opacità (Greenberg 2011a, 59-63; 2018b, 118). Da questo aspetto discende un quarto carattere, che si presenta con chiarezza negli scritti di Clement Greenberg a partire dalla fine degli anni Trenta: l'affermazione e la sottolineatura del medium d'elezione porta a evidenziarne la specificità, come accade per la peculiare piattezza e per il valore autonomo e autoreferenziale della pittura delle avanguardie.

Talvolta le trattazioni indicano un Modernismo dal tempo lungo, compreso tra la fine dell'Ottocento e l'immediato secondo dopoguerra, altre volte considerano un arco temporale più ristretto, tra il 1910 e il 1930 circa (Somigli 2010, 11). Alcuni studiosi parlano inoltre di un primo e un secondo tempo, come Raffaele Donnarumma (2012, 23-27) per il quale il 1925 è la data d'inizio di una fase più realista e classicista del Modernismo. La prospettiva adottata nella presente indagine assume il fatto che esiste una cesura temporale, ma la radicalizza, affermando che negli anni successivi al 1922 i rapporti tra Realismo magico e fotografia portano a un rovesciamento dei caratteri modernisti prima ricordati. Si tratterebbe perciò di una pausa del Modernismo, una sospensione di quella che Greenberg (2011b, 122-123) vede come un'inesorabile marcia evolutiva.

Lo spunto per l'idea di un Modernismo sospeso viene da un passo di Filiberto Menna (1985) in cui lo studioso presenta una specie di genealogia: tra i realismi magici degli anni Venti e gli iperrealismi dei Settanta corre un legame stabilito dal rapporto costitutivo tra pittura e fotografia, capace di assegnare alla pittura una specifica qualità metalinguistica. Le pagine che seguono intendono sviluppare questo assunto. La decisione di affrontare i casi esemplari di Realismo magico in Italia e Germania, trascurando per esempio le ricerche statunitensi, dipende da ragioni di spazio ma anche dall'interesse nelle opposte reazioni che l'analogo rapporto tra foto e pittura ha suscitato nella critica italiana e in quella tedesca. Occorre tuttavia una precisazione terminologica: parlare di Realismo magico significa osservare una tendenza trasversale che oltrepassa i confini nazionali e comprende anche aspetti di etichette più o meno tangenti a essa, come Novecento, il movimento promosso in Italia da Margherita Sarfatti, e la Nuova Oggettività, promossa da Gustav Hartlaub in Germania. In ciò il presente contributo è in linea con l'impostazione di due teorici fondamentali della corrente come Franz Roh (2007) e Massimo Bontempelli (1974, 21-22) che nel 1927 sulla rivista *900* riassume i caratteri dell'arte del Realismo magico nella celebre formula della precisione realistica immersa in un'atmosfera di lucido stupore. Negli anni successivi un'accezione larga e comprensiva di Realismo magico trova poi conferme in studi (Fagiolo dell'Arco 1988, 12-15) e in recenti occasioni espositive (Belli, Terraroli 2022).

Il 1922 è un anno importante per l'arte in Italia. La rivista *Valori Plastici*, curata a Roma da Mario Broglio, chiude le pubblicazioni dopo quattro anni ma grazie agli scritti dei fratelli De Chirico costituisce un solido ponte per il passaggio dalla Metafisica alle successive tendenze classiciste e magico-realiste del gruppo di Novecento. Broglio, da promotore e manager a largo spettro quale è, non si è limitato a dirigere la rivista, ma ha lanciato anche edizioni d'arte ed esposizioni, come per esempio l'importante mostra organizzata a Berlino nel 1921, *Das Junge Italien*, che permette a molti artisti tedeschi di vedere dal vivo l'arte post-metafisica italiana (Bosco 2020). Alla fine del 1922, presso la galleria di Lino Pesaro a Milano si danno appuntamento i cosiddetti "Sette di Novecento," un gruppo di artisti composto da Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi e promosso da Margherita Sarfatti. Il gruppo si scioglierà presto e l'etichetta Novecento rimarrà a designare un raggruppamento più ampio, ma nei sette artisti di partenza a queste date è già in atto la trasformazione degli incanti onirici della Metafisica in un classicismo di nuova specie, in cui le immagini recuperano la nettezza di contorni e la consistenza statuaria del nostro Quattrocento. Tuttavia, nonostante la natura oggettiva e congelante di queste pitture, nessun artista o critico parla espressamente di analogie con lo scatto fotografico.

Nel suo accurato studio sul clima di *Valori Plastici*, Paolo Fossati fa emergere alcuni aspetti che assegnano alla rivista un ruolo importante nelle nostre vicende. Prima di tutto lo studioso nota che tra i presupposti del periodico c'è un secco rifiuto della "continua innovazione stilistica e linguistica," dunque dell'idea di originalità in arte: "l'idea modernista dell'attenzione portata all'originalità, alla novità come sorpresa [...] è un palese errore di prospettiva culturale" (1981, 85-86). Se l'originalità non può più essere al primo posto tra i pensieri dell'artista, non lo sarà nemmeno "il linguaggio pittorico di per sé," tanto che l'opacità modernista del mezzo espressivo dovrà invece mutarsi in piena trasparenza (1981, 86). È Giorgio De Chirico il primo sostenitore di questa tesi quando, nell'articolo del 1919 *Il ritorno al mestiere* (1985, 93-99), scrive che la tecnica artistica ormai non ha più alcun ruolo. Da quel momento un dipinto varrà soltanto per "la concentrazione idee-figure, senza alcuna impuntatura sul linguaggio, anzi questo è chiamato a collaborare, azzerato in mestiere, così da incarnare senza sforzi fisici o materiali la volontà della pittura (e non l'espressività del pittore)" (Fossati 1981, 86). Non è noto se Clement Greenberg conosca gli articoli di De Chirico o le posizioni generali di *Valori Plastici*, ma essi corrispondono perfettamente a quella che negli anni a venire sarà la sua idea di "negazione del medium," con riferimento alle esperienze pittoriche fino alla metà del diciannovesimo secolo in cui, a suo parere, tutto dipende "dall'aneddoto o dal messaggio" (2011a, 56-57). Alla Biennale di Venezia del 1924 il gruppo di Novecento dovrebbe esporre compatto, ma Ubaldo Oppi decide all'ultimo di presentarsi in solitaria (Bossaglia 1983, 23-24) ricevendo il commento di Cipriano Efisio Oppo, artista anch'egli e tra i critici più influenti del tempo, che sulla rivista *Galleria* gli

rimprovera “quel molto di fotografico” della sua pittura (Fagiolo dell’Arco 1988). Circa due anni dopo, nel marzo 1926, su Oppi scoppia addirittura un caso che coinvolge lo stesso artista insieme a colleghi e critici, tutti impegnati in una sorta di referendum che rimbalza di giornale in giornale. L’oggetto del contendere è proprio l’eccessivo carattere fotografico ostentato dalle opere di Oppi. Di più: l’artista avrebbe addirittura copiato punto per punto alcuni nudi fotografici pubblicati a Parigi in un album per studi da accademia (Bonardi 1988). Le posizioni ostili a Oppi sono molte, a cominciare proprio dalla ex-sostenitrice Margherita Sarfatti per la quale l’artista ha scelto una scorciatoia “scansafatiche”: “egli è rimasto nel clima della fotografia, cioè nel clima del realismo. Questa è la sua colpa.” E per realismo è chiaro che Sarfatti intenda l’abbandono dell’espressività come emanazione psicologica dell’autore (Sarfatti 1988), in modi simili a quelli che Fossati trova invece valorizzati sulle pagine di *Valori Plastici*. Sul *Giornale d’Italia* Cipriano Efisio Oppo approfondisce il suo precedente giudizio e parla di una “specie di foto-pittura,” accusando i colleghi di non averne colto la vacuità (Oppo 1988), mentre Francesco Trombadori è ancor più radicale e vede le operazioni di Oppi come plagi, “veri e precisi ingrandimenti fotografici” (Trombadori 1988). La schiera di pareri avversi a Oppi è folta, solo Lionello Venturi e pochi altri lo difendono ma con argomentazioni alquanto generiche. Oppi stesso interviene con parole che hanno il sapore della giustificazione, chiarendo in un’intervista che le fotografie gli servono per ispirarsi, ma che in corso d’opera sostituisce i modelli fotografici con persone viventi perché l’emozione della “carne viva” (Bonardi 1988) lo guidi alla realizzazione artistica vera e propria. Non sembra perciò esserci in lui la consapevolezza di sospendere il Modernismo, anche se forse se ne scorge un barlume nella decisione di aggiungere il sottotitolo *Miscuglio fotografico* all’opera *Giovani donne al mare*, presentata alla Biennale del 1926 (Fagiolo dell’Arco 1988).

Tra gli artisti del Realismo magico italiano anche Antonio Donghi è sospettato di un’esagerata vicinanza al mondo della fotografia, riscontrabile nell’uso di “inquadrature” e di altri elementi che ricorrono nelle sue composizioni come pezzi di cliché. Per trovare un critico che noti questa attitudine bisogna però aspettare il 1935, quando Francesco Callari segnala in Donghi “una evidenza quasi fotografica” che a suo dire, rispetto alla fotografia, addirittura “perde di calore” (Callari 1990, 91).

Il dibattito in Germania è di tutt’altra natura. In parte ciò dipende dalla presenza ispirata dello studioso d’arte e di fotografia Franz Roh, colui che adotta per primo l’etichetta di Realismo magico. Sul piano della pratica artistica va però ricordato che al fianco dei pittori del Realismo magico si muove il mondo della cosiddetta Nuova Oggettività. Rimandando ad altri studi la lettura delle analogie e delle differenze rispetto al Realismo magico (Cecchini 2005, 33), che in fondo lo stesso Roh considera come etichetta più “capiente,” bisogna segnalare che la Nuova Oggettività ha tra i suoi esponenti anche dei fotografi, cosa che invece non ha corrispettivi in Italia. Tra essi la personalità più interessante è senza dubbio August Sander, la cui straordinaria impresa

di ritrarre il popolo tedesco come fosse un enorme archivio dell'umanità affascina i realisti magici per le sue inquadrature volutamente frontali, standardizzate e stranianti ai limiti del magico (Fässler 2014). Tale fascinazione è evidente nell'opera di Anton Räderscheidt, che in alcuni ritratti fotografici di Sander riceve su sé stesso quel trattamento oggettivante proponendolo anche nei suoi dipinti in una versione, se si vuole, persino più inquietante.

Forse non è casuale che l'attenzione alla fotografia nel mondo tedesco cresca anche intorno al pensiero di Walter Benjamin, la cui *Piccola storia della fotografia*, uscita nel 1931 a puntate sulla rivista berlinese *Die literarische Welt*, coglie con chiarezza la qualità dello sguardo di Sander. Nei suoi personaggi così lontani dalla ritrattistica ufficiale, Benjamin vede una produzione meccanizzata di tipologie umane senza alcuna partecipazione psicologica né dell'autore né dei modelli. Lo studioso comprende sin da ora, e poi più compiutamente con *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che la fotografia è un medium capace di modellare l'intero nostro modo di stare al mondo, trovando in Sander l'esponente di una nuova "sensibilità per ciò che nel mondo è analogo" (2018a, 153-156). Sarà poi Rosalind Krauss a evidenziare come in Benjamin la natura di oggetto teorico della fotografia assuma contorni via via più precisi, cedendo negli anni ogni idea di specificità e autonomia del medium. Per lui gli "effetti scioccanti" operati sul piano percettivo e psicologico dal collage e dal montaggio cinematografico sono uguali a quelli suscitati dalla fotografia, grazie al potere rivelatore del mezzo fotografico che si fa portatore delle "ragioni di una trasformazione generale dell'arte" (Krauss 2005, 52). Questa "condizione plurale" della fotografia in quanto medium (2005, 68-69) apre dunque alla postmedialità e al superamento del Modernismo.

