



*Le due Sponde del Mediterraneo:*

*L'immagine riflessa*

*Quaderni del Dipartimento di  
Lingue e Letterature dei Paesi del Mediterraneo  
Università degli Studi  
Trieste*

*Gruppo di studio del progetto strategico del Consiglio Nazionale delle  
Ricerche su:  
Il sistema mediterraneo: radici storiche e culturali, specificità nazionali*

*Vetriolo - [www.ilbolerodiravel.org](http://www.ilbolerodiravel.org)*

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.



Giuliana Toso Rodinis

*Elementi dialogici in Nedjma di Kateb Yacine*

Nel 1969 Hans Robert Jauss espresse la sua teoria dell'estetica della ricezione ("réception") di un testo letterario nel saggio *Paradigmewechsel in der Litteraturwissenschaft (Linguistische Berichte)*. La sua teoria proponeva la necessità di un rinnovamento della storia letteraria ovvero, servendosi di tale nuova metodologia, spostava l'attenzione dell'analisi dalla coppia testo-autore verso la coppia testo-lettore concedendo in tal modo la libertà d'interpretazione di uno scritto letterario senza sentirsi ancorati alle opinioni dell'autore, là dove siano espresse.

Nel 1976 Wolfgang Iser elabora a sua volta una particolare teoria della ricezione del testo letterario in *Der Act des Lesens*. Il lettore "implicito", come lui dice, cerca all'interno del testo le condizioni di ricezione che il testo stesso gli offre. È un chiaro invito dunque a meditare sul testo letterario per tentare di scoprirvi i motivi che vengono colti dal lettore.

Nel testo che mi propongo di studiare, il romanzo di Kateb Yacine, sul quale si sono esercitati molti critici, ciascuno formulando le proprie ipotesi e teorie, scelgo dunque come "horizon d'attente" i moduli dialogici, numerosi in verità, presenti in *Nedjma*. Ciò perché, a mio avviso, vi si coglie la predisposizione di Kateb per i testi drammatici e vi si anticipano alcune tematiche di *Le Cadavre encerclé* (pubblicato per la prima volta nel 1954 in «Esprit»)<sup>1</sup> e degli altri testi drammatici carichi di simboli: *Les Ancêtres redoublent de férocité* e *Le cercle des réprésailles*, dove agiscono i medesimi personaggi del romanzo, in particolare Nedjma e Lakhdar.

---

<sup>1</sup> Per la bibliografia di Kateb Yacine vedi i testi di Jean DEJEUX, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, 1973. Inoltre qualche accenno bibliografico è riportato nei 'Dictionnaires' sulla letteratura maghrebina. Citiamo tra le varie opere di Déjeux, oltre a *Kateb Yacine ou l'éternel retour*, in «Littérature maghrébine de langue française», cit., *Les structures de l'imaginaire dans l'oeuvre de K.Y.*, in «Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée», n. 13-14, 1973 e infine, *Bibliographie méthodique et critique sur la littérature algérienne d'expression française, 1945-1970*, in «Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée», 1971. Di Jacqueline Arnaud cito, tra gli altri suoi lavori, la sua tesi di stato *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de K.Y.*, Paris III, 1978 e *L'Oeuvre en fragments*, Parigi, 1986. Interessante è il lavoro di Marc GONTARD, *Nedjma de K.Y. Essai sur la structure formelle du roman*, Parigi, 1985. Per il teatro cito il mio saggio: *Il teatro africano di lingua francese*, Roma, 1986, pp. 193-201.

È dunque mia intenzione di considerare il modulo narrativo di *Nedjma* mettendo in luce la presenza delle numerose e diverse sequenze dialogiche del romanzo.

In primo luogo è opportuno riferirsi alla nozione di sequenza formulata da J. Adam nel suo lavoro: *Les textes: types et prototypes*<sup>2</sup>. Tale critico considerando l'organizzazione di un testo in sequenze, definisce la sequenza come struttura, cioè come un'entità che si può scomporre in diverse parti, ma che tuttavia rimane autonoma.

Egli propone cinque tipi di sequenze: narrative, descrittive e dialogiche, argomentative e esplicative. Ciò che interessa per la nostra analisi è uno studio comparativo delle sequenze cosiddette *dialogales*, in rapporto alle sequenze descrittive e narrative. Esiste un rapporto tra le sequenze sopraddette e le sequenze *dialogales*. Queste ultime fanno pensare a uno scambio di battute tra i personaggi, ma in realtà il loro valore si estende a «toute communication verbale, qu'elle qu'en soit la forme»<sup>3</sup>. In tal maniera il dialogo non è la sola applicazione del *dialogal*, ma ne costituisce il *noyau prototypique* in cui l'interscambio delle parole è dato dalla combinazione per così dire delle sequenze del linguaggio la cui funzione d'apertura e di chiusura, che contengono le sequenze *transactionnelles*, non è la comunicazione bensì il mantenimento del contatto del locutore e del destinatario. Le prime sequenze, ovvero le sequenze fatiche con cui si avvia una comunicazione, sono formule di convenienza come i saluti che permettono l'inizio e la fine di una conversazione fra due personaggi. Le sequenze *transactionnelles* rappresentano soggetti di conversazione che costituiscono il cuore della sequenza dialogica. Quest'ultima è formata per lo più dallo scambio di battute fra due o più personaggi, gli interlocutori, e riguarda solo il dialogo riportato. È chiaro che non si può considerare solo questo prototipo di *dialogal* nell'uso orale, bensì si devono valorizzare e codificare altri modi di rendere la parola altrui, in maniera più o meno letteraria. Bisogna pur dire che sarebbe oltremodo restrittivo questo sistema in rapporto ad altre tecniche più o meno evidenti dal punto di vista tipografico come le virgolette, i trattini o gli a capo. Questo rappresenta il campo della mia ricerca sul testo di Kateb Yacine. Per tale ragione la sequenza dialogale assumerà un significato più ampio e si estenderà a un più vasto campo di applicazione. Infatti in *Nedjma* si può estrapolare un tipo di discorso secondo due regimi differenti: il regime della parola e quello del pensiero.

In *Nedjma* l'uso del *dialogal* è diffuso un po' ovunque, anche se si presentano molte sequenze in cui l'autore, che nutre in sé uno spirito poetico

---

<sup>2</sup> ADAM, J.-M., *Les textes: types et prototypes*, Parigi, 1992.

<sup>3</sup> È un'espressione di Baktine citata da Adam, *op. cit.*, p. 145.

(vedi la raccolta di versi *Soliloques*)<sup>4</sup> si apre alla narrazione di tipo evocatorio. Sono le pagine in cui i fantasmi dell'infanzia emergono in chiave nostalgica. Ne parleremo più avanti.

Per tornare al tema del *dialogal*, tagliando il testo in sequenze, possiamo identificare i processi teorici sostenuti da G. Genette<sup>5</sup> e ripresi da Dorrit Cohn<sup>6</sup> all'interno di una sequenza dialogica. I due teorici ci offrono le definizioni dei processi afferenti a quanto è verbalizzato e esteriorizzato e a quanto rimane nell'interiorità del personaggio.

Per Genette il racconto verbale offre tre modalità d'espressione, che applichiamo al testo di Kateb. Il racconto rapportato consiste in un discorso «tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage». Citiamo questo esempio: «Ouf, dit le garçon boulanger, j'ai quitté ma mère ce matin... Elle m'avait insulté. Je suis allé au café. Un français me suivait. Un civil. *Vos papiers, qu'il a dit. Y a pas à dire. C'était un civil*»<sup>7</sup>.

L'autore permette al narratore di eclissarsi e di cedere la parola al personaggio fingendo di citare le sue vere parole. Il segno tipografico consiste in un trattino iniziale che non appare in seguito.

Secondo Marc Gontard l'uso di tali segni grafici è usato in modo strano nel romanzo di Kateb. Infatti Kateb usa criteri particolari per preparare e introdurre il dialogo. Come lo sottolinea il critico, se ne serve all'interno del discorso «pour réaliser les bribes des souvenirs ou les fragments de rêveries». Quando si tratta di un racconto dialogato, di solito Kateb sostituisce le virgolette con dei trattini ed esse ricompaiono se uno degli interlocutori riferisce le parole di un terzo personaggio<sup>8</sup>.

Sempre secondo Genette il discorso trasposto in stile indiretto può essere retto da un verbo che talvolta risulta assente. Tale forma di discorso vuol rendere una condizione in cui le parole del personaggio sono riformulate dal narratore in una proposizione subordinata. Il narratore le interpreta secondo il suo stile, le condensa e le integra nel suo discorso. Facciamo un esempio:

«Mustapha... passera sa seconde nuit sous l'horloge de la gare, se jurant *de ne plus suivre des cagoulandes de Béauséjour, quartier tranquille et décevant...*». Segue un discorso diretto introdotto da virgolette e in grafia italica: «*Toutes ces villas, tous ces palais ratés qui portent des noms de femmes ...*»<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> *Soliloques*, Bône, in «Reveil bônois», 1946. Altri testi di poesia sono riportati J. Déjeux in «Poésie méditerranéenne / Algérie», *Poésie méditerranéenne d'expression française 1945-1990*, Fasano (Bari) e Parigi, 1991, pp. 253-58.