Torniamo però agli anni centrali del nostro percorso per osservare alcuni passaggi di Franz Roh, in particolare del suo celebre *Post-espressionismo Realismo magico* che esce nel 1925 ma raccoglie e sistematizza una serie di interventi usciti tra il 1921 e il 1923. Il volume dedica un intero capitolo al rapporto tra arte e fotografia, inaugurando una linea interpretativa molto diversa rispetto alle successive uscite italiane sul caso Oppi. Per Roh (2007, 30-31) nei realisti magici è già presente la sensibilità nuova che Benjamin racconterà negli anni seguenti: "Il piacere della visione precisa e della realtà, che ha già in sé una determinante gamma espressiva, spinge per certi aspetti verso la fotografia." E ancora, in modo più esplicito: "il fatto che qualcosa possieda o no una forma estetica non può dipendere affatto dalla mano dell'uomo. Dipende, per così dire, dall'oggetto stesso." In altri termini, proprio la cruda visione della realtà che Sarfatti definirà "insignificante e inutile" diventa per Roh la direzione estetica più appagante di questo nuovo clima culturale. È notevole il modo con cui Roh sembra prefigurare, rovesciandolo, il canone modernista. L'evidenza della "mano" deve farsi da parte. L'accentuazione dalla trama delle pennellate e il trattamento fortemente personale del segno pittorico sono ora elementi da evitare, con buona pace di quello che ne dirà Greenberg. Ma se il confronto diretto con il critico americano è cronologicamente impossibile, si può forse immaginare

che le pagine di Roh portino alle massime conseguenze le idee di anti-originalità e di annullamento della soggettività che Fossati rintraccia in *Valori Plastici*, se si considera il ruolo cruciale per il Realismo magico tedesco che proprio Roh assegna alla rivista (2007, 51-52).

L'opinione da molti condivisa secondo cui la natura si presenta spesso satura di espressione, ha condotto recentemente a considerare l'apparato fotografico non solo come un semplice raccogliitore di motivi, ma ad immaginare l'intera costruzione di una pittura nel modo seguente: se si riesce a cogliere in una fotografia un ineguagliabile frammento di natura, questa fotografia (ingrandita) dovrà servire direttamente come base per la pittura e l'artista dovrà limitarsi soltanto a ritoccare l'immagine, a ridurre il suo lavoro [...] ad inserire qua e là qualche segno, a dar rilievo, ad appiattare, ad intensificare o ad attenuare l'uso dei colori. (2007, 33-34)

Dopo aver smontato anche il mito romantico e modernista dell'artista originale (2007, 34), Roh passa ad analizzare le singole poetiche post-espressioniste e magico-realiste, non prima di aver concluso la parte più teorica del suo testo con un passaggio importante. Se con l'Espressionismo di inizio secolo la rappresentazione del reale lasciava il campo, a suo dire, a una grande libertà realizzativa, negli anni Venti l'arte è frutto del rapporto "dolcemente dissonante [...] tra rigore realista e ipercomposizione" (2007, 48), dove il secondo termine sembra riferirsi all'attenzione un po' maniacale dei pittori magico-realisti per gli aspetti tecnici della composizione.

Va detto che il senso delle intensificazioni o delle attenuazioni cromatiche sui modelli fotografici diventa anche più pregnante se si pensa che in quegli anni la fotografia conosce soprattutto il bianco e nero. Negli anni Venti il colore è presente grazie a tecniche come l'*autochrome*, brevettata da Louis Lumière nel 1903 ma riproducibile solo in formato diapositiva fino circa al 1930. Inoltre i risultati di questa tecnica, per via del suo particolare procedimento, danno luogo a un *flou* più vicino a una pittura puntinista che a un effetto di realtà (Fuchs 2013). Del resto per molto tempo, e di certo per tutto il terzo decennio del secolo, il mondo della fotografia riconosce il bianco e nero come portatore di valori più autentici (Kattenbelt 1995). Salvo casi sporadici, in questi anni anche la diffusione di massa dell'immagine stampata privilegia il bianco e nero, grazie al successo sui giornali della fotoincisione a mezzi toni e alla parallela tiratura di cromolitografie commerciali spesso di bassa qualità (Harris 1990, 305-307). Tali consuetudini visive, per giunta sgranate e dunque più che mai a bassa definizione, sono confermate nel 1927 anche da un saggio di Siegfried Kracauer (1982, 111-112) che si sofferma sull'evidenza assunta dai puntini nel tipico retino fotografico della stampa a mezzatinta. È chiaro che in un simile contesto i ritocchi cromatici proposti da Roh si oppongono a un effetto di cruda realtà e possano ben coincidere con le cromie smaltate o con i netti risalti chiaroscurali dei realisti magici.

A fronte di soluzioni formali omogenee, il Realismo magico in Germania produce dunque un fronte critico ben diverso da quello italiano. Lo dimostrano anche i discorsi intorno alla tecnica pittorica, che rievocano a più voci il senso del "ritorno al mestiere"

proposto da Giorgio De Chirico alcuni anni prima. Il desiderio di ottenere le metalliche levigatezze descritte da Roh (2007, 62) induce alcuni artisti a confrontarsi con la tradizione degli antichi manuali di pittura (Makela 2002, 42-43). Lo fa tra gli altri Georg Scholz (1980) pubblicando nel 1924 alcune note su *Das Kunstblatt*, rivista su cui scrive anche Roh. Un anno prima, sempre sulla stessa rivista, il critico svizzero Hans Curjel sottolinea in Scholz la capacità di eliminare tutti gli effetti pittorici di superficie che Impressionisti ed Espressionisti hanno variamente adottato per attirare gli sguardi sulla fattura pittorica. Per Curjel (1980), Scholz utilizza una tecnica sottile, quasi impercettibile, capace di donare alle superfici una qualità liscia e smaltata tanto da farle apparire una sorta di “cromolitografia artistica,” ultimo stadio di un’evoluzione che punta in direzione di una pittura il più possibile oggettiva.

La meticolosità gelida e ossessiva della pittura del Realismo magico ci riporta alle considerazioni di Filiberto Menna con cui si è aperto il presente contributo. Nel saggio del 1985 *Arte e fotografia* Menna descrive la pittura magica e oggettiva in Germania con una formula da estendersi a questo punto anche alla situazione italiana: i realisti magici dimostrano la “capacità di approntare una macchina rappresentativa che si fa quasi da parte” (1985, 103), dove in quel “quasi” sono da leggere i modi ingegnosi con cui la pittura si lascia percepire appena mentre la struttura formale della rappresentazione pare sul punto di tramutarsi in realtà (o in fotografia, che dir si voglia). Sempre Menna, precisando ulteriormente il suo pensiero, riporta le parole di Peter Sager che coglie nell’operato dei realisti magici una “sottile colorazione che cancella il processo pittorico, che neutralizza la calligrafia personale” (1976, 32).

Al termine di queste considerazioni sembra giustificabile pensare che per alcune vicende successive al 1922 il Modernismo in Italia e in Germania non conosca una cesura e una rapida ripartenza, ma una sospensione prolungata. La necessità di innovare e la costante ricerca di originalità sfumano ora nell’attitudine quasi plagiaria degli artisti verso la realtà fermata dall’obiettivo fotografico; le manifestazioni soggettive dell’interiorità dell’autore perdono importanza di fronte al carattere oggettivo e inanimato delle rappresentazioni; il mezzo espressivo smette di attirare le attenzioni su di sé, sulla sua natura opaca e autoreferenziale, per farsi quasi impercettibile. A quest’ultimo dato si potrebbe obiettare che un certo carattere metalinguistico appartiene anche al Modernismo e al suo indugiare sui mezzi espressivi (Picchione 2012, 18). Eppure per il Realismo magico e per tutti i realismi che con Menna sono da dirsi “alla seconda” non si tratta soltanto di sottoporre a verifica le regole di una particolare espressione artistica (Greenberg 2011b, 120-122), ma di allargare l’indagine a un procedimento complesso, in cui interferiscono due modelli di visione. Nel calibrato intreccio tra la funzione di referenzialità della fotografia rispetto al reale e la funzione illusionistica della rappresentazione pittorica, la pittura para-fotografica dei realismi magici diventa perciò capace di accogliere la “condizione plurale” che Krauss riconosce alla fotografia e si fa discorso aperto. Simulando lo status fotografico la pittura ambisce per la prima volta

nell'arte occidentale, con diversi gradi di consapevolezza a seconda del contesto geografico, a farsi anch'essa oggetto teorico. È quindi un momento aurorale della postmedialità, non per nulla tipica della cultura postmodernista: l'epica ricerca della specificità del medium sembra subire una prima battuta di arresto, mentre cresce l'interesse a cogliere le possibilità di espressione estetica del medium a prescindere dalle sue condizioni materiali. Con ciò si schiude un certo atteggiamento analitico della pittura, tuttora fertile, riconnettendosi alla tradizione delle immagini di "soglia": si tratta di immagini che tentano di sfuggire ai paradigmi classici della rappresentazione eludendo i dispositivi di separazione tra esse e la realtà e che sono, secondo gli studi più aggiornati di cultura visuale (Pinotti 2021), un fenomeno oggi molto favorito dall'attuale regime postmediale. L'attitudine analitica e metalinguistica inaugurata dai realismi magici è da dirsi perciò ancor più interessante poiché a essere indagato non è il solo funzionamento di un mezzo espressivo ma quello di un intero regime visivo, dialetticamente colto a metà tra il pittorico e il fotografico.

BIBLIOGRAFIA

- BELLI, G., TERRAROLI, V. (eds). 2021. *Realismo magico. Uno stile italiano*. Milano: 24 Ore Cultura.
- BENJAMIN, W. 2018a [1931]. "Piccola storia della fotografia." In Id. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, 136-171. A c. di G. Schiavoni. Milano: Bur Rizzoli.
- . 2018b [1936]. "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica." In Id. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, 69-127. A c. di Giulio Schiavoni. Milano: Bur Rizzoli.
- BONARDI, D. 1988 [1926]. "Oppi, 'il vero' e la fotografia." In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 338. Milano: Mazzotta.
- BONTEMPELLI, M. 1974 [1927]. "Analogie." In *L'avventura novecentista*. Firenze: Vallecchi, 21-25.
- BOSSAGLIA, R. 1983. "Caratteri e sviluppo di Novecento." In R. Bossaglia e D. Formaggio (eds.). *Il Novecento italiano 1923/1933*, 19-32. Milano: Mazzotta.
- CALLARI, F. 1990 [1935]. "II Quadriennale d'arte nazionale. Studio critico." In M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi (eds.). *Donghi. Vita e opere*, 91. Torino: Allemandi e C.
- CECCHINI, S. 2005. "Franz Roh e il Realismo magico." In M. Sartor (ed.). *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana*, 31-48. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese.
- CIANCI, G. 1991. *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*. Milano: Principato.
- CLAIR, J. (ed.). 1980. *Les réalismes 1919-1939. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- CURJEL, H. 1980 [1923]. "Georg Scholz." In J. Clair (ed.). *Les réalismes 1919-1939. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, 477-478. Paris: Centre Georges Pompidou.
- DE CHIRICO, G. 1985 [1919]. "Il ritorno al mestiere." In Id. *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, 93-99. Torino: Einaudi.