<sup>5</sup> G. GENETTE, *Figures III*, Parigi, 1972, pp. 191-92.

<sup>6</sup> D. COHN, *La transparence intérieure*, Parigi, 1981, pp. 37-163.

<sup>7</sup> KATEB Y., *Nedjma*, Parigi, 1956, pp. 55. Le virgolette si riferiscono alla nostra citazione.

<sup>8</sup> M. GONTARD, *op. cit.*, p. 50.

<sup>9</sup> *Nedjma*, pp. 65-66. La sottolineatura non esiste nel testo ma indica il processo linguistico che vogliamo far risaltare come nella citazione precedente.

Il discorso narrativizzato o raccontato, come dice sempre Genette, corrisponde all'«état le plus distant» rispetto alle parole effettivamente pronunciate. Si determina allora una trasformazione perché le parole cedono all'evento secondo un processo narrativo. Infatti non esistono segni sintattici per distinguere le due forme di discorso come risulta da quest'esempio:

«Les deux mères se rencontrent au bain, puis aux mausolées de divers saints; elles se confient *qu'elles sont toutes deux de descendance aristocratique, l'une ayant le profil de l'aigle, l'autre celui du condor ... Lella Fatma précise qu'elle ne veut pas de dot, mais tient à sa fille; Lella Nafissa proclame que son fils est de taille à faire le bonheur de trois femmes*»<sup>10</sup>.

Il narratore incastra talvolta nel linguaggio della *rêverie* un elemento del linguaggio trasposto. Vediamo come Mourad formula i suoi ricordi; tutto il suo racconto è scritto in italico:

«*Pas voulu que je l'accompagne en tranway ... Le couffin n'était pas si lourd*». Poco dopo parla Mourad quando Moustapha interrompe il suo racconto improntato alla *rêverie*: «Mourad n'a pas fini de parler; il dit *qu'il était le seul des trois à se trouver tantôt à la gare ... Voyant Rachid s'approcher à son tour du ponton, Mourad gaffe encore, avec une sorte d'insistence*:

- Je ne peux expliquer décidément ce que le voyageur avait de ridicule et d'attristant...»<sup>11</sup>.

M. Gontard a proposito dell'uso dell'italico in *Nedjma* afferma che si tratta di un processo stilistico di insistenza, di una forma enfatica di scrittura che l'autore riserva in particolare «à la mise en relief de pensées chargées d'affectivité qui s'ajoutent en surimpression au monologue ou, de phrases jadis entendues qui reviennent au hasard du flux mnésique», e sottolinea in nota che: «Réminiscence auditive et forme emphatique sont parfois mêlées, dans les phrases en italique»<sup>12</sup>.

Ci rendiamo conto, d'accordo con Genette, che la tripartizione di cui ci siamo serviti nell'analisi del discorso dialogico di Kateb, si applica sia al discorso interiore che alle parole effettivamente pronunciate<sup>13</sup>. Dal canto suo Dorrit Cohn, propone una distinzione tra il racconto di parole e il racconto di pensieri, definendo tre tecniche fondamentali della parola interiore: il *monologo rapportato* è un discorso interiore, diretto, mentale,

---

<sup>10</sup> *Nedjma*, p. 68. La sottolineatura non esiste nel testo.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>12</sup> M. GONTARD, *op. cit.*, p. 51.

<sup>13</sup> G. GENETTE, *op. cit.*, p. 191.

non pronunciato dal personaggio. Si riconosce facilmente a livello tipografico per una lineetta e, a livello morfologico, per mezzo di un verbo che introduce e indica il pensiero. Tuttavia ci rendiamo conto che il primo esempio non rispetta né gli indici tipografici né gli indici morfologici. Il lettore si accorge di per se stesso della presenza del monologo rapportato seguendo la logica della sequenza narrativa interiore dove i puntini di sospensione sostituiscono il trattino. Il secondo esempio invece risponde alla caratteristica morfologica enunciata da Dorrit Cohn. Possiamo citare un altro esempio:

«Mustapha est parti avec le marin canadien qui a cinquante cartouches de cigarettes à vendre; l'affaire arrive à point; le trio a des dettes dans la moitié des cafés et gargottes du port; "si ça continue, je me remettrai à soulever les couffins des femmes, au marché",<sup>14</sup> grondait Mustapha, hier; c'est alors que les trois camarades ont découvert le Canadien titubant sur un quai; ils ont délégué Mustapha, le plus costaud des trois; il a dit, en s'éloignant au bras du marin, de *l'attendre au rendez-vous habituel*»<sup>15</sup>.

*Il monologo narrativizzato* è un discorso mentale di un personaggio di cui si fa carico il narratore mediante uno stile indiretto libero. Prendiamo in esame questo esempio: il discorso diretto inserisce il monologo narrativo:

Mourad évoque le voyageur.

- il est encore à Bône. Pas plus que ce matin, ma tante dit que Kamel est tombé nez à nez avec un garçon sale, négligé, exalté, un vrai gibier d'asile. Il était assis sur le rebord de la fenêtre de la chambre nuptiale dont, on ne sait trop pourquoi, les volets sont toujours ouverts! Et que faisait encore l'halluciné? Eh bien, il écrivait sur son chier, et ne relevait que rarement la tête; Kamel voulait dire au vagabond combien il est inconvenant de se poster à la fenêtre d'une famille respectable; Nedjma ne le permit guère; elle dit ne rien craindre de "ce pauvre garçon", et il n'aurait fait que chercher un point d'appui pour écrire!<sup>16</sup>

Siamo in presenza di una vera e propria *imbrication* di elementi dialogici dove gli interlocutori accavallano i loro monologhi nel racconto introdotto da Mourad che evoca la narrazione della zia e nello stesso tempo riporta il pensiero di Kamel e di Nedjma. Ma ciò che sembra assai interessante è il fatto che Kateb propone un esempio di *Psycho-récit* secondo la tripartizione tecnica di Dorrit Cohn: cioè di quel discorso del narratore che rende conto

---

<sup>14</sup> *Nedjma*, op. cit., p. 75. In italico nel testo.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 76. La sottolineatura indica il processo linguistico.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

della vita interiore del suo eroe e trascrive i suoi pensieri meglio di quanto l'eroe stesso non l'avrebbe fatto. «*Kamel voulait dire au vagabond combien il est inconvenant de se poster à la fenêtre d'une famille respectable*». Si potrebbe anche rammentare la definizione di Benveniste di *communio phatique*, cioè del «*phénomène psycho-social à fonctionnement linguistique*»<sup>17</sup>.

Delle tre tecniche del pensiero enunciate da Dorrit Cohn, il monologo narrativizzato è il più complesso. Tale tecnica pretende l'uso della terza persona e il tempo grammaticale della narrazione, ma, come per il monologo rapportato, si riproduce, parola per parola, l'espressione mentale del personaggio<sup>18</sup>.

Certo è che tali teorizzazioni non rivelano differenze sostanziali. Ogni autore gestisce, istintivamente e secondo il gusto personale, il dialogo. Voglio citare questo esempio dove notiamo come nel discorso diretto s'innesta drammaticamente il monologo interiore:

*Les automitrailleuses, les automitrailleuses, les automitrailleuses y en a qui tombent et d'autres qui courent parmi les arbres, y a pas de montagnes, pas de stratégie, on aurait pu couper les fils téléphoniques, mais ils ont la radio et des armes américaines toutes neuves. Les gendarmes ont sorti leur sidecar, je ne vois plus personne autour de moi.*

- Ah bâtard, toi-aussi!  
Et me voilà en prison?<sup>19</sup>

Nella narrazione, o meglio, nella *rumination mentale* di Lakhdar che segna la sua depressione mentale, o piuttosto il suo ripiegarsi su se stesso, assistiamo a un'interferenza del discorso diretto di una terza persona non introdotta da una qualificazione nominale. Si tratta tuttavia di una forma di discorso rapportato introdotto nel monologo interiore, in italico.

In *Nedjma* le repliche al discorso diretto e al discorso rapportato sono individuabili facilmente perché per lo più messe in evidenza dai segni tipografici, quali trattini, virgolette, a capo, anche se sono annunciate da verbi dichiarativi. Tuttavia Kateb preferisce scegliere una struttura che annuncia la tecnica teatrale, cioè un susseguirsi di repliche, spesso senza alcun indice di attribuzione. Per comprenderne l'utilizzazione è quindi necessario seguire la logica delle battute. Marc Gontard precisa infatti che l'incertezza pesa sull'identità del soggetto che parla, in assenza di distinzione precisa tra i diversi monologhi. Posso aggiungere tra i dialoghi. Evidentemente si determinano delle interferenze laddove l'autore, non

---

<sup>17</sup> E. BENVENISTE, *L'appareil formel de l'énonciation*, in «Langages», 17/3, 1960.