- DEL PUPPO, A. 2013. *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- . 2021. *Arte contemporanea. Tra le due guerre*. Roma: Carocci editore.
- DONARUMMA, R. 2012. "Tracciato del Modernismo italiano." In R. Luperini e M. Tortora (eds.). *Sul modernismo italiano*, 13-38. Napoli: Liguori.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. 1988. *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*. Milano: Mazzotta.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., RIVOSECCHI, V. (eds.). 1990. *Donghi. Vita e opere*. Torino: Allemandi e C.
- FÄSSLER, B. 2014. *August Sander. Fotografia, archivio e conoscenza*. Milano: Postmedia Books.
- FOSSATI, P. 1981. *Valori Plastici 1918-1922*. Torino: Einaudi.
- GREENBERG, C. 2011a [1940]. "Verso un più nuovo Laocoonte." In Id. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, 52-64. A c. di G. Di Salvatore e L. Fassi. Trad. it. di B. Cingerli. Monza: Johan & Levi.
- . 2011b [1960]. "Pittura modernista." In Id. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, 117-124. A c. di G. Di Salvatore e L. Fassi. Trad. it. di B. Cingerli. Monza: Johan & Levi.
- HARRIS, N. 1990. *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago: University of Chicago Press.
- KATTENBELT, C. 1995. "Il colore e il bianco e nero nelle prime teorizzazioni sul cinema." In *Fotogenia. Storie e teorie del cinema 1*: 163-174.
- KRACAUER, S. 1982 [1927]. "La fotografia." In Id. *La massa come ornamento*, 111-112. Napoli: Liguori.
- KRAUSS, R. 2005. "Reinventare il medium." In Id. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, 48-69. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2007 [1981]. "L'originalità dell'avanguardia." In Id. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, 163-183. Roma: Fazi.
- LUPERINI, R., TORTORA, M. (eds.). 2012. *Sul modernismo italiano*. Napoli: Liguori.
- LUPERINI, R. 2018. *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*. Roma: Carocci Editore.
- MAKELA, M. 2002. "'A Clear and Simple Style': Tradition and Typology in New Objectivity." *Art Institute of Chicago Museum Studies* 28: 38-51; 108-109.
- MENNA, F. 1985. "Arte e fotografia." *Figure. Teoria e critica dell'arte* 10-11: 101-108.
- OPPO, C.E. 1988 [1926]. In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 339. Milano: Mazzotta.
- PICCHIONE, J. 2012. *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche di scrittura*. Macerata: EUM.
- PINOTTI, A. 2021. *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.
- ROH, F. 2007 [1925]. *Post-espressionismo Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea*. A c. di S. Cecchini. Napoli: Liguori.
- SAGER, P. 1976 [1973]. *Le nuove forme del realismo*. Milano: Mazzotta.
- SARFATTI, M. 1988 [1926]. "Daguerre non ne ha colpa." In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 339. Milano: Mazzotta.
- SCHOLZ, G. 1980 [1924]. "Les éléments permettant d'obtenir les effets dans la peinture." In J. Clair (ed.). *Les réalismes 1919-1939. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, 478. Paris: Centre Georges Pompidou.
- SOMIGLI, L. 2010. "Dagli 'uomini del 1914' alla 'planetarietà'. Quadri per una storia del concetto di modernismo." *Allegoria* 63: 7-29. <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/422.pdf>> [Ultima consultazione 15.06.2023].
- TORTORA, M. 2010. "La narrativa modernista italiana." *Allegoria* 63: 83-91, <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/426.pdf>> [Ultima consultazione 15.06.2023].

TROMBADORI, F. 1988 [1926]. In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 339. A c. di M. Fagiolo dell'Arco. Milano: Mazzotta.



RAISSA BARONI

LE MANIFESTAZIONI SENSIBILI DELL'UOMO MODERNO

Dall'estetica metropolitana al cinema come riscatto: Simmel, Balázs, Kracauer.

ABSTRACT: Modern life has given rise to a novel human type living for the first time in large urban agglomerations. Here, processes of fragmentation and individualization, driven by monetary economics, compel individuals to simultaneously seek recognition and differentiate themselves from the masses of the metropolis. Meanwhile, cinema emerges as an independent art form capable of expressing and influencing the desires and impulses of the masses in a dialectical relationship with them. Drawing on Simmel's foundational ideas and methodological approach, Kracauer attributes the emergence of a deeper collective unconscious to those "surface manifestations of an epoch," thereby delving into the unexplored realm of visual culture (*visuelle Kultur*) introduced by Béla Balázs in the 1920s. From *Nosferatu: A Symphony of Horror* to the warning signs of National Socialism, the evolving visual culture unfolds new aesthetic interpretations of modernity.

KEYWORDS: Cinema, Visual culture, Surface, Urbanization, Ornament, Metropolitan aesthetics.

Le opere d'arte consumano il materiale grezzo da cui sono tratte, mentre i film, in quanto prodotto del lavoro della macchina da presa, devono invece mostrarlo.

Siegfried Kracauer, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, 49

È possibile rintracciare una piccola parte della linfa dello spirito modernista nei più recenti ambiti di studio transdisciplinari sulle immagini cinematografiche se si considera che in questi, dopo circa un secolo dall'affermazione del cinema come settima arte, l'indagine sui significati e sulle funzioni del medium tragga ancora apporti fecondi da alcune intuizioni cardine sviluppatesi agli inizi del Novecento. Alcuni dei nuclei teorici emersi in particolare nella Germania degli anni Venti si sono rivelati, infatti, le radici sia di scuole di pensiero critico del tempo, come la Scuola di Francoforte, sia di "strutture interpretative fluide" (Mirzoeff 2005) molto più recenti, quali i *film studies*, i *visual culture studies* e i *media studies*.

Con il presente contributo intendiamo mettere in relazione le manifestazioni della modernità d'inizio Novecento con lo sviluppo delle prime teorie sulle funzioni del cinema, prendendo spunto dal centenario di *Nosferatu il vampiro* e muovendo dalla riflessione simmeliana sull'estetica metropolitana che ci consente di esplorare le tendenze alla base della trasformazione della sensibilità individuale nel nuovo contesto urbano industrializzato. L'urbanizzazione e il progresso tecnologico sono strettamente legati alle nuove configurazioni del sensorio, poiché complementariamente hanno esteso e amplificato i propri effetti nella configurazione di una società di massa, dando il via a processi sempre più su larga scala e al consolidamento di un nuovo *Lebensstil*. Questo fenomeno, non solo quantitativo, ha inciso anche sull'intensità delle relazioni culturali ed estetiche esperite nelle grandi città ed ha avviato dinamiche inedite di reciprocità.

La portata dei mutamenti avvenuti nel campo dell'*aisthesis* e, in specie, nell'ambito del cinema è divenuta, in seguito, esponenziale. Non solo la digitalizzazione e in generale i rapidi avanzamenti compiuti nel campo delle tecnologie cosiddette 4.0 hanno trasformato l'esperienza individuale e intersoggettiva; soprattutto la moltiplicazione dei media diffusi globalmente, la loro pervasività e la risonanza dei contenuti realistici e finzionali da essi prodotti hanno reso dinamiche e reciproche le nostre modalità di relazione e interazione con il reale e con l'immaginario.

La compenetrazione tra tecnica e reale ci ha dotato di una capacità percettiva e di *mediazione* via via più complessa. Dal consumo seriale derivato dalla riproducibilità tecnica (Benjamin 1935) alla vita nel villaggio globale (McLuhan 1992), fino alla massiva "industrializzazione delle immagini e dei sogni" con l'affermazione di una "cultura planetaria" (Morin 2017, 47) all'interno dei dinamici *mediascape* globali (Appadurai 2001), l'immaginario individuale e collettivo, in relazione di influenza reciproca, si è trasformato trasformando il mondo e la nostra relazione con esso. La nostra sensibilità si è arricchita di un bagaglio esperienziale che si estende dalla ripresa a passo uno di Méliès al CGI (*computer-generated imagery*) e alla realtà virtuale, ma tale arricchimento ha talvolta contribuito a innescare meccanismi di piacere estetico anche legati al profitto dell'industria cinematografica e sempre più sbilanciati verso l'intensificazione dell'esperienza percettivo-sensoriale, a favore di una spettacolarizzazione pervasiva estesa a tutti i media.

Proprio alle origini delle nuove forme di sensibilità e impressioni sensoriali, scaturite da inedite modalità di esperienza nelle metropoli, e sulla relazione tra affioramenti di superficie e moti di profondità sorgono le riflessioni qui indagate di autori quali Georg Simmel, Béla Balázs e Sigfried Kracauer, alle quali faranno seguito molte altre, fino ad oggi.

Attraversamenti estetici

Sulla scorta delle innovazioni tecnologiche, urbanistiche e scientifiche innescate dalla seconda rivoluzione industriale e dalle possibilità dischiuse per la prima volta dall'impiego civile dell'elettricità, l'Europa d'inizio secolo è segnata sul piano socioculturale da profonde trasformazioni dell'orizzonte sensibile, sia per il rapido sviluppo della tecnica cinematografica, sia per il limite in cui incorrono le arti figurative e letterarie tradizionali nel rappresentare l'inedita esperienza della modernità, con le sue antinomie costitutive e i mutamenti storico-politici in atto, a seguito del primo, sconvolgente, conflitto mondiale. In tale contesto di riconfigurazione delle potenzialità espressive, la Germania si confronta al contempo con le contraddizioni scaturite dal Patto di Versailles e dai debiti di guerra, dalla Costituzione di Weimar e dall'elezione di Berlino come la più grande città industriale d'Europa: soddisfazioni e frustrazioni collettive che danno impulsi alla cultura di massa e ne nutrono l'immaginario.¹

Il 1922 è l'anno in cui viene presentato *Nosferatu il vampiro*² di F.W. Murnau, celebre pellicola dell'espressionismo tedesco in cui Sigfried Kraacauer ravviserà, a posteriori nel 1947,³ i segni premonitori dell'avvento del nazismo. Il centenario del film⁴ ci consente di soppesare le mutazioni intervenute nella sfera della percezione sensibile in questo arco temporale di moltiplicazione esponenziale delle immagini. Al Marmorsaal come al Primus-Palast e nelle sale internazionali, *Nosferatu* suscita, negli anni Venti, un'ampia riflessione sugli utilizzi del medium cinematografico e sull'espressività delle immagini. La critica si esprime diffusamente sull'opera, sia per il soggetto cinematografico liberamente ispirato al *Dracula* di Bram Stoker e successivamente oggetto di una causa per violazione dei diritti d'autore, sia per la circolazione sotterranea di alcune leggende legate all'occultismo. Di particolare interesse, per i teorici del cinema, sono l'utilizzo innovativo della macchina da presa, con inquadrature prospettiche destabilizzanti, la resa figurativa e perturbante del chiaroscuro e il registro simbolico legato alla natura e al contesto urbano. Un intellettuale come Béla Balázs vi osserva, nello specifico, la capacità delle immagini di trasmettere la sensazione di "un raggelante alito dell'aldilà,"⁵ rilevando quindi la facoltà delle immagini di trascendere il reale, ancorché datosi come

¹ Sul rapporto tra la cultura di massa e l'immaginario, cfr. Morin 2017.