<sup>18</sup> D. COHN, *op. cit.*, p. 38.

<sup>19</sup> *Nedjma*, p. 57. In italico nel testo.



preoccupandosi di intervenire fornendo una spiegazione, provoca un'intersezione di due (o più) voci<sup>20</sup>.

A titolo esemplificativo, propongo tale sequenza drammatica dove noi dobbiamo indovinare le voci dei personaggi:

La nuit, râle Mourad, la nuit qui revient, la cellule qui déborde, la lune qui débarque, qui glisse à la lucarne, râle Mourad. Il râle. Le gardien maintient la porte entr'ouverte. Il n'a pas vu le sang par terre.

- Tu pleures?

Le gardien se précipite au galop à travers les couloirs, la cour, le corps de garde.

- Y en a un qui s'est suicidé!

L'infirmière soulève Mourad qui n'avait pas vu lui-même la mare épaissie. Il la voit. Il ne râle plus. Il se laisse porter, vidé de sa dernière angoisse.

- Je te dis qu'il s'est battu.

- Non, il s'est enfoncé le couteau dans le ventre.

- Justement. On a retrouvé le couteau chez l'autre.

- Quel autre?

- Le Constantinois. Le jeune. Le petit. Celui qui vient d'arriver.

Les bagnards chantent dans la cour. *Mêre le mur est haut*. Ils chantent dans la cour. *Mêre le mur est haut*. Ils chantent. De temps à autre, ils arrêtent de chanter, chuchotent, ne peuvent dormir, chuchotent dans les cours, les chambrées:

- Je te dis qu'ils se sont battus.

- Je te dis qu'il s'est suicidé.

- Il est mort?

- Non.

- C'était rien.

- Quelques coups de couteau dans le ventre.

- D'ici vingt jours ça sera fini<sup>21</sup>.

In questo dialogo si può notare la caratteristica dell'oralità: ovvero la forma espressiva del quotidiano è inserita senza interrompere la successione delle battute. Decisamente tale forma dialogale appartiene al teatro dove solo le voci degli attori ci forniscono l'indice di attribuzione. Tuttavia possiamo indovinare che sono le voci dei *bagnards* che s'interrogano sulla sorte di Mourad rantolante. Le battute serrate danno a tutta la sequenza un vero effetto teatrale. Il dialogo è usato a livello puro e ci si rende conto di quale importanza esso occupi nel romanzo. Ci si rende conto pure che, fin dall'inizio, lo stile narrativo è ridotto a un'espressione molto semplice.

---

<sup>20</sup> M. GONTARD, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup> *Nedjma*, p. 40.

Vedremo in seguito come la narrazione si apre in volute ampie rimemorative quando Rachid, quasi sia l'alter ego del narratore, si abbandona alle *rêveries* dell'infanzia, come ho già annunciato.

Per tornare al *dialogal* cito qualche sequenza dove il dialogo s'inizia dopo una frase iniziale che presenta la struttura di una didascalia teatrale. Il che induce a rendersi conto come Kateb tenda a utilizzare un tipo di schema dove i due interlocutori non si trovano nella stessa posizione discorsiva:

Lakhdar s'est échapé de sa cellule.

A l'aurore, sa silhouette apparaît sur le palier; chacun relève la tête, sans grande émotion.

Mourad dévisage le fugitif.

- Rien d'extraordinaire. Tu seras repris.

- Ils savent ton nom.

- J'ai pas de carte d'identité.

- Ils viendront te choper ici.

- Fermez-la. Ne me découragez pas.

Plus question de dormir. Lakhdar aperçoit la bouteille vide.

- Vous avez bu?

- Grâce au Barbu. Il sort d'ici.

- Et moi, j'ai pas le droit de me distraire?

- Ecoutez, propose Mourad. On va vendre mon couteau.

- On trouvera bien un gosse pour nous acheter du vin. Personne n'ira imaginer que s'est pour nous.

Ils entrent dans le plus piteux des cafés maures, Lakhdar en tête. Les clients leur font des signes d'intelligence. Beaucoup les invitent. Ils montrent le couteau à un tatoué. Il offre cinquante Francs.

- Soixante-quinze, dit Mourad<sup>22</sup>.

Tutta una serie di domande puntuali e brevissime mimano le battute teatrali; si può parlare di una vera e propria messa in scena di Lakhdar fuggito dalla sua cella e di Mourad che sembra essere onnisciente. La scelta della tecnica narrativa è improntata al linguaggio della strada. Infatti le parole hanno un puro valore informativo e riproducono un evento con tutte le sue varie sfumature. Il narratore utilizza il dialogo giusto per creare un'atmosfera particolare, quella della prigione che, benché anodine, evocano le parole e la condizione dei personaggi<sup>23</sup>.

Dopo una pausa narrativa informativa sulla situazione dei personaggi e sul luogo dell'azione, il dialogo occupa una parte preponderante del romanzo fino alle pagine finali (salvo sequenze a stile evocatorio) ed è

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 11.

<sup>23</sup> La parola rapportata sotto forma di dialogo occupa le pagine che vanno dall'VIII all'XI capitolo della prima parte del romanzo.

improntato talora a forme paradossali come in questa sequenza dove i prigionieri respirano un'aria quasi surreale:

Ils fument, en se curant les dents. Ils font ensuite la sieste, mais Rachid sursaute à mainte reprise, songeant à l'araignée qui le fixe, prisonnière elle aussi; « on dirait qu'elle se sent seule, qu'elle cherche de la compagnie, des caresses peut-être »; Rachid défait sa ceinture; il tient la boucle, pour ne pas réveiller P'tit Joe; Rachid donne un grand coup sur l'araignée; elle lui saute au cou, gracieuse, reconnaissante, sans rancune.

- Misère, elle est pas morte!

P'tit Joe rouvre les yeux.

- Quelle histoire pour un insecte! On reste che sa mère, quand on a la

peau douce.

Rachid arrache ses habits en vitesse, et l'araignée le devance avec une sorte de joie frénétique; elle danse et se fait toute petite sur la poitrine en nage, comme si elle attendait patiemment une caresse, comme si elle avait aidé Rachid à se dévêtir, avec la pudique diligence d'une femme en mal d'amour.

- Enlève-là, P'tit Joe, je t'en prie.

- Laissons-la tranquille, gamin. Pourquoi ennuyer les animaux? Le bon Dieu n'a pas dit ça. Laisse-la faire. Elle finira par comprendre toute seule. Ne la regarde pas comme ça, tu l'effraies, au lieu de lui faire pitié. Laisse-la s'amuser un petit moment. Dieu le dit. S'agit de tolérer les animaux.

- Elle est sur ma poitrine, tu vois pas?

- Bouge pas, je vais te chanter un air. Tu vois... Elle est heureuse. Elle danse. Moi, je la déteste pas cette araignée; je manquais de distraction, imbécile que je suis, et je faisais pas cas de cet insecte, placé auprès de moi en cellule, par le Dieu plein de miséricorde, qui ne fait rien au hasard<sup>24</sup>.

All'interno di questo dialogo, per così dire funambolesco, Kateb interpola una frase narrativa, a carattere esplicativo, come del resto, quasi a segnare delle pause, in diverse altre sequenze appare evidente. In tale tipo di fusione di elementi tecnici, la forma narrativa esplicativa poggia su un elemento che tende a separare i membri di una battuta e dà una specie di mobilità al discorso diretto. Lo possiamo notare in questo altro esempio dal quale emerge che l'autore non tiene conto dell'identità dell'interlocutore assimilandolo a un altro, quello di cui si parla. Del resto in ogni situazione verbale, ma in particolare in una situazione a struttura dialogica, il problema

---

<sup>24</sup> Nedjma, pp. 38-39.

fondamentale è dato dal rapporto che si instaura tra colui che parla, colui di cui si parla, colui al quale si parla.

La première personne que Lakhdar rencontra fut l'un des sous-officiers qui l'avaient gardé dans les locaux de la Sûreté, un solide gars du nord de la France, aux moustaches rousses.

Il avisa la gourde pendant à la ceinture du militaire et se souvint que l'homme buvait souvent, à longues rasades, aux heures de garde.

Ils entrèrent dans un petit bar. Le sous-officier eut beau protester. Lakhdar s'entêta à payer.

- Vous avez été un homme. Jamais vous n'avez frappé un prisonnier.

- Ah! ne me parle pas de ça!...

Par la porte entr'ouverte, on pouvait reconnaître les promeneurs. Le soleil n'était pas couché, que la ville s'allumait déjà pour la nuit.

- Quel jour sommes-nous?

- Vendredi, mon vieux. Pour moi un p'tit verre doit pas attendre les jours fériés

Lakhdar évoqua le Ramadhan de captivité.

- Sais-tu que c'est la deuxième fois de ma vie que je bois?

- Je sais bien que vous la sautiez tous. Et vous faisiez de drôles de prières. On aurait dit le film au ralenti d'une séance d'athlétisme!

- Qu'est-ce que vous avez tous, en France, à considerer l'Algérie comme un zoo?

- Je ne dis aucun mal de vos prières! Vous pouvez vous envoler dans vos burnous d'anges, si ça vous chante de faire la gymnastique d'Allah! Moi je suis du Nord. Pour moi une église ou une mosquée, c'est du pareil au même. Je me casse pas la tête pour ça. Je suis d'un pays de prolétaires.

Lakhdar crut à un mot d'argot.

- De pro... De quoi?

- De prolétaires, d'ouvriers, quoi! Moi, l'armée, je la porte pas dans mon coeur. Allez voir un peu ce qu'ils ont fait, les Chleuhs, chez moi...

- Les quoi?

- Ben, les Chleuhs, les Boches, quoi!

Mal soulagé, Lakhdar hurla dans l'oreille du militaire.

- Chleuhs! Encore un mot comme bicot! Bien sûr, nous combattons ensemble les Boches en première ligne, et les Français nous confondent avec l'ennemi.

Il regrettait déjà d'avoir prononcé le mot Boche. « Il m'a collé sa maladie des races. »

- Y a pas de quoi faire cette tête de turc!

Lakhdar éclata de rire.

Le sergent-chef témoigna d'un regret sincère, en versant à Lakhdar un verre bien tassé.

- Je ne bois plus.

Il sortit, après avoir embrassé le sous-officier ébhai<sup>25</sup>.

Nella sequenza riportata possiamo notare che il primo interlocutore tenta di iniziare un dialogo con il sottufficiale francese dando l'impressione che Kateb voglia mettere in pratica un vero e proprio rapporto psico-sociale tra i due interlocutori producendo uno sviluppo comico rovesciato. Inizialmente il primo interlocutore, il sottufficiale prende in giro Lakhdar e investe poi del suo sarcasmo i mussulmani algerini. Poi è Lakhdar stesso che gioca con le parole mediante un qui pro quo comico fingendo di non cogliere l'elemento razzista presente nel discorso del francese. Non è più Lakhdar o il sottufficiale che parla bensì sono due società diverse e contrapposte (Oriente e Occidente) che si esprimono per mezzo dei due interlocutori. Il riso nasce proprio dall'assurdo del dialogo dove al *je* e al *tu* si sostituisce il *vous* di modo che il discorso si estende a due mondi diversi e incomprensibili l'un l'altro. Il comico della situazione nasce proprio dal *jeu de mots*<sup>26</sup>: "Chleuhs" e "Boches" paradossalmente evocati dal militare francese, cui fa seguito il termine dispregiativo "bicot" (con il quale i francesi definivano i maghrebini all'epoca del colonialismo) confuso da Lakhdar con il termine popolare "Chleuhs". Con tale termine, perduto il suo valore semantico originale, i Francesi definivano i Tedeschi durante la seconda guerra mondiale. È chiaro che una tale confusione verbale, a specchio di una confusione mentale, rende in forma risibile il tragico della condizione sociale algerina del momento.

Un altro piccolo esempio di *dialogal* presenta un'analoga utilizzazione del linguaggio esplicativo fra due virgole introducendo nel dialogico un elemento che rinvia alla situazione particolare di un personaggio: di Mourad in tal caso: «Mustapha ne revint pas, coupe Rachid, qui redoute l'éloquence de Mourad quand celui-ci parle de sa cousine». (p. 76)

La disposizione per il linguaggio del teatro si presenta anche nel discorso narrativo di Kateb; vediamone la struttura nel passo che cito; qui le parole hanno una funzione di brevi repliche tipiche di un soliloquio e arricchiscono la descrizione di Mourad. Si tratta del *Carnet* (il primo) *di Mustapha*; Kateb rievoca un'atmosfera utilizzando il discorso interiore in funzione narrativa:

---

<sup>25</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>26</sup> Kateb ama giocare con le parole, deformandole in maniera tale da attribuire loro un valore semantico paradossale. Chi non rammenta come in *L'homme aux sandales de caoutchou*, egli si diverte nel manipolare in forma risibile il nome di Nixon dando in tal modo al dialogo un valore allusivo: *Niquesonne* (*niquer* + *sonner*). In tal maniera il senso ostile si stempera nel grottesco: «Viens, mon *Niquesonne*, / Viens que je te nique, / et que je te sonne» (Parigi, 1970, p. 130). E, sempre nella stessa pièce si diverte con i valori semanticidelle parole: «dans le pays du caoutchouc, / Mes hommes crèvent / Comme des pneus» (ivi, p. 76). Del resto in *Nedjma* spesso una espressione che assume valore paradossale cela il fastidio o il dramma dell'autore come quel «Vive la France / et les Arabes, silence!» che imperla il racconto.

*Carnet de Mustapha*

Le nombre des ivrognes est grand, à en juger par les assiettes d'escargots qui jonchent les comptoirs; qui boit dîne; les Bônois ont le vin mauvais; ils ont le coup de tête empoisonné, mais leur foot-ball est en décadence; ils sont pleins de contradictions! Ils trichent aux cartes, et pleurent au cinéma. C'est l'influence raffinée de la Tunisie qui est cause de tout cela... J'ai vu Mourad au café. J'écoutais un disque d'Osmahan, la Libanaise morte dans une auto... Mourad hochait la tête, prêt à pleurer. Mourad m'aime comme un frère; il m'offre sa chambre à Beauséjour... Jamais je n'oserai habiter si près de Nedjma. Ce serait un tour à lui jouer: lui montrer que son commissaire d'un matin est le copain de son digne cousin Mourad. Il en est amoureux, le goinfre! Ne pourrais-je dormir, au lieu de phraser sur un banc? Bientôt minuit! Plus de trains... Et pas un mégot. Toutes les portes sont fermées; aucune affaire en vue. Pour être portefaix, il faut une autorisation de la mairie<sup>27</sup>.

Ci rendiamo conto che là dove Kateb traduce le riflessioni interiori del suo personaggio o i suoi ricordi, il discorso diretto si inserisce nella narrazione. Altrove s'inizia un capitolo mediante un dialogo serrato le cui battute sono segnate da trattini senza che se ne sia precisato il nome degli interlocutori. Il lettore ne deve cogliere l'identità seguendo un filo logico che a volte è difficile reperire come in questo passo dove noi ci chiediamo chi sia il primo interlocutore. In teatro il personaggio X sarebbe riconoscibile sia attraverso la voce che attraverso le fattezze:

- Il va passer en cour d'appel. (pensiamo che sia Mourad a rigor di logica)
- Bois, dit Rachid.
- Tu dis qu'il est ton ami... (pausa in teatro)
- Rien de meilleur que le thé froid.
- Si j'écrivais au tribunal?<sup>28</sup>

In questo dialogo che ci fa pensare al teatro dell'assurdo, riconosciamo l'immediatezza del linguaggio; è chiaro che Kateb gioca sul realismo del *théâtre de la rue* con una raffinata ironia, quella che riconosciamo in *La podre de l'intelligence* e *L'homme aux sandales de caoutchouc*.

Dopo una breve sequenza narrativa in cui si precisa che il primo interlocutore è *l'écrivain (public)*, segue una nuova forma dialogica regolarmente inserita nel testo mediante l'uso delle virgolette che tuttavia

---

<sup>27</sup> *Nedjma*, p. 79.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 189.

l'autore non ritiene opportuno chiarire, forse per volontà di riportare un monologo interiore. Ci conforta in tale ipotesi l'inserimento nella frase: «N'écris pas»: imperativo rivolto à l'*écrivain*.

Un vero e proprio dialogo delle battute serrate che imitano le repliche degli attori sulla scena, si alterna alla narrazione. Tali battute sono introdotte spesso da un embrione didascalico come in questa sequenza:

*Café de l'avenir.*

Lakhdar allait tranquillement vers la table de Mustapha.

- Tu es arrivé par le train...

- Comme toi.

- L'été dernier, j'ai appris qu'un étranger était arrivé par le train de Constantine. A cause des habits, j'ai tout de suite pensé à toi. Tu as un étrange costume.

- Pas à moi, sourit Lakhdar.

- ...

- Je le tiens d'un frère que je ne connais pas.

- De Bône?

- Nous avons une tante commune...

- ... A Beauséjour.

- Tu en sais autant que moi! Connais-tu mon frère?

- Non.

- Tu e connais pas Mourad?

- Mourad!

Ils rêvassaient.

Puis Mustapha reprit:

- Mourad ne t'a pas parlé de moi?

- Il m'a dit qu'il avait deux amis, et que l'un venait des environs de Sétif...

- Je connais un marchand...

- Je ne veux aller chez personne, trancha Lakhdar.