² *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

³ Nel 1947 viene pubblicato il volume *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* di S. Kraacauer, un saggio di sociologia del cinema col quale l'autore passa in rassegna film e registi del cinema tedesco dal 1918 al 1933 – tra cui *Nosferatu il vampiro* – leggendo l'evoluzione cinematografica in chiave psicanalitica e fenomenologica.

⁴ Proiettato per la prima volta il 4 marzo 1922 a Berlino, nel 2022 *Nosferatu* celebra i cento anni, come ricordato anche da Thomas Macho durante il convegno "1922/2022: Total Modernism," organizzato dal Centro Studi Arti della Modernità che ne raccoglie qui gli atti; Torino, 20 maggio 2022.

⁵ Cineteca di Bologna - Il Cinema Ritrovato. *Nosferatu. Una sinfonia dell'orrore*. <<https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/nosferatu/sinfonia-orrore/>>.

inconcepibile e irrazionale quanto l'incontro con un vampiro. Per spiegare come da una pellicola possa spirare un vento d'oltretomba, Balázs rileva come – diversamente dal linguaggio verbale che egli considera un prodotto razionale dell'uomo – l'immagine sia un fenomeno immediatamente percepito, non concettuale ma sensibile, corporeo. All'immagine dei gesti e dei volti cinematografici viene attribuita l'universalità di una “vera madrelingua dell'umanità” (2020, 125).⁶

Nell'atto della visione, l'intelletto sopraggiunge solo in un secondo momento per interpretare l'immagine, la quale nel frattempo ha già prodotto un'impressione di realtà nello spettatore. La ripetuta esperienza percettivo-sensoriale insita nel movimento dell'immagine cinematografica conduce lo spettatore all'interno del flusso del film, sul quale egli riversa inconsciamente il proprio vissuto e, al contempo, ne interiorizza i contenuti.⁷ E proprio grazie al movimento e allo statuto ontologico dell'immagine, nota Balázs in particolare nel cinema muto espressionista, il medium cinematografico acquisisce la sua proprietà originale di stilizzare la natura e deformare la realtà oggettiva per veicolare una *Stimmung*.⁸ Traghettando lo spettatore in un *altrove*, il cinema s'incarica del tentativo di conciliare spirito e tecnica veicolando non una realtà soggettivata, la nostra visione del mondo, ma “una lirica oggettivata,” ovvero “il mondo nel colorito di un temperamento, alla luce di un sentimento” (Balázs 1924), dunque di una *Stimmung*.

La ricerca tedesca di conciliazione dello spirito con i prodotti del progresso – come sarà anche per Benjamin – trae forza e spunti dagli ambienti urbani che via via si popolano di nuovi modi di vivere. L'analisi compiuta da Simmel sulle “metropoli e la vita dello spirito” (1903), in questa direzione, apre la strada a inedite prospettive, esaminando i mutamenti in atto sul sensorio della società moderna. Sulle tracce di una psiche sommersa che non può che affiorare a guizzo in superficie,⁹ egli tenta una lettura delle

⁶ Balázs avvia una riflessione sulla logica delle immagini e sul loro ruolo costitutivo che sarà ampiamente sviluppata dai *visual culture studies* (con il *pictorial turn*, Mitchell 2017), dalla *Bildwissenschaft* (con l'*ikonische Wende*, Boehm 2009; Bredekamp 2015) dall'antropologia visuale (tra gli altri, Belting 2001; Wulf 2023), dall'estetica e dalla teoria delle immagini e dei media (tra gli altri, Didi-Huberman 2005; Breidbach, Vercellone 2010), ecc. L'immagine, in questi termini, può essere assunta a “mezzo di relazione e di interazione tra individui e società e fra questi e il cosmo” (Simonigh 2020, 13).

⁷ Sulla complessa dialogica all'origine dell'impressione di realtà ci limitiamo a segnalare, in questa sede, gli studi compiuti da Edgar Morin (2007; 2016; un richiamo ulteriore è qui presente alla nota 13).

⁸ Un'“atmosfera emotiva” o “tonalità affettiva” (Somaini 2006, 143). A questo termine è possibile accostare il concetto simmeliano di *Färbung*, che indica qualità e significati che colorano il nostro rapporto col mondo (“tonalità sensoriale ed emotiva” Simmel 2020, 9) e sono veicolati attraverso i sensi: “L'*aisthesis* ci ‘inclina’ verso i contenuti delle nostre percezioni attraverso sentimenti di simpatia e antipatia” (*Ivi*, XIX).

⁹ La riflessione simmeliana precorre alcune teorie che verranno approfondite decenni più tardi: ad esempio, la *Bild-Anthropologie* di Hans Belting considera il corpo umano come medium fondamentale, in quanto supporto fisico di iscrizione di immagini quali il trucco o i tatuaggi (Pinotti, Somaini 2016, 189); estendendo ulteriormente questa riflessione, il corpo può essere considerato la superficie

profondità della sua epoca a partire dalle configurazioni esteriori della vita metropolitana. Avviando una linea di studi ascritti all'estetica sociale o alla sociologia dell'estetica,¹⁰ Simmel spazia dalla riflessione sul volto e sul paesaggio alla contemplazione di singoli oggetti del quotidiano, con un approccio microscopico per comprendere anzitutto le interrelazioni tra i fenomeni e le cose.

Affioramenti metropolitani

Prendendo ispirazione dal *flâneur* di Baudelaire (1996), Simmel compie un'analisi sull'anima e sulle pulsioni della cultura moderna a partire dal suo corpo, ovvero dalle sue manifestazioni esteriori, prendendo in esame il nuovo tipo umano abitante delle metropoli, che egli stesso incarna e osserva, trovandosi a Berlino. Nell'indagine dei sintomi inscritti nella superficie della sua epoca egli segue, come noto, il principio relazionale della *Wechselwirkung*, secondo cui ogni causa è sempre prodotta dai suoi stessi effetti; in quest'ottica, nessun fenomeno può considerarsi non contaminato da ciò che lo causa e anche da ciò che esso produce, condizionandolo a sua volta in un sistema di interrelazione.¹¹ Nell'anello in cui gli effetti sono anche cause, la superficie della vita come esperienza sensibile dello spirito della società produce manifestazioni tangibili che sono al contempo fattori strutturali che lo modificano. Simmel sostiene in tal modo che l'esperienza estetica abbia il primato di essere costitutiva e alla base della realtà sociale, nonostante la connaturata ambiguità dei sensi – che possono sfuggire alla volontà e agire subliminalmente – e malgrado la transitorietà delle sensazioni. La percezione, strutturando la società in modo capillare e pre-razionale, ne amplia pertanto lo spettro interpretativo e ne moltiplica la complessità.

Alla complessità dell'esperienza s'intreccia, nel primo Novecento, l'instaurarsi della cultura del calcolo determinata dall'industrializzazione e alimentata dal potere

primigenia in grado di mostrare i segni sia dell'interiorità individuale (si pensi alla somatizzazione), sia delle interiorizzazioni socioculturali, come suggerisce Mauss (1991).

¹⁰ O, ancora, estetica/estesologia sociologica o sociologia dei sensi (Simmel 2020, VII-VIII: introduzione di B. Carnevali e A. Pinotti), in certo modo una prosecuzione della teoria empirica di Goethe (Simmel 2020, XXI).

¹¹ Di particolare interesse il seguente estratto di uno scritto di Goethe che lo pone come antesignano del principio simmeliano, poiché da un lato esplicita il circuito *naturale* di interrelazioni che governa cause ed effetti, dall'altro ascrive le manifestazioni sensibili e di superficie fra gli strumenti di conoscenza e di comprensione profonda delle qualità spirituali dell'uomo: "Ciò che circonda l'uomo non opera solo sull'uomo, ma opera ritorcendosi anche su se stesso, e mentre si fa modificare, modifica a sua volta ciò che lo circonda. Così, certamente i vestiti e il tenore di vita familiare di un uomo ci danno indicazioni precise sul suo carattere. La natura forma l'uomo, egli si trasforma, e questo mutamento è a sua volta naturale; l'uomo, posto nel vasto mondo, si crea all'interno di questo un suo piccolo mondo, recintato e munito di mura, e lo equipaggia a sua immagine." (Citazione dai *Beiträge* di Goethe ai frammenti di Lavater, in Somaini 2006, 148).

d'acquisto. Nelle metropoli gli stili di vita moderni seguono le direttive scaturite dall'avvento dell'economia monetaria, che Simmel ritiene abbia operato un livellamento verso la funzionalità di oggetti, processi e relazioni. All'appiattimento dei valori verso l'unico valore di scambio consegue l'oggettivazione dei rapporti e degli ideali di vita e ciò incoraggia non solo una maggiore distanza interpersonale, ma anche una razionalizzazione in cui l'intelletto, a scapito dell'esperienza sensoriale e del corpo, governa la società e le sue attività. Con la qualità dei processi e degli oggetti assoggettata alla logica del denaro viene favorita la quantificazione; le merci separano l'uomo moderno dalla natura e dai propri simili poiché acquisiscono il desiderio del possesso, così incentivando l'antipatia verso il prossimo a scapito dell'empatia.

Tali presupposti impongono una forma inedita di sensibilità, provocata dall'incremento di stimoli, di relazioni e interrelazioni – a loro volta causate dalla concentrazione delle attività e dalla vicinanza fisica – e di ruoli sociali: quella che Simmel designa come “intensificazione della vita nervosa” (1903, 403), ossia un'iperestesia generata dalla compressione e dalla densità urbane, che avvicinando i corpi dei singoli tende, di contro, ad allontanarne progressivamente lo spirito. Nel quadro di ripetute sollecitazioni, il tipo metropolitano delineato dall'autore ha, infatti, necessità di ritrarsi istintivamente per preservare la propria individualità. Con risposte non emotive, bensì intellettuali e razionali, cerca di ridurre il proprio coinvolgimento e di ammantarsi di anonimato tra la folla.

Al contempo, tuttavia, l'individuo moderno si abitua alle sollecitazioni ricorrenti fino a raggiungerne l'assuefazione, alzando via via la soglia del crescente bisogno di stimoli, di affermazioni di personalità e addirittura di *choc*. Lo spirito oscilla, pertanto, tra l'iperestesia come sovraeccitazione dei nervi e l'anestesia come ottundimento della sensibilità; tra la necessità di esposizione a scosse violente, di piacere estetico, e di distrazione come protezione della propria sensibilità. L'iperestesia sperimentata, infatti, erige una barriera difensiva in cui due ulteriori tendenze opposte convergono: da un lato il bisogno ancestrale di appartenenza a un gruppo e la spinta all'omologazione, dall'altro quello di individualismo e differenziazione con cui valorizzare l'unicità individuale.