- Tu te trompes. Le marchand est un brave homme, un veuf qui s'ennuie, un ignorant à qui je lis les journaux. Je suis sûr qu'il t'hébergera. Il aime discuter...

- Alors je viendrais plus tard. Actuellement, je loge chez ma cousine<sup>29</sup>.

Qui la struttura teatrale è evidenziata ancor più che altrove per mezzo dell'elemento grafico che indica il silenzio degli interlocutori, i puntini di sospensione, che corrispondono a una didascalia per gli attori indotti a una pausa. Sembra opportuno insistere ancora una volta sul *dialogal* narrativo che rappresenta la curiosità espressiva del romanzo di Kateb. Tale tipo di

---

<sup>29</sup> Ivi, pp. 237-38.

combinazione (dialogo + narrazione) permette di reperire il filo di un evento seguendo la voce del personaggio che ha vissuto e sta per riviverlo durante una conversazione tra l'io narratore e Rachid. È il caso di una sequenza in cui le parole di Rachid sostituiscono la narrazione dell'io narrante. Le sue parole sono introdotte da un trattino che indica, o meglio, introduce la forma dialogale. Lo stile diretto e i verbi al presente permettono di mantenere la vivacità del dialogo riportato dal narratore in prima persona:

- Comprends-tu? Des hommes comme ton père et le mien... Des hommes dont le sang déborde et menace de nous emporter dans leur existence révolue ainsi que des esquifs désemparés, tout juste capables de flotter sur les lieux de la noyade, sans pouvoir couler avec leurs occupants: ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner...<sup>30</sup>

Conviene sottolineare che i puntini di sospensione rispecchiano qui l'affettività e la passionalità del racconto. Questo dialogo riportato è arricchito da numerosi segni grafici: trattini, punti esclamativi e interrogativi durante tutta la sequenza assai nutrita di elementi rimemorativi (pp. 97-101).

Abbiamo accennato all'ampiezza delle volute discorsive quando Kateb rievoca la sua infanzia attraverso la voce del narratore, quando, come dice Bachelard, «dans la solitude, rêvant un peu longuement, nous allons loin du présent, revivre le temps de la première vie, plusieurs visages d'enfants viennent à notre rencontre»<sup>31</sup>. È il momento in cui lo spirito si libera dal contingente. Come in questa sequenza dove all'imperativo della maestra segue la fuga di Rachid dalla penosa realtà:

« - Rachid, au tableau! dit Mme Clement. Mouloud prends tes affaires! ...Rachid n'entendait plus sa voix; il nageait dans le calme profond de la mémoire, gouailleur, indifférent. Les paroles s'échappaient en feu d'artifice dont il était le premier à s'étonner, mais il ne les entendait pas jusqu'au bout, parlant vite, s'embrouillant et se débrouillant au hasard, sans faire ouf, avec une étourdissante facilité qui l'entraînait toujours au-delà, bien qu'il poursuivît l'une sur l'autre des rêveries chaotiques dont la substance enfuie n'affluait pas avec les paroles, mais les impulsait, les imprégnait, leur donnait couleur et forme »<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 97.

<sup>31</sup> G. BACHELARD, «Les rêveries de l'enfance» in *La poétique de la rêverie*, Parigi, 1966, p. 84.

<sup>32</sup> *Nedjma*, p. 163.



O meglio ancora quando Rachid, il narratore, si sente "fils du cosmos", quando il cosmo respira nel ricordo del narratore. Allora il *dialogal* cede a una prosa elegante, sobria, mossa talora da un monologo sotterraneo. Talora nel periodo frantumato, breve, vivono Mustapha e Lakhdar evocati quasi in un alone fiabesco e si indovina la tendenza, per così dire diabolica, del dialogo. Sono rare intrusioni che spezzettano la narrazione quasi a interrompere la magia dell'evocazione.

Per concludere: s'è cercato di rintracciare in *Nedjma* la disposizione di Kateb per il dialogo che privilegia gli eroi sia in forma di monologo interiore sia in forma di vere e proprie battute comiche o drammatiche. Crediamo di aver individuato delle sequenze più o meno lunghe dove il dialogo evidente o sotterraneo arricchisce lo stile del romanzo mediante l'uso di diversi tipi di conversazione che si inquadrano e si intersecano nella narrazione. Certo, data la complessità del romanzo, sembra difficile seguire un filo logico continuo soprattutto a causa delle molte voci che si levano spesso senza enunciazione d'identità e spezzano il filo della narrazione. E questo sembra essere il pregio di un'opera che si qualifica come originale nella sua organizzazione narrativa e drammatica, forse anche storica: la storia dell'Algeria e degli antenati di Kateb (Keblout). Resta ancora da sottolineare la complessità del linguaggio che passa da un registro all'altro, dal tono neutro o enfatico della narrazione all'ironia mordente, dal tono lirico e sontuoso al popolare, nutrito di parole del lessico familiare o argotico, come ad esempio: *mangerille, godasse, maquereau, goujat, tapette, poitrine en nage, bonnet fripon*, e altre ancora. Mi piace sottolineare alcune espressioni del linguaggio della strada come: «Y a n'à faire ce que je te dis», «il n'a pas son compte», «si y a un fils de sa mère, qu'il me donne des cartouches»...

In definitiva la struttura di questo romanzo è assai curiosa; è una formulazione antirettorica del romanzo realista ma anche è una costruzione che non segue le regole del *nouveau-roman*, cioè della soggettività e deformazione completa del reale di un Robbe-Grillet. Giustamente Gontard, che cito tra le molte altre critiche del romanzo, lo definisce come «une confusion entre les locuteurs, interférences entre les monologues» sottolineando come Kateb modifichi in tal modo la struttura tradizionale del romanzo, poiché «chaque personnage a de l'événement une perception indépendante de celle de ses partenaires, et autonome par rapport à celle du narrateur»<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> M. GONTARD, *op. cit.*, p. 52.

*Giuliana Toso Rodinis*

*La traversée symbolique de la Petite Kabylie dans  
Les chercheurs d'os*

La revendication identitaire amazigh pour refuser "l'automutilation", pour voir le pays rétabli "dans sa vérité, son intégrité et sa plénitude historique et culturelle"<sup>1</sup> anime les pages de ce deuxième roman de Djaout. Comme dans son premier roman et dans les nouvelles, Djaout replonge dans ses origines berbères. Petit à petit il habite avec ses souvenirs d'enfance, avec son terroir, tissant la toile d'une écriture nourrie de visions agrestes, cosmiques jaillies du réel et de l'imaginaire. De surcroît il l'enrichit d'une visitation tantôt dramatique tantôt humoristique d'un milieu paysan durant et après l'indépendance.

Ceci contribue au renouvellement de son écriture où le réalisme gagne sur les tentations du surréal et où le lyrisme se marie à une vision objective des présences qui habitent cet espace. Il s'ensuit qu'un langage très simple et très direct est au service de l'étude des physionomies des personnages saisis dans leur immobilité psychologique, dans leurs traits sournois qui cachent l'aridité des sentiments et qui s'accordent avec la nature du paysage aussi aride. Hommes, animaux et végétaux semblent formés d'éléments tellement analogues qu'ils fusionnent dans un même amalgame<sup>2</sup>. On observera que cette aridité commune se conjugue avec une avidité humaine et avec un egoïsme primitifs; celle-ci sera mise en relief pendant le parcours que le narrateur accomplit de son village natal jusqu'aux autres villages plus éloignés et aux villes de l'intérieur de la Kabylie. C'est ainsi qu'il transpose à l'échelle des personnages la substance de ce paysage torturé, tantôt par un froid hivernal tantôt par un soleil absurde qui calcine choses et sentiments. Voilà un thème répétitif, qui semble destiné à expliquer l'intensité de cette calcination. Les redondances soutiennent la narration du parcours ou mieux

---

<sup>1</sup> "Ruptures", *Des acquis* N° I 5, 20-26, avril 1993. Pour les lieux de l'enfance, voir A. BERERHI, *Vols du guêpier*, Alger, O.P.U. s.d. p. 43.

<sup>2</sup> A. BERERHI, parle de la fascination de l'oiseau: "L'avifaune peuple l'oeuvre qui en suit le mouvement et en recueille le symbolisme. Au-delà l'oiseau est appel aux migrations de sens, de formes et de contenus", in *Vols du guêpier*, cité, p. 43.

confèrent au discours une force particulière, ainsi qu'un rythme particulier règle le développement de la narration<sup>3</sup>.

Or, ce motif du soleil ponctue toute la marche des deux chercheurs d'os, le narrateur et Da Rabah, une marche dont nous ne sommes pas mis au courant, étant embrouillées les données chronologiques de la durée, et qui semble enchaîner les épisodes pluriels de l'écriture romanesque. Par ces redondances Djaout scande en effet un temps idéal plongé dans la narration de la marche comme s'il voulait en rendre la durée plus par la médiation du rythme que par les degrés temporels.