Il bisogno di costruzione della propria individualità – nel contesto della metropoli in cui, Simmel nota, le libertà personali trovano maggiore spazio rispetto ai paesi di provincia – incoraggia la ricerca di quelle manifestazioni esteriori che possano far emergere una personalità coerente con la propria interiorità; la ricerca del proprio stile all'interno della società di massa è funzionale alla libertà d'espressione, pur avendo come scudo l'ampiezza della folla. La moda assurge così a soluzione dialettica che concilia le antitesi, questi bisogni contrapposti di anonimato e di riconoscimento individuale (Simmel 2020, 202).

Il livello di autodeterminazione che cresce con la configurazione di un *Lebensstil* personale diffonde la prassi della stilizzazione come forma di emancipazione e di valorizzazione dell'ego; ci si adorna con ciò che più rispecchia la propria personalità per

aggiungervi un colore.¹² Sempre più forme esteriori, di espressione, circolano negli ambienti urbani portando con sé un nucleo di valori quasi sempre inconscio. L'ornamento si configura come una forma di radioattività umana, un oggetto indossato dinamicamente che dalla persona si irradia al mondo per comunicare qualcosa (*Ivi*, 100), portando con sé la riflessione filosofica sugli scambi simbolici e sulle interazioni umane invisibili. L'ornamento, come l'immagine, si pone come fenomeno materiale e sintomatico, oltre che come complemento *lirico*, non utilitaristico, della realtà, veicolando sensazioni e percezioni non tempestivamente mediate dalla razionalità.

Cinema di superficie e di profondità

A partire dai complementi lirici delle forme d'arte performativa, la prospettiva simmeliana viene estesa ulteriormente dal suo allievo Kracauer, che individua alcuni esiti inattesi di una prassi ornamentale di massa nel primo periodo di ascesa del Nazionalsocialismo. Compiendo un'indagine storicamente e culturalmente situata, anch'egli scandaglia il contenuto fondamentale della sua epoca attraverso l'interpretazione delle manifestazioni di superficie, aggiungendovi elementi tratti dalla contemporaneità:

L'analisi delle manifestazioni superficiali di un'epoca aiuta a determinare il posto che [questa] assume nel processo storico *con più sicurezza* che non i giudizi che essa ha dato di sé. Questi, in quanto espressione delle tendenze del tempo, non possono rappresentare una valida testimonianza per la struttura complessiva dell'epoca. Le manifestazioni della superficie, invece, in quanto *non rischiarate dalla coscienza*, garantiscono un accesso immediato al contenuto dell'esistente, alla cui conoscenza, viceversa, è legata la loro interpretazione. Il contenuto fondamentale di un'epoca e i suoi impulsi inavvertiti si illuminano reciprocamente. (Kracauer 1927, 99; corsivo nostro)

L'assunto secondo cui la struttura di superficie e quella profonda siano legate da un rapporto di inevitabile reciprocità viene sostenuto dalla funzione che l'autore attribuisce alla coscienza e alla ragione di operare come filtro, e alla capacità del cinema di scomporre la realtà fisica per analizzarne il contenuto. In quanto "organo di senso" prerazionale, Kracauer conferisce dunque al cinema il ruolo di medium ideale per un accesso privilegiato al contenuto dell'esistente e di *specchio* dei sogni collettivi della massa. Per l'autore, infatti, l'industria cinematografica è strumento di manipolazione necessaria all'emergere non solo dei desideri collettivi ma anche del rimosso sociale, del non detto che circola sotterraneo e richiede elaborazione intellettuale.

Il cinema è, per Kracauer come pure per László Moholy-Nagy, in grado in quegli anni di farsi portavoce delle pulsioni che scaturiscono dalla massa e anche di influenzarle. Quale strumento di comprensione e quale *agente* nelle dinamiche sociali è quindi

¹² Rimandiamo al concetto di *Färbung*, nota 8.

considerato “arte della superficie” (Balázs 1924, 29) che introduce nuove forme di pensiero visivo, accostando l'invisibile e il visibile per porli in reciproco dialogo. La sua peculiarità di registrare le immagini delle cose le une accanto alle altre, in una dimensione di prossimità (Pinotti, Somaini 2016, 5), abilita una relazione dialettica tra le immagini stesse e tra queste e lo spettatore, investendo nel flusso delle immagini percezione e corpo dello spettatore.

Nonostante sia il frutto di un'economia capitalista e dell'età della tecnica (e della riproducibilità tecnica), per Balázs il cinema è paradossalmente l'unica forma di rappresentazione capace di riscattare la modernità dalla deriva razionalista e tecnicista che porta il soggetto ad allontanarsi dal reale. Nel contesto delle metropoli moderne in cui l'intelletto frappone una distanza sempre maggiore tra l'individuo e la realtà esterna, ci si auspica che il medium cinematografico funga da *antidoto* all'oggettivizzazione e al distanziamento estetico. Grazie alla funzione-soglia delle immagini, che attivano l'attraversamento tra reale e immaginario, il cinema ha il potenziale di riavvicinare al mondo concreto delle cose e introduce una rinnovata *Weltanschauung* (Somaini 2006, 147), non-concettuale ma basata sull'esperienza sensibile non mediata dall'intelletto. Il riscatto avviene per il soggetto nella dimensione immaginaria, un altrove in cui fa esperienza tuttavia concreta della rappresentazione.

Cruciale in questo processo è la fisionomia (*Physiognomie*), che descrive l'identità individuale del mondo fenomenico che il cinema consegna alla comprensione dello spettatore: “si tratta di estendere lo statuto di volto espressivo a tutte le cose che circondano un individuo, in quanto ognuna di esse può essere vista come manifestazione superficiale, come sintomo, della sua individualità.” (*Ivi*, 150) Questo sguardo fisiognomico che si estende agli oggetti e all'ambiente, che per Balázs è il vero specifico filmico, contribuisce a contrastare l'impovertimento sensibile che egli ravvede nella modernità.

Con tali riflessioni, gli anni Venti determinano una svolta decisiva nell'affermazione di una cultura visuale (*visuelle Kultur*, Balázs 1924, 123). La partecipazione emotiva, sinestesica e reciproca dello spettatore al film apre moltissime prospettive d'indagine sullo statuto delle immagini cinematografiche, sulla loro produzione e ricezione, sulla condizione di spettatore, sugli stati emotivi, fisiologici e psicologici implicati nell'esperienza cinematografica, ancor prima dell'introduzione del sonoro. Dal rapporto dialettico tra visibile e invisibile il cinema abilita la possibilità di fare esperienza del reale con le sue *Stimmung*, le atmosfere sensibili che circolano in profondità e che quasi mai vediamo portate in superficie, sul piano della coscienza. Esperire tali profondità risulta l'unica possibile elaborazione volta a lenire la vita nervosa delle metropoli, che addensa nei corpi le pulsioni e le frustrazioni della società di massa. Nell'esperienza estetica dell'immagine cinematografica, infatti, se la concettualizzazione tende a interpretare e a categorizzare, fungendo da filtro, l'*aisthesis* (la percezione sensibile) d'altra parte, si dà come pura visibilità in una dimensione che ingaggia i sensi e dà accesso a un diverso tipo

di conoscenza, aprendo le porte alla comprensione.¹³ Grazie agli studi più recenti sui neuroni-specchio sappiamo che l'effetto stroboscopico alla base dell'illusione di movimento, al cinema, attiva i sistemi *mirror* e consente ai singoli di empatizzare, con meccanismi di identificazione e proiezione, attraverso il pensiero mimetico (Gallese, Guerra 2015). Ciò ha una portata di inedita complessità, aprendo gli utilizzi dell'audiovisivo a molteplici applicazioni e finalità.

Ciò che Kracauer scorge nell'utilizzo del medium cinematografico (1927), tuttavia, è che proprio grazie alle sue qualità la manipolazione e la strumentalizzazione lo rendono, potenzialmente, un dispositivo atto alla proliferazione inconscia di barbarie. Egli riconosce che sotto la *parvenza* di razionalità dei contenuti filmici possa circolare, invece, un'irrazionalità inscritta nel vuoto delle forme. Nelle manifestazioni superficiali della modernità, la messa in scena di forme retoriche, slegate da un significato profondo – come egli individua nelle figurazioni ornamentali delle *Tillergirls* (*Id.* 1920, 100) – lascerebbe maggior spazio alle incursioni della natura e del mito, intesi come pulsioni non rischiarate dal lume della ragione e dai principi etici e morali della civiltà; come accade ad un terreno incolto che venga man mano conquistato dalla gramigna e dalle piante infestanti.

Nelle forme retoriche vengono a mancare sia l'armonia tra il concetto e l'esperienza, sia l'aderenza tra significante e significato, determinando una perdita di simboli *costruttivi*, poiché scissi dalla realtà e puramente decorativi. Il significante si trasforma in ornamento che con la sua manifestazione o bellezza è in grado di occultare la vanità del significato. Come forma senza sostanza, l'ornamento è per Kracauer una distrazione in cui il vuoto diviene terreno di proliferazione di barbarie, nel segno di un ordine razionale astratto fine a se stesso, piuttosto che piegato sapientemente a strumento concreto per un arricchimento e un nutrimento spirituale. Alla fine degli anni Venti, la ragione dominante sembra paventare una cieca razionalità e insieme un diversivo inconscio volti alla potenziale regressione delle facoltà intellettive e spirituali; questo porta Kracauer a scorgere già in *Nosferatu*, e nel cinema successivo alla Prima Guerra Mondiale in generale, i segni premonitori del Nazismo (1947).

Se dunque Simmel pone l'accento sulla funzione intensiva, culminante nel piacere estetico, della manifestazione esteriore, Kracauer sembra mettere in guardia dall'estremizzazione opposta, ovvero dalla funzione estensiva o distensiva o “estatica” dell'esperienza estetica, volta a soddisfare il bisogno di distrazione (Simonigh 2020). Non a caso, l'industria cinematografica del *Reich* fonda la sua azione propagandistica anche sul *divertissement* e sul cinema di evasione, specialmente in epoca bellica, per alleviare il senso di durezza e di sacrificio della guerra (Romani 1983).

¹³ Nell'uomo sono presenti, al contempo, due tipi di pensiero, che Edgar Morin definisce pensiero analogico o “simbolico/mitologico/magico” e “pensiero razionale/logico/empirico:” mentre la conoscenza razionale, o spiegazione, si fonda sul pensiero logico, la comprensione si basa sul pensiero analogico e irrazionale, in cui intervengono l'immaginario e il simbolico (Morin 2007, 155-156).

Kracauer avvia così una riflessione sulla violenza inconscia veicolata attraverso i media che Bourdieu svilupperà negli anni Settanta all'interno della nozione di "violenza simbolica" (1992, 129), a testimonianza della ricchezza degli spunti che ancora oggi ritroviamo nelle analisi socio-culturali di Simmel, Balázs e Kracauer. A distanza di quasi un secolo la loro riflessione nutre ancora il dibattito critico sui media audiovisivi lambendo le teorie dei *visual culture studies* e non solo.

Tra i molteplici esempi delle evoluzioni del pensiero moderno ricordiamo che, soltanto pochi anni dopo, Walter Benjamin criticherà l'estetizzazione della politica volta al controllo delle masse, mentre in seguito all'avvento del sonoro Maurice Merleau-Ponty amplierà la riflessione sulla percezione del corpo dello spettatore durante la visione del movimento; negli anni Cinquanta, l'indagine sulle funzioni del cinema nel processo della conoscenza e nella dialogica tra reale e immaginario viene affrontata, tra gli altri, da Edgar Morin, mentre Arjun Appadurai darà un contributo rilevante alla più ampia disciplina dei *global studies* considerando centrale e dinamico il ruolo dell'immaginario nel panorama mediale e all'interno dei flussi culturali globali.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, A. [1996] 2001. *Modernità in polvere*. Milano: Meltemi.
- BALÁZS, B. 1924. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Tr. it. L. Quaresima (ed.). 2020. *L'uomo visibile*. Torino: Lindau.
- BAUDELAIRE, C. 1996. *Opere*. Milano: Mondadori.
- BARONI, R. 2018. "Biopolitica e corpo nel cinema nazista. Il trionfo dell'an-estetizzazione." *Ricognizioni. Rivista di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne* 5/9: 115-128.
- BELTING, H. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- BENJAMIN, W. [1935] 2014. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BODEI, R. 1982. "Le manifestazioni di superficie': Filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer." In S. Kracauer. 1982. *La massa come ornamento*, 7-23. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- BOEHM, G. 2009. *La svolta iconica*. Roma: Meltemi.
- BOURDIEU, P., WACQUANT, L. 1992. *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BREDEKAMP, H. 2015. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Milano: Raffaello Cortina.
- BREIDBACH, O., VERCELLONE, F. 2010. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Milano: Mondadori.
- BRUZZONE, A. 2021. *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*. Milano: Mimesis.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2005. *Immagini malgrado tutto*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ELKINS, J. 1999. *The Domain of Images*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- GALLESE, V., GUERRA, M. 2015. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- JUNG, C.G. 1934-1954. "Gli archetipi dell'inconscio collettivo." In Id. 2011. *L'analisi dei sogni | Gli archetipi dell'inconscio | La sincronicità*. Torino: Bollati Boringhieri.
- KRACAUER, S. 1920. "Georg Simmel." In Id. 1982. *La massa come ornamento*, 37-67. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- . 1927. "La massa come ornamento." In Id. 1982. *La massa come ornamento*, 99-110. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- . 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press; Ed. it. 2007. *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*. Torino: Lindau.
- . 1962. *Film: ritorno alla realtà fisica*, 49. Milano: Il Saggiatore.
- . [1963] 1982. *Das Ornament der Masse*. Tr. it. *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- . 2022. *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica*. A cura di L. Quaresima. Imola: Cue Press.
- MAUSS, M. 1991. "Le tecniche del corpo." In Id. *Teoria generale della magia*, 383-410. Torino: Einaudi.
- MCLUHAN, M., POWERS, B. 1992. *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*. Milano, SugarCo.
- MIRZOEFF, N. 2005. *Introduzione alla cultura visuale*. Roma: Meltemi.
- MITCHELL, J.T.W. 2017. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- MORIN, E. [1956] 2016. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- . [1962] 2017. *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi.
- . 2007. *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. 2016. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi.

- RANCIÈRE, J. 2016. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Roma: DeriveApprodi.
- ROMANI, C. 1983. *Stato nazista e cinematografia*. Roma: Bulzoni.
- SIMMEL, G. 1903. "Le metropoli e la vita dello spirito." In B. Carnevali, A. Pinotti (eds.). 2020. *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, 402-417. Torino: Einaudi.
- . 2020. *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*. A cura di B. Carnevali, A. Pinotti. Torino: Einaudi.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo. Tra estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- SOMAINI, A. 2006. "Il volto delle cose «*Physiognomie*," «*Stimmung*» e «*Atmosphäre*» nella teoria del cinema di Béla Balázs." *Rivista di Estetica* 33/3: 143-162.
- STOKER, B. [1897] 2004. *Dracula*. Roma: Newton Compton Editori.
- WULF, C. 2023. *Gli esseri umani e le loro immagini. Fondamenti immaginari e performativi degli studi culturali*. Milano: Meltemi.

FILMOGRAFIA

MURNAU, F.W. 1922. *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*.

SITOGRAFIA

Cineteca di Bologna - Il Cinema Ritrovato. *Nosferatu. Una sinfonia dell'orrore*. <<https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/nosferatu/sinfonia-orrore/>> [Ultima consultazione 02.01.2023].



JESSICA PASSOS

ROBERT DESNOS, SURREALIST RADIO, AND POPULAR CULTURE

ABSTRACT: If the futurists had Luigi Russolo's *The Art of Noise* (1913) and F.T. Marinetti and Pino Masnata's *La Radia* for guides, by 1933, when the latter was published, there was still a dearth of surrealist writings and artistic productions aimed at confronting the challenges posed by radio. Such an anomaly has not been left unnoticed by surrealism scholars. Literature and media scholar Anke Birkenmaier, for instance, asks: "How could the surrealists not be taken in by a medium that seemed to promise liberation from analytical "written" reasoning and grant access to an audience that had been out of reach until then?" (2009, 358). In this paper, I offer a counterpoint to Birkenmaier's supposition by uncovering some of the most popular, though forgotten, of Robert Desnos's contributions to the radio. I show how the interest of this surrealist poet in radio should be understood in contiguity to his work in poetry and engagement with popular culture. I demonstrate how he explores in these fields a capacity that sound, more specifically poetic voice, has to create points, or echoes that animate auditory perception and memory. These points allow the audience to hang on to and experience auditory surprises, as well as participate in cultural debates, and potential reconciliations. Borrowing a term from Marie-Claire Dumas, I call these points *accrochages sonores*.

KEYWORDS: Robert Desnos; surrealism; radio; poetry; popular culture; sound studies.

The Radiophonic Turn

While Breton chose not to dedicate a single line to this topic, it did not take long for a group of surrealist dissidents, to find in radio's embrace of popular culture and unassuming language a powerful medium to break the barriers of classical poetry and art, an essential and longstanding ambition of surrealism's project that only a new method could actualize.¹ To define the contours of this experimental field, Robert Desnos, and other participants of Studio Foniric will draw on Paul Deharme's propositions to the

¹ It is important to point out that Breton was not entirely indifferent to recording technologies. Supported by Christopher Schiff's essay "Banging on the windowpane sound in early surrealism," Douglas Klan writes: "Surrealism's founder Andre Breton brought principles of recording into his own body as a form of psychotechnics, implanting a trope into the brain where actual technology could not go. He used the term "modest recording instruments" in the 1924 Manifesto to speak of, among other things, automatic writing, that quasi-scientific transcription, the faithful recording of the incessant murmuring of the unconscious. The term had been derived, through the autoanalysis of French Dynamic Psychiatry, from telecommunications practices in the late nineteenth century..." (Kahn, 1992, 7)

radio exposed in his text *Pour un art radiophonique* published for the first time in 1930 and just recently re-published. This section sketches out the culture, and intellectual significance of Desnos's radiophonic turn. This series of mediatic experimentations opened surrealism to what Lauren Rosati calls the "global ubiquity of the broadcast medium" and allowed Desnos to explore a radiophonic form of poetic voice.²

Already a renowned poet by then, Desnos's work in the '30s followed the idea that "poetry is everywhere," even in advertising, a principle he has abided by since his first encounter with radio broadcasting. In *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, Katharine Conley starts her analysis of Desnos's radio career with his half-hour radio talk "Initiation au surréalisme." She writes: "Desnos began his radio career (at the invitation of radio pioneer Paul Deharme) at 7 p.m. on 14 June 1930" (2003, 89). Anke Birkenmaier corroborates this point in her text "From Surrealism to Popular Art: Paul Deharme's Radio Theory" (2009). Even if this talk is never mentioned by Marie-Claire Dumas, the main editor of Desnos's work, it is certain that in the '30s Desnos's artistic practice became increasingly more centered in the work he produced for Deharme's radio production, Studio Foniric.

His investment in radiophonic art forms, though not a total surprise given how diverse his interests were from the start, could be understood as a more definitive step towards new horizons following the polemical pamphlet "Un Cadavre" (1930). This publication represents a turning moment in the surrealist movement, an irrevocable renegotiation of fundamental premises established in 1922. In it, former group members decried Breton's authoritarian and elitist way of excluding works that engaged with more popular art forms, noticeably George Bataille and Desnos's journalist writings. In the latter's case, this will be taken even further in his pursuit of a truly radiophonic form of expression, which Breton's acolytes deemed too popular. He would later attribute to Deharme his salvation from "the shipwreck of my friendships within the Bretonian group" (Dumas 1990, 272). A turning point in his artistic career, radio also allowed Desnos to recast his position as a surrealist.

2 About this global network, Lauren Rosati writes: "Wireless technology began as the domain of hobbyists and the military before World War I, but by 1930 hundreds of commercial and government-operated stations collectively reached an international body of prospective auditors and united disparate but proximate regions, such as Mexico with the Caribbean, the Middle East with North Africa, and New Zealand with other Oceanic islands. In Continental Europe, France had a particularly robust network, with broadcast ranges extending to the surrounding territories of Belgium, Germany, Italy, Luxembourg, Monaco, the Netherlands, and Switzerland. Surrealist radio dramas were presented in this multinational wireless system in the later 1920s and 1930s, infiltrating the global ubiquity of the broadcast medium, then in its golden age in not only France but also other industrialized nations like Argentina, Australia, Japan, and the United States" (52).

Speaking now from the margins of the surrealist movement, and precisely by taking up a neglected art form, Desnos proved to be a genuine surrealist. To Youki, his longtime partner, Desnos often expressed how writing something simple could be rather difficult: “il faut absolument populariser l’art,” he would say to Youki (Dumas 1999, 65). The popularization of art was closely articulated with one of surrealism’s major goals: to reconcile politics with the subversion of all rational constraints by playing with underdetermined poetic forces. Desnos himself accentuated the contiguity between radio and his career as a surrealist poet in *État de Veille* (1943). In the postface, Desnos discloses his decision to write a poem every day and how this was only possible because at the time he was “un des plus féconds rédacteurs de slogans et indicatifs publicitaires radiophoniques” (Dumas 1999, 97). He continues:

Toute substance poétique gratuite, toute inspiration étant pour longtemps consommés, je me livrai avec passion au travail quasi mathématique mais cependant intuitif de l’adaptation des paroles à la musique, de la fabrication des sentences, proverbes et devises publicitaires, travail dont la première exigence était un retour aux règles proprement populaires en matière de rythmes. (Dumas 1999, 98)

Twenty years after writing his first surrealist poems, Desnos continues to tether automatism and intuition, now with a renovated attention to popular roots of poetry, its “règles proprement populaires en matière de rythmes.” Speaking at once as a poet and radio producer, who by 1943 had spent the last ten years adapting speaking words to music, especially popular rhythms, he is the first to trace his later poems back to his experience at Studio Foniric. Simultaneously, he listens to the basic rhythmic rules of poetry, which is also the domain of what he calls the *fabrication* of sentences in a proverbial and slogan manner, an inspiration that will continue to inform the rest of his artistic work in the radio.