Il en est ainsi du grand concert des insectes et du vrombissement des mouches pareilles "à des grains de plomb qui forent la peau avec application", qui scandent les heures caniculaires des vieillards aigris et somnolents dans la djemmâa et des bêtes de somme accrochées à des figuiers misérables. C'est par ces traits que la description du paysage bénéficie d'une symétrie morphologique. Ce fil de sertissage autour du motif de l'ataraxie humaine n'exige-t-il pas un changement du ton discursif? Celui-ci ne s'habille plus des phrases souples, mélodieuses, aux tours exténuants, compliqués par des intrusions suggestives de la vie de la prairie où s'exaltaient les sensations du bonheur de l'enfance comme dans les nouvelles et dans le premier roman. Ici les périodes deviennent rudes, caustiques, pour ainsi dire calcinées en obéissance à une sorte d'interconnexion des deux réseaux narratifs. Considérons comment l'écrivain épingle ses personnages aux structures d'un village arriéré de la petite Kabylie. Son régime narratif s'ajuste en fonction des propositions du titre: les chercheurs d'os que nous pourrions diviser en deux tronçons: les "chercheurs" dénotent la dynamique de l'action, et les os imagent la quiétude des fossiles. L'écrivain transpose "à l'échelle des personnages le sujet même de cette oeuvre", pour reprendre une suggestion de Gide<sup>4</sup>, en éclairant petit à petit ses intentions. Les os que les chercheurs vont défossoyer ne sont-ils pas l'emblème de la sécheresse et par antonomase de la calcination spirituelle des villageois?

Dans cette description que nous prenons comme premier exemple, Djaout établit à sa juste place le canevas de l'action qu'il développera par la suite:

*"Les cigales écrasées sous l'enclume de la canicule, somnolaient en silence sur l'écorce des frênes. On pouvait s'approcher d'elles, tendre la main et les saisir avant qu'elles ne se rendent compte de rien"*<sup>5</sup>.

On perçoit la substance de ce milieu à partir de ces premières connotations. Dans cette aire scripto-visuelle où les cigales, l'enclume de la

---

<sup>3</sup> A ce propos voir P. ZUMTHOR et ses affirmations sur le *Rythme et le discours*, Paris, Larousse, 1982, en particulier: *Le Rythme dans poésie orale*, "Langue française", N° 56.

<sup>4</sup> A. GIDE, *Journal (1893)*. Paris, Gallimard, 1951, p. 41.

<sup>5</sup> *Les chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984, p. 9.

canicule, l'écorce même des frênes marquent le leitmotiv de l'aridité, il sert ce monde qui va "farfouiller dans les registres de la mort", pour en tirer quelques avantages économiques. De quel humour se sert Djaout pour présenter ces scènes de vie paysanne, c'est décelable sous un ton apparemment réaliste au-delà de l'élément descriptif jaillit l'élément dramatique, toutefois mesuré selon un processus anti-rhétorique de la guerre d'indépendance en Algérie. Et partant s'énonce déjà la conclusion désabusée du roman; car le parcours initiatique du narrateur l'amènera à cette amère considération que la mort ne loge pas dans les squelettes des maquisards mais plutôt dans l'aire des vivants de son village. En fait, les personnages (ou mieux les gouvernants) sont concernés par ce goût macabre qui circule dans toute la narration à la fin de laquelle le protagoniste donnera une définition bien précise du village qui est "une vraie prison" où il revient mal à l'aise après avoir découvert d'autres viliages et même des villes.

Il serait décidément mal venu de démêler, dans la typologie de ce roman, les descriptions du paysage de la situation des personnages qui croient aux "Saints tutélaires", ces "gardiens d'une bienséance oppressive". En effet, Alaoui Abdalaoui soutient que "le village de Djaout comme la société que décrit Mimouni sont synonymes d'enfermement et de mort"<sup>6</sup>.

Il faut par conséquent reconnaître que Djaout se pose sur une ligne d'identité entre description et analyse sous-jacente de ces villageois. Ceux-ci acquièrent une physionomie malheureuse s'ils supposent que leurs morts "eurent la bizarrerie d'aller tomber" loin du village natal. Il convient de souligner le mot *bizarrerie* qui a la fonction précise d'exprimer la causticité de la narration de Djaout lorsqu'il met au jour l'aspect difficile de cette recherche des squelettes qui a pour but un gain matériel et moral des politiciens de son village.

Si on peut parler d'identité entre la nature psychologique des villageois et la dureté du paysage, c'est pour le fait que le narrateur regarde ce milieu d'un oeil aussi moqueur que foncièrement désapprobateur. La nature même semble acquérir un aspect hargneux envers ces gens qui perturbent, par leur avidité, un équilibre cosmique, ou, pour ainsi dire, l'harmonie infernale de leurs semblables, Qu'il me soit permis d'utiliser à ce propos cet oxymoron. Lisons donc ce passage qui nous impose cette interprétation suggérée par une idée de correspondance entre la calcination des os et celle du paysage:

*"... il fallait pour les chercher (les os), traverser tout le pays, une plaine qui s'étirait comme une journée impitoyable d'été, d'autres montagnes et encore, plus rudes que la montagne natale et plus chauves qu'un chemin caillouteux, pour déboucher enfin sur une région de sable semblable à cet Enfer sans rémission dont le Livre fait*

---

<sup>6</sup> M. ALAOUÏ ABDALAOUI, *Entraves et Libération*, in *Dix ans de littératures 1980-1990*, Paris, Octobre-décembre, 1990, N° 103, p.21.

*le lot des impies. Là il ny avait ni arbre pour ombrager, ni source pour désaltérer, ni figue ou raisin pour la faim"<sup>7</sup>.*

Au niveau narratif toute la séquence indique une caractérisation picturale adéquate aux intentions du narrateur. On devine déjà la solution finale du récit. Ceci aboutit à une mélancolique constatation qu'il n'est pas question de *chercher*, mais de voler des os. Dans leur anonymat cette poignée d'os représente un "précieux butin" cliquetant dans un sac à exhiber aux potentats, pour une sorte de satisfaction morale: a-t-on oublié les morts de la révolution? Ce sac cliquetant comme si des pièces d'or y étaient cachées dedans, devient le témoignage d'une mémoire tardive, mais aussi d'une vide vanité.

*"Mais voilà, chaque famille, chaque personne a besoin de sa petite poignée d'os bien à elle pour justifier l'arrogance et les airs importants qui vont caractériser son comportement à venir sur la place du village. Ces os constituent un prélude plutôt cocasse à la débauche de papiers, certificats et attestations divers qui feront quelque temps après leur apparition et leur loi intransigeante. Malheur à qui n'aura ni os ni papiers à exhiber devant l'incrédulité de ses semblables!"<sup>8</sup>.*

Dans ce réseau filigrané, nous pourrions déceler comme une anticipation de la description de la première ville où arrivera le narrateur: une ville caractérisée par le dynamisme confus des citoyens qui se pressent devant les bureaux administratifs dans l'attente d'avoir leurs attestations.

Mais revenons à ces vieux notables hypocrites du village qui profèrent des oraisons emphatiques, pareils à des "crapauds affalés dont ils ont la peau tavelée et rugueuse". Encore une fois on saisit la comparaison entre les villageois et la nature animale. Voilà à quel degré d'avilissement Djaout range ces personnages. Ils sont pareils à des vers, quelqu'un à un chien battu, mais la plupart d'entre eux ressemblent à des crapauds. La connotation ajoute un caractère encore plus significatif à l'image d'une nature zoomorphe des habitants de ce village torturé par le soleil, les mouches qui s'acharnent mimo sur les bourricauts.

On voit bien qu'hommes et bêtes se confondent "sous la même poussière transfigurante et la même chaleur d'enfer". Par cette symétrie descriptive, l'auteur critique les moeurs des habitants et donne à son récit une fonction fondamentalement didactique. En fait la folie "exhibitrice et charognarde" des hommes de la djemmâa et des conjoints des morts représente l'envers des maquisards glorieux tombés pour la liberté de l'Algérie. Voilà donc que

---

<sup>7</sup> *Les chercheurs d'os*, cit., pp. 12-13.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 21.

Djaout désacralise par ces séquences descriptives, par ce style caustique, la rhétorique des discours célébratifs des notables. S'il limite l'ampleur de sa phrase, ses annotations ne perdent pas de dramaticité. Sa parcimonie phrastique garde toute sa vigueur lorsqu'il traite le sujet du climat qui fige actions et sentiments. Est-ce là peut-être un héritage des considérations des philosophes, de Montesquieu, en particulier?

*"L'été a figé gestes et bruits. Le silence lourd et blanc du soleil pousse seul les heures devant lui"<sup>9</sup>.*

A l'intention de l'auteur, ces annotations fulgurantes acquièrent une fonction énergétique dans la diégèse du récit. Toutefois nous percevons que Djaout tient à présenter sous un jour sombre cette communauté caractérisée par des contraintes "imbéciles", enfermée dans des préjugés qui réclament la rébellion. Celui qui ne s'adapte pas à être cloîtré par des barreaux invisibles mais tenaces ne peut qu'envisager un mode de vie meilleure au-delà de ce village. Et pourtant, même lorsque par une hypothèse surréelle, il transfère aux morts pour l'indépendance, son état de révolte contre les villageois hypocrites, on surprend Djaout poète.