In her diaries published in *Les confidences de Youki*, she relays Desnos’s own understanding about his work: “je suis le poète le plus écouté d’Europe” (1999, 44). He would say it to his friends who, incredulous and surprised, could finish his slogans broadcast on the radio: “Pour être bien pourtant / Buvez du vin de Frileuse / Pour être bien pourtant / C’est l’plus fort des fortifiants!” Besides poetic sound effects such as repetition and rhythm, Desnos attributes the success of this campaign to a combination of intimacy with expansion. He creates the former effect by making a female voice murmur straight into the ears of his listeners, while the latter effect he credits to radio’s semblance to a church’s call. Both were made possible by overt radiophonic elements developed following recent recording technology innovations. In “La rédaction publicitaire radiophonique” (1939) first published in the revue *Arts et Métiers Graphiques*, the poet writes :

L’année 1938 écoulee nous a apporté différents éléments radiophoniques nouveaux. On sait la fortune remportée par la phrase *murmurée* du “Vin de Frileuse”: “Votre pharmacien vend le Vin

Frileuse” dite par la speakerine à l’oreille même de chaque auditeur. La chambre d’écho, qui permet de donner à une phrase l’ampleur d’un *appel* dans une cathédrale ou dans un défilé de montagnes, a permis aussi d’intéressantes réalisations... (Dumas 1990, 790; italics mine)

This passage illustrates how Desnos was aware of how his radio combines strict poetic techniques with radiophonic elements to construct a new language, one where a murmur when passed through radio’s echo chamber becomes a reverberating call inside a cathedral’s cavity.

From this echo chamber, the poet will keep developing his poetic voice, a voice that speaks the very gap radio puts forward when it detaches the voice from the body. This gap is described by Laura Odello and Peter Szendy in *La voix, par ailleurs* by the concept of “antriloquie” or “la distribution ou le partage, la partition ou la répartition des voix dans et depuis l’antre où elles peuvent s’attacher à un corps dans l’exacte mesure où elles peuvent aussi d’en détacher” (2023, 16). If in their essay this *antre* is exemplified by caves and its multiple iterations (human torsos and bellies as well as vaults), I side with Desnos in underlining radio’s own “antriloquie.”³ For him radio is an echo chamber from which voices speak the echo, the very gap between the body and the voice, but also the improper in radiophonic voice that reveals voice’s own condition of possibility, whether broadcast through radio or not.

The very “intimate exteriority” that murmur/call, ear/vault represent is reclaimed by Philippe Lacoue-Labarthe when he defines voice in general as “ce pur dehors en nous” or “la marque - même silencieuse - de cette intime extériorité ou de cette intériorité étrange en quoi nous consiston” (1985, 230). In other words, the voice doesn’t express interiority like the phenomenological voice that, present to itself, Jacques Derrida criticizes in his *La voix et le phénomène* as what guarantees the metaphysical closure operated by Husserl’s phenomenology. When Desnos defined radio in those words he had already been exploring this aspect of radiophonic voice for eight years, four years without the direct partnership of Deharme, who died in 1934. Yet many of his insights came from experimental poetry interested in this improper, “extimacy” of, voice, an aspect further explained in the next section. And if experimentation in poetry is a well-recognized surrealist stronghold, radio, however, is much less. What I have tried to highlight in Desnos’s radiophonic turn is precisely how, from the margins of the group, he still had his voice heard by taking up a medium less frequently associated with the movement without leaving poetry aside. Though a Breton-centered scholarship overlooks these mediatic initiatives created in surrealism’s name, radio commentators in France have repeatedly added Desnos to the list of radio pioneers.

³ They further define “antre” as : “L’antre (l’antrum latin, l’antron grec, à savoir la grotte ou la caverne), c’est l’espace entre les voix, c’est l’intervalle qui permet leurs différences comme leurs ressemblances.” (Odello, Szendy 2023, 16)

His talent in putting poetry and radio in tandem was not left unnoticed by radio producer and dramaturge Samy Simon who calls the combination of poetic and radiophonic techniques a “bend over,” a “deflection” of the latter. What Simon defines as Desnos’s capacity to “*infléchir la technique dans le sens de la poésie*” bears witness to his “*sens du rythme, des effets sonores, du suspense et du gag radiophonique*” (Dumas 1999, 788). And if these elements run across from simple to more complex radio productions such as *La Clef des Songes* from 1938 ou *Fantômas* from 1930, Simon already identifies in simple radiophonic slogans a certain “*virtuosité d’acrobate du vocabulaire, sa science prodigieuse du raccourci, du mot qui fait balle, alliés à un sens de la poésie populaire jamais en défaut*” (Dumas 1999, 788-789). For a reader of Desnos, these acrobatics are quite familiar. In his *Rose Sélavy* (1922 – 1923), *L’Aumonyme* (1922), for example, the poet expresses his love for homonyms and other syntax-centered techniques. They produce what Dumas calls “*échos sonores,*” and “*accrochage sonore,*” that is, a lack of equivalence between word and sound that reveals voice staging of itself and thus its difference from itself.

Poetic Voice and *Accrochages Sonores*: a Sonorous Remainder

In Desnos’s return to “*règles proprement populaires en matière de rythmes,*” Dumas identifies a shift from image to rhythm: “*Ainsi, par la pratique publicitaire, Desnos se trouve amené à privilégier le rythme sur l’image, ce qui réorientera partiellement ses recherches poétiques ultérieures*” (1999, 777). Yet, in Desnos’s writings, poetic image always had to compete with poetic voice, one flowing into each other without a necessity for replacement. In fact, the underlying component running through his works, including his journalistic writing, is a sensibility to sound’s ability to create an *accrochage sonore*, both a clash and a place to hang on to, an expression which could be translated as “*sound bite,*” or “*sound hanger.*” An idea I suggest should also be read in its cultural undertones as well, recasting sound culture as both a clash and a place to hang on to. I borrow this expression from Dumas to describe a special attention typical not only of slogans and refrains for advertisement, but also of his early poems.

In his works, Desnos seems especially attuned to how poetic voice, either in radio or in poetry, could offer a special *écoute*, one beyond the comprehension of articulated speech (*entendre*), one that remains in suspense, in an opening suspended around the meaning it announces without delivering it to us yet. It should suffice to remember one of Desnos’s most famous poetic experiments from 1922: the series of aphorisms telepathically channeled from Duchamp’s alter ego, Rose Sélavy, and written under the technique of automatic writing and published in his most famous collection *Corps et*

Biens (1930).⁴ This series of homonyms guaranteed a lingering sense of questioning, of dissatisfaction, perpetuating the search for pleasure that poetry should aspire to. Made of two verses, the rebound between them is often surprising, playing with the ambiguity of words, the echo between them, and the echo in the word itself.

In *Études de Corps et Biens*, Marie-Claire Dumas lays bare the parts constituting a system of equivalences between the terms of these aphorisms first to extract its logical principle and then determine its limits. From syllables to letters, Dumas skillfully moves along different series of exchanges to account for the redoubling, or in her words the “repli,”⁵ to which Desnos exposes language. Starting from one, then groups of letters, passing through anagrams, the relations between words are explained by permutations that create equivalences between words.⁶ According to Dumas, the reader of these aphorisms is enticed to infer the rules of the game—the specific permutation of phonemes. Yet, the point was never to find the solution: “La solution d’un sage est-elle la pollution d’un page?... Faut-il mettre la moelle de l’épée dans le poil de l’aimée?” (Dumas 1999, 54)

The differentiation process between ‘solution’ / ‘pollution’, and ‘sage’ / ‘page’ resists commensurability⁷. In other words, preexisting identities are not reflected back on the other. Rather, the only ‘thing’ created is the excess of the one reflected on the other. Implicit in this surplus is also a hesitation in attributing gender to the word “page.” Desnos seems aware of this when he recurrently uses words whose meaning changes according to their gender. In the case of “La solution d’un sage est-elle la pollution d’un page?,” between *une* and *un* page a humorous effect is produced by the combination of

⁴ Marie-Claire Dumas points out that the first time Desnos experiments with Duchamp’s aphoristic style takes place in one of the “séance de sommeil” in 7th October 1922: “le poète, incité par Picabia à préférer un jeu de mots à la manière de Duchamps, répond sans attendre: “Dans un temple en stuc de pommes, un pasteur distillait le suc des psaumes.” (1999, 144)

⁵ “À l’origine posons que la parole de Rose Sélavy implique toujours un redoublement — avoué ou dissimulé, selon les cas ; de ce repli de la langue sur elle-même l’homonymie, stricte ou par à-peu-près, offre une forme évidente que Rose Sélavy ne méprise pas” (Dumas 1999, 40)

⁶ “La formule la plus économique est sans doute celle qui est consacrée à Marx Ernst (125) et qui énonce : “La boule rouge bouge et roule » ; seuls l’article et la conjonction de coordination ajoutent au carrée de base, qu’on peut formuler ainsi : « boule » est à « bouge » ce que « roule » est à « rouge ” (ou, en simplifiant, selon une présentation d’allure mathématique : boule / bouge = roule / rouge). Ce type de formule structure la plupart des jeux de Rose Sélavy (solution / pollution = sage / page en (4) ; fous / loups = foi / loi en (8) ; caresse / paresse = culs teins / putains en (26) ; nain / pain = nuit / puits en (34) ; pourriture / nourriture = passions / nations en (39) etc.) Quatre termes exprimés dans le texte, sont liés par des rapports phoniques qui tiennent à la permutation de deux lettres.” (Ibid, 42)

⁷ Compared to Théodore de Banville’s perfect correspondent verses which aim at an equivocating echo (“Dans ces meules laques, rideaux et dais moroses. / Danses, aime, bleu laquais, ris d’oser des mots roses.”), the particularity of the phonemic excess in Desnos’s sonorous echoes becomes more accentuated.

this ambiguity and the sexual connotations of “pollution” (soil, defile). This playful, active creation of mis-recognitions can be identified very early on in Desnos’ attitude towards poetry. The consequences of this for the study of surrealism concern the principle of automatic writing and the verbal process that founds psychic automatism. Pushing back against narratives of automatic writing that reduce it to an exploration of “image poétique,” the performativity dimension of these texts relies heavily on the appeal to the ear.

These aphorisms only find their *poetic expression*, here understood as different from their *meaning*, in the auditory reflection of the one on the other, a reflection that doesn’t produce identity but rather a difference, like Echo in the myth of Narcissus as recounted by Ovid. Crucial to discern this reflection is the lack of a solution or response to the question. About the remainder that doesn’t enter any system, but rather troubles word-game’s rules, Marie-Paule Berranger (2010) writes: “Les opérations de Rrose deviennent poétiques d’offrir un “reste,” quelque phonème irréductible, grain de sable dans les rouages du jeu de mots” (39). From this remainder, this *reste* that doesn’t enter in one ear to leave through the other, the *accrochage* is created, a point of clash but also where it is possible to hang on. From this remainder, a certain voice echoes, one equivalent to the kind of *écoute* defined earlier as different than a simple *entendre*.⁸

This is also the case of “L’Aumonyme,” a series of poems also published in *Corps et Biens* and made out of fragments whose boundaries are difficult to define since few of them are titled. Nevertheless, from the neologism in the title, one can guess the thread that will unite these fragments. The word *aumonyme* is a homonym, or more specifically, a homophone of the word *homonyme*. It is also a *mot-valise*, i.e., a term composed of non-significant elements borrowed from other words. This word evoked two others, *aumône* and *homonyme*, whose relationship is not obvious. In line with Desnos’s heretical attitude, the contamination between a religious practice, *aumône* (alms), and a poetic figure, *homonyme*, performs a kind of sacrilege, as the following poem reveals: “Notre paire quiète, ô yeux !/ que votre « non » soit sang (t’y fier ?)/ que votre araignée rie, /que votre vol honteux soit fête (au fait)/ Sur la terre (commotion)...”.