Par une simple disposition des mots il déplace l'horizon vers "des cieux plus cléments, face à la mer ou dans l'immensité tranquilles des regs ou hammadas". N'y a-t-il pas là une nette opposition entre deux physionomies qui ne sont pas seulement géographiques? La configuration de cet ailleurs rêvé ne correspond-elle pas à un aspect qui s'oppose au village? Et pourtant la découverte de la ville apaisera-t-elle l'esprit révolté du narrateur? Rêve en devenir, auquel s'accroche le sujet narrateur, d'une terre plus hospitalière que celle où "les moeurs et le rigorisme sont façonnés à l'image de ses rocailles" et qui devient un désir de fuite. Et c'est bien ce rêve qui l'amène au pays de son enfance, aux prairies ensoleillées, aux randonnées parmi les herbes. C'est alors qu'une veine idyllique inonde la narration. Evidemment, le passé ne prend forme que par un acte explicite de la narration et c'est alors que description et narration trouvent leur point de convergence et qui les mémoires gagnent sur la critique des villageois. Même l'endroit perd sa connotation âpre et féroce quand l'écrivain imagine son frère, ce berger rebelle contro l'apathie de cette communauté et les autres jeunes paysans morts, ensevelis sous une terre aux nudités rocailleuses. La mort s'habille alors d'une suggestion méditerranéenne:

*"Sublimes jeunes hommes ou pauvres jeunes hommes? Les voilà maintenant couchés sous la pierre immuable, les voilà de l'autre côté du souffle et du frémissement, eux qui n'ont même pas eu le temps*

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 25.

*d'apprendre ce que la vie peut donner de rire et d'émois à l'esprit et au corps de la jeunesse".*

*"Douce familiarité de la mort; mort cyclique et fatale comme le blé, le laurier amer et le raisin sucré"<sup>10</sup>.*

Lyrisme à peine perceptible par lequel Djaout décèle son état d'âme. En filigrane on perçoit l'amertume de celui qui se pose la question: qui se souvient de ces morts victimes sacrificielles d'un monde qui n'a pas réinventé l'histoire?<sup>11</sup>

Antithèse entre la splendeur liquide de la montagne, même si elle signifie mort, et l'aridité spirituelle des villageois. L'autour reconnaît un symbole de liberté dans "l'air virginal des hauteurs". Alors l'élément diégétique des femmes kabyles qui auraient apprivoisé la mort, s'élargit dans un chant qui annonce une sorte d'apaisement spirituel. Et c'est ici que Djaout retrouve sa veine élégiaque qui amorce l'âpreté de sa critique contre ceux qui, par intérêt, prétendent perturber la paix de ces pauvres squelettes.

*Montagne, rabats tes crêtes  
pour que nos regards voient les lieux d'enfance.  
Montagne, sois clémente  
pour les gargons couchés parmi tes pierres<sup>12</sup>.*

Ce régime poétique nous amène dans un domaine scriptural typique de Djaout: je veux dire le thème de la mort, l'éternelle énigme de l'homme. Dans ce paysage, elle se présente avec les couleurs de la canicule, ce jaune poussiéreux qui nourrit néanmoins les "rêves aériens" de l'enfance du poète. En fait, à cette couleur, il oppose le "bleu immobile" de la mer "à la jonction du ciel". Il suffit que Djaout utilise sa palette variée pour présenter les contours de ce côté de l'Algérie, pour que le ton descriptif s'assouplisse et devienne forme essentielle de l'élément narratif. Voyons de quelle finesse se pare cette présentation des alentours du village:

*"C'était une journée de canicule comme aujourd'hui. La mer au loin faisait un trait bleu immobile à la jonction du ciel. Je suis allé*

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 29.

<sup>11</sup> Dans *Le printemps n'en sera que plus beau* (Alger, Enal, 1978) R. MIMOUNI écrit: "Comprends-tu? Un jour, il vous faudra, vous, réinventer l'histoire" (p. 103); et peu après: "aujourd'hui, somnambules innombrables, nous errons sur notre propre sol devenu étranger, ignorants de notre propre histoire, et bientôt sans langue, nous devenons l'anonyme sous-produit d'un autre monde; confrontés à une civilisation que nous ne pouvons assimiler, nous sommes devenus un peuple abâtardi" (p. 107).

Comme on voit cet écrivain lui aussi exprime sa rébellion contre les politiciens algériens qui ne se soucient pas du bonheur des citoyens, pris dans leur idée de déformer les connotations méditerranéennes de l'Algérie.

<sup>12</sup> *Les chercheurs d'os*, cité, p. 29.

*trouver mon frère sur sa grosse pierre aux moisissures grillées par le soleil. Les chèvres étaient couchées en ruminant à l'ombre d'un olivier et les moutons s'étaient serrés en haletant, accablés, comme des chiens fourvoyés sur une fausse piste. Tout à coup un crissement d'herbe frôlée. Nous regardâmes en même temps. Un petit lézard couleur d'herbe printanière marchait lentement vers la pierre"<sup>13</sup>.*

Mais c'est ici que la mort se présente avec le visage de la jeunesse fauchée par la guerre. Alors l'épigramme remplace le descriptif. C'est par ce jeu d'oppositions que Djaout mouvemente sa narration. Il se sert des visions funèbres et dégoûtantes des vieux pour rehausser l'injustice de la mort "en gésine" qui enfantait la gloire des maquisards. Cette évocation prend l'allure d'une irrévocable objectivité lorsqu'il traite le motif de la guerre. Il la met au service de son espace narratif disloqué dans le temps et dans les lieux, même si ici l'espace se réduit à ces montagnes de la Kabylie. La guerre entre donc dans le tissu du récit et parcourt la narration de la recherche des os. Djaout y revient avec une voix plaintive en réunissant hommes et bêtes sous le même ciel blanc de "chaleur accablante qui sabre l'air à coups rapides et brouille le chemin" devant les marcheurs: à savoir le narrateur et Rabah Ouali. Sur cette racine pousse la vision de cette guerre "sans rémission, qui n'a épargné ni jeunes ni vieux et qui a même accroché maints animaux à son palmarès meurtrier"<sup>14</sup>. Le ménagement des souvenirs fait alterner méditation et narration, car Djaout insère un conte dans son récit, pour rendre encore plus émouvant son espace narratif-descriptif. Famine, tortures, persécutions, égoïsme des montagnards occupent la toile de ce tableau de vie misérable sous l'occupation étrangère lorsque "les glands, les herbes et les caroubes eux-mêmes devenaient introuvables". Ici, Djaout joue sur le registre de l'humanité ouvrant sa narration sur un trait de plaisanterie, cynique et amusant à la fois. Cette interruption de la narration est dédiée à la ruse de son compagnon de voyage qui, pour se sauver, rappelle à son tortionnaire les recommandations d'humanité de son père confiées à une lettre qu'il avait trouvée dans un dépotoir militaire. Que l'on ne se laisse pas dérouter par cette anecdote: elle sert à Djaout pour mettre au jour le caractère astucieux des montagnards, mais aussi peut-être la naïveté des occupants. Toutefois cette inversion des thématiques de la guerre d'indépendance ne pourrait-elle pas signifier une idée de fraternité entre les deux peuples au moment où l'arabisation déferlante en Algérie faisait déjà prévoir la terreur islamique? Et pourquoi dans ce roman ne trouve-t-on jamais le mot *français* mais seulement *étrangers* ou *occupants*?

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 30. Il convient de remarquer comme à la langue somptueuse de son premier roman, Djaout utilise un moyen expressif discret pour rendre vivantes les gradations de son émotion. On assiste ici à une restriction du lexique suivant l'esthétique de Maupassant. Voir Préface de *Pierre et Jean*, Paris, 1888, p. 24.

<sup>14</sup> *Les chercheurs d'os*, cité, p. 46.



Quoi qu'il en soit Djaout invente des rapports nouveaux entre les mots pour enrichir son espace narratif et descriptif. La séquence qui ouvre le 4ème chapitre de la première partie du récit nous ramène à la sensation de vertige qu'infusent ces régions inhospitalières de la Kabylie. On est en présence d'annotations verbales visant à rendre le parcours à l'envers du narrateur. L'écriture s'épanouit à mesure que Djaout replonge dans les mémoires de l'enfance. A ce niveau de signification le langage se dramatise en faisant ressortir tous les aspects de gravité provoqués par un soleil meurtrier. Et cette vision s'assombrit au fur et à mesure que le voyage vers le repérage des squelettes fait place à une description de plus en plus cruelle du paysage. Nous sommes dans une fase plus acérée de la critique contre l'égoïsme des villageois asservis à la puissance de ce soleil. Partant, il est vrai que l'identité de villageois s'amorce, ou semble s'amorcer aux yeux du narrateur, chez les habitants des villages en vue de la mer.