As its name suggests, “L’Aumonyme” is marked by humor, word games, and sound acrobatics, such as contrepèteries, phonic approximations, establishing relationships between several words or groups of words according to their sound proximity, despite

⁸ Robert Ryder in *The Acoustical Unconscious: from Walter Benjamin to Alexander Kluge* writes about the difference between the meaning of these two verbs in Jacques Derrida’s analysis of voice: “Interpretive listening is what “makes a latent expression heard,” seeking a way to hear a certain kind of meaning in nonexpressive signs, which for Husserl is not possible. Like the singular sounds emitting from Benjamin’s conch shell, meaning murmurs for Derrida in gestures and facial expressions: only by “listening” to these indicative modes of communication can one “hear” meaning in these otherwise nonexpressive signs.” (2022, 6)

their meaning or referent. This effect is not very different from the metaphor, where two discordant or antinomic images are compared. But here the approximation is not premised on resemblances based on the referential world because, though sounds are part of the linguistic world, they are not based on referential meaning.⁹ Words in these poems have their phonic matter tainted by acoustic contamination either by participating in a horizontal or vertical slippage of sound, widening or compressing the soundscape of the poem. This is the case of the poem “P’OASIS” where the question “Sœur Anne, ma sœur Anne que vois-tu venir vers Sainte-Anne?” is answered by:

Je vois les Pan C
 Je vois les cranes KC
 Je vois les mains DCD
 Je les M
 Je vois les pensées BC et les femmes ME
 et les poumons qui en ont AC de l’RLO
 poumons noyés des ponts NMI
 Mais la minute précédente est déjà trop AG

From letters to syllables, phonetic units are separated and then repeated in the form of other words or more than one lexical segment. Echoes and referential chaos generate suspicions about the meaning of the words. Sometimes easily identifiable, such as the recreation of the “Lord’s prayer” in phonetic units, the section is fundamentally made out of short poems where the poet seems to look for the limit of the poetic power of homophonies, more specifically of the paronomasias. These inaccurate homophonies explore what in linguistic is known as minimal difference between lexical unities. The effect of these inaccuracies is not just humoristic. To borrow Dumas’s term, they are also a “repli,” a double bind, a fold, and a tie to hold on to.

And popular culture plays a crucial role in producing *accrochages* out of quotidian, banal, experiences, especially the one Desnos decides to come back to the experience of listening to music on the radio. A striking example is the use of popular “airs” to provide first and foremost a musical encounter between the audience and the name of the advertised product. For instance, the song “Jambe en bois,” introduces the toy “Bonhomme en bois,” and “Claire de la lune,” the pasta “Pâtes la Lune.” About his predilection for folklore songs, Desnos writes:

⁹ It is interesting to remember that Derrida’s investigation in *La voix et le phénomène* on the contamination between expression and indication as defined by Husserl started by leading the ear to a suspect homonym: the word “sense” in German, *Zeichen*, an equivocality Husserl was not willing to bear.

En effet, ces airs que les puristes estimaient déshonorés par le matériel publicitaire qu'ils portaient entraînent néanmoins dans les oreilles de l'auditoire, ils s'inscrivaient dans leurs mémoire, ils surgissaient rajeunis." (Dumas 1990, 274)

Not only does radio advertising give new form to a part of musical folklore that seemed muffled, if not muted, but also the public, taken by something more than just the ear, by their auditive memory, can rejoice in the pleasure of recognizing a familiar tune coming from the radio. Desnos was thus aware that the conversation between these *airs* and the *matériel publicitaire* went on between perception, memory, familiarity, and renovation.

Despite not being spatial or related to any anatomical locus, sound, as something to hold on to, can serve as both a shortcut to the musical past and a snapshot of the present, renewing the link between them in a strictly modern way.¹⁰ Another example of this is the use of classical music such as Schubert's *Marche Militaire* as the theme tune, a deliberate attempt to irrigate most banal moments of quotidian life with "*la grande musique*." The unexpected "clash" between mass communication and "*airs classiques*" reinforces the sense of familiarity while recasting the boundaries between the latter and popular music.

Trans-national Sound Culture

National memory wasn't the only thing that fueled radio. The invasion of international voices into France's radio-wave territory was received with enthusiasm by Desnos, who, sensitive to sound's capacity to cross over boundaries, was overtly engaged in producing a *sound culture*. In *Robert Desnos and the play of popular culture*, Charles A. Nunley points out the trans-cultural potential of sound culture as it appears in Desnos's clandestine text "Le veilleur du Pont-au-Change." Nunley writes:

Throughout his text the poet, though associated in the title with the sense of sight ("veilleur"), repeatedly portrays himself in terms of the significance of sound and the power of transmitted voice: he is both a listener trying desperately to apprehend the voices that come to him from afar – "Je vous écoute et vous entend. Norvégiens, Danois, Hollandais, / Belges, Tchèques, Polonais, Grecs, Luxembourgeois, Albanais et Yougoslaves, camarades de lute" — and someone who himself calls out to others to join him in the struggle against oppression: "Je vous appelle dans ma langue connue de tous / Une langue qui n'a qu'un mot: / Liberté!" Replacing the isolated listener of the interwar period, Desnos in time of war comes to occupy an acoustic realm comfortingly people by a plurality of conjoined voices from near and far." (2018, 118)

¹⁰ Desnos writes: "L'oreille du public était déjà préparée à toutes les audaces. Le folklore ne tarda pas à devenir une mine d'indicatifs rendant sans qu'on s'en rende compte, un inappréciable service à la cause de la chanson populaire." (Dumas 1999, 790)

Putting himself in the place of radio, one in service of dissemination of other voices, Desnos reclaims a transnational network that subsequent worldwide wars had undermined. But the interest in the transnational capacity of sound predates “Le veilleur du Pont-au-Change.”

In 1928, when introducing Alejo Carpentier’s work on music, his friend and Studio Fonoric partner Desnos decides to reminisce about the pre-history of their partnership. He recalls his time in Cuba, the moment he met Carpentier, guided not only by music but also by all the sounds composing the soundscape of the place. I quote the passage almost in full not only because scholars have largely ignored it but also to provide a representative case of how sound culture came to occupy a privileged place in the way Desnos built personal, cultural, and political connections:

Des instruments étranges s’entrechoquaient et, sur tout cela, passaient l’immense plainte des cornets à pistons et celle de la mer. Je n’oublierai jamais ces musiciens noirs que je devais revoir, débardeurs le jour, sur le port, et, la nuit, danseurs magnifiques et obscènes [...] Et moins encore je n’oublierai la plainte fraternelle de ces chants nouveaux, à l’accent neuf mais qui, d’être plus humain qu’aucun autre, parlaient une langue qui m’était familière. Si familière que pour l’avoir entendue voici de longs mois j’en reste encore obsédé et bouleversé. Et que je garde à Alejo Carpentier la plus vive reconnaissance d’un tel cadeau et d’un tel accueil si fastueux. (Dumas 1999, 435)

The most interesting point about this passage is not the richness with which it describes Cuban soundscape. That is, indeed, quite striking but not surprising given Desnos’s interest in music. But what conveys the sense of *accrochage sonore* is the lasting feeling of familiarity that coexists with strangeness. As though the sound could reveal a shared space and time where Desnos and Carpentier had already met, as a nostalgic catalyst for a time they did not live, and yet, that it does not cease to return anew. In Desnos’s words, the memory of this encounter takes the form of a *cadeau*, a gift working like a promise to be revisited and reaffirmed as the repetition of “je n’oublierai jamais” gives away.

Finally, Desnos’s long-term work in the newspaper, and more importantly, his active participation in the French popular culture scene, allowed his work to engage with the politically dangerous context of the time. What I call “participation in the popular culture scene” is not limited to but it also takes the form of being a catalyst figure in the Parisian bohemian life. Every Saturday, at number 34 Rue Mazarine, together with Youki, his partner, Desnos entertained distinct members of the artistic Parisian scene such as Langston Hughes, John Dos Passos, the dancer Julia Tardy Marcus, Georges-Henri Rivière, Michel Leiris, as well as Léon-Gontran Damas, one of the *négritude* movement founders, and later, during the 1940’s Artaud’s psychiatrist Gaston Ferdière, Paul and Nusch Eluard, Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir. These parties were a meeting point and a perfect exemple of what Paris represented at the time: a center of international collaboration from where most of the excitement and innovation in the arts

came from. From the abundant descriptions of these encounters, it is possible to notice that differently from the staged and ritualist seances in Breton's apartment, Youki and Desnos's parties aimed less at providing an opportunity for the guests to meet their illustrious host than to provide a space for enjoyment and freedom independent from veneration gestures or acolyte procession.¹¹ This bohemian context was also determined by extreme political positions, which Desnos can translate when writing about cabaret and local theater shows, movies, or trivial affairs. The political spin Desnos will try to give to his journalistic essays is a central point in Charles Nunley's analysis of some of Desnos's articles issued in the newspaper *Voilà* between 1933 and 1935. Moreover, one of the points his journalistic and earlier surrealist works had in common were themes such as the quest and the taste for adventure Desnos would manifest throughout his life. Radio was just another opportunity to reach different audiences and uncover topics he was deeply devoted to and whose political implications he was painfully aware of. One of the few members of surrealism to stay and work in France during the Occupation, he had to confront both autochthone and Nazi fascism. He will end his days still insisting on the capacity to relay voices, to reach yet another public, foster a variety of sensibilities, and give his voice and life to poetry before anyone else could take them from him.

¹¹ Carpentier describes them as follows: "Every Saturday there was a traditional party where guests had the absolute right to do anything they fancied: to play music on the phonograph, to examine the collections of rare objects, to climb up onto the library ladders, to cook, drink, perform acrobatics, flirt with one of the women guests—as long as they weren't interfering with someone else's interests" (Dumas 1987, 333).

REFERENCES

- BERRANGER, M.-P. 2010. *Corps et biens de Robert Desnos*. Paris: Gallimard.
- BIRKENMAIER, A. 2009. "From Surrealism to Popular Art: Paul Deharme's Radio Theory." In *Modernism/modernity* 16: 357-374.
- CONLEY, K. 2003. *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- DEHARME, P. 2022. *Pour un art radiophonique*. Paris: Éditions Allia.
- DUMAS, M.-C. (ed.) 1999. *Œuvres Robert Desnos*. Paris: Gallimard / Quarto.
- . 1987. *Robert Desnos*. Paris: Éd. de l'Herne. DESNOS, R. 1943. *État de Veille*. Paris: R-J. Gobet.
- . 1999. *Les Confidences de Youki*. Paris: Fayard.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. 1985. *Les Immatériaux: 1. Épreuves d'écriture*. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou.
- NUNLEY, Ch. A. 2018. *Robert Desnos and the play of popular culture*. Bristol: Peter Lang Inc.
- ODELLO, L., SZENDY P. 2023. *La voix, par ailleurs*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- RYDER, R. 2022. *The Acoustical Unconscious: from Walter Benjamin to Alexander Kluge*. Berlin: De Gruyter.
- ROSATI, L. 2021. *Surrealism Beyond Borders*. London: Metropolitan Museum of Art

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

<https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>



<http://centroartidellamodernita.it/>

SOCIFONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana Ferreccio,
Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi, Chiara
Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara Sandrin,
Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