Mais revenons à ce soleil auquel Djaout revendique une fureur accablante. La structure de la phrase et les associations verbales permettent au narrateur d'assortir la dureté du paysage à la médiocrité spirituelle des villageois, à leur rigorisme façonné à l'image des rocailles. Le soleil vrille, assène ses coups de massue, valse sur la mer, installe ses feux sur les collines; ou encore, la verticale du soleil pressure les corps, sa chaleur sabre l'air à coups rapides, fore comme une hélice<sup>15</sup>. Et pourtant, ce soleil confère au récit une valeur obsessionnelle qui déborde du simple élément descriptif pour assurer un caractère dramatique ou, à la limite, didascalique. S'il est permis d'attribuer à l'âpreté du milieu montagnard l'équivalence sentimentale de ses habitants<sup>16</sup>, il est aussi convenable d'admettre une discrimination à l'égard de ceux qui habitent la mer que le narrateur définit comme un lieu délicieux, ou domestiqué et accueillant. Sans nous attarder sur la valeur de la métaphore qui régent l'écriture du récit, considérons de quelle vigueur connotative s'enrichit ce passage:

*"Le soleii s'est fixé à un point de mon front et il s'est mis à vrilier. Ma mémoire est une bouillie de lave où s'ébattent des sauterelles et un amas de feuilles roussies effritées par le pas des marcheurs. Toutes les choses autour de nous se sont mises à vivre avec intensité comme si on en sentait la présence et le poids pour la première fois. Le soleii assène ses coups de massue, l'air tremblote comme une surface liquide, les collines nous repoussent avec des mains invisibles mais fortes.*

---

<sup>15</sup> J. FEVE CARAGUEL, relève 60 figures analogiques consacrées au soleil qui, selon son idée annonce la mort de l'entreprise, *Kaléidoscolpe critique* (Hommage à Tahar Djaout) Alger O.P.U. 1995, p. 165.

<sup>16</sup> En fait, Djaout revient sur l'été "impitoyable" qui a mis "le feu à la générosité des hommes". *Les chercheurs d'os*, cité, p.33.

*Villages, que vos places transformées en chaudrons sont inhospitalières aux pieds et aux épaules rompus! Que les regards somnoient qui ponctuent nos pérégrinations et nos haltes incitent peu à rester pour demander ne serait-ce qu'un peu d'eau!"<sup>17</sup>.*

Par un langage essentiel l'auteur soude ici à son rêve d'ailleurs la réalité quotidienne et tragique des villages qu'il traverse obsédé par la chaleur insoutenable de l'été. Sa technique expressive, sans aucune bavure, réunit l'annotation instantanée, réaliste avec son remous spirituel. En définitive, l'évidence du vrai devient la preuve irréfutable de l'authenticité de sa révolte sociale et psychique contre son peuple qui est, pour ainsi dire, l'émanation du pouvoir. Voilà qu'il nous confirme son appartenance au surréalisme. C'est-à-dire qu'il gère la description comme une métaphore de son esprit et le paysage devient comme un patrimoine à utiliser selon ses thèses. Toutefois il s'agit de mesurer la fonction du parcours comme apprentissage d'une condition vitale plus variée que celle des hameaux avec leur "place minuscule, les mêmes arbres dégarnis, la même chaleur insoutenable et la même somnolence répandue par l'été"<sup>18</sup>. Il procède finalement au déplacement de cette analyse amère par un simple écart dans la vision des villages qui "ont vue sur la mer" et qui invitent "à rester un moment pour respirer le large à pleins poumons". Cette imagination est assimilable à celles qui parsèment toutes ses oeuvres où la mer devient le symbole d'un ailleurs souhaité.

Décrire ce paysage avec cette lucidité scripturale représente l'envers de l'écriture souple et sensuelle qui caractérise certains pages de *L'Exproprié*. On voit que Djaout dispose d'un registre riche de tonalité dont il se sert selon les thématiques et selon le passage du descriptif au narratif, au dialogué et au méditatif. Cette écriture se déroule sans aucune difficulté suivant un agencement harmonieux.

Pour conclure, il convient d'accepter les affirmations de J. Fève qui reconnaît à ce texte une apparence "d'allure linéaire" qui s'appuie sur un fait historique<sup>19</sup>. En fait, le roman révèle une dynamique due non seulement aux métaphores et aux figures rhétoriques, mais aussi aux motivations plurielles que l'on décèle sous le thème de la quête des os. Ce qui authentifie cette hypothèse, c'est la critique contre la rhétorique vide et inutile de ceux qui croient renouveler la gloire révolutionnaire par une simple récupération des squelettes qui, s'ils avaient été interrogés, auraient certainement refusé un déplacement en faveur d'un gain des parents. C'est sur cette motivation que se conclut ce roman à forme circulaire où domine l'idée de la mort spirituelle des perturbateurs des squelettes. Parodique, cette conclusion de

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>19</sup> J.FEVE-CARAGUEL, *Les chercheurs d'os de T.D. Quand la forme défait un récit qui avance* in *Kaléidoscope critique*, Alger, Université, 1995.

l'aventure qui en dernière analyse correspond à la toile de fond du récit: qui sont les vrais morts? ceux qui ont la chance d'échapper "à l'enclume de la chaleur" ou plutôt les chercheurs d'os? ou encore ceux qui célèbrent par intérêt la Révolution et administrent très mal le pays?

Que Djaout ait été rebelle à toute compromission, comme le dit justement A. Bererhi, on le devine dans les replis de cette écriture romanesque<sup>20</sup>. Et Nora Kazi-Tani de dire que Djaout suggère "ainsi que l'Histoire, en tant que mémoire du passé, peut être détournée par le pouvoir en place pour mieux dissimuler les réalités du présent"<sup>21</sup>.

Voilà donc une dénonciation de ce processus de régression nouvelle masquée sous la rhétorique de l'histoire et de ses valeurs. Ce sont ces "pèlerins de la négation", d'eux-mêmes et de leur histoire, ces dirigeants du pays qui "ont réduit les horizons de la République à un jeu de mystifications et d'alliances dont le seul but est d'assurer leur durée"<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> A. BERERHI, in *Vols du guêpier*, cité, p. 63.

<sup>21</sup> N. KAZI-TANI, *Flash sur l'oeuvre de T. Djaout*, in *Vols du guêpier*, cité, p. 63.

<sup>22</sup> T. DJAOUT, *La foi républicaine*, in "Ruptures", N° 2, 20-26 janvier 1993.

*Anna Zoppellari*

Il piacere della visione.

Lettura dell'*Embarquement de la Reine de Saba*  
di Michel Butor.

Michel Butor pubblica *L'Embarquement de la Reine de Saba* nel 1989 presso le Editions de la différence. Il testo si presenta come una lettura dell'omonimo quadro di Claude Gellée, detto il Lorenese<sup>1</sup>, e segue la pratica, cara allo scrittore, di scrivere poesia a partire da opere pittoriche. Sviluppando il motivo della partenza e l'ambientazione portuale tipiche dell'artista secentesco, lo scrittore del novecento costruisce una sorta di dialogo tra la parola e l'immagine, fatto di evocazioni tematiche e strutturali e teso a trasformare il libro in una rinnovata figurazione del testo. Ad una veloce lettura, tuttavia, *L'Embarquement de la Reine de Saba* di Butor risulta non essere la descrizione del quadro del Lorenese, il tono è poetico e il senso è colto come staccato dal quadro. Nel testo, inoltre, mancano completamente formule esplicative del tipo "il quadro rappresenta", "lo stile del pittore", ecc. Se ne ricava che il libro è altra cosa dal dipinto, e che, in tutta probabilità, la partenza che esso descrive è altra dalla partenza rappresentata. E tuttavia il quadro del pittore francese insiste tipograficamente in copertina e, più ingrandito, annesso al testo, come a ricordare che il legame quadro / testo non è pretestuoso, ma reale e che da questo legame non può prescindere nessuna lettura. Il concetto di dialogo dovrà, quindi, essere inteso in tutto il suo peso e in entrambe le direzioni, come colloquio tra i due testi. Michel Butor spinge la metafora dello scambio colloquiale fino ad una sorta di personalizzazione degli elementi: per rendere possibile il dialogo, l'autore deve lavorare con un essere "vivo",

---

<sup>1</sup> Si tratta di un olio su tela delle dimensioni di 148,5 x 194 cm., datata 1648, firmata dall'autore e portante il titolo *La Reine de Saba va trouver Salomon*. Per la bibliografia di Claude Lorrain (Chamagne, Nancy, 1600 - Roma, 1682) citiamo le monografie più in uso: *L'opera completa di Claude Lorrain*, presentazione di M. Röthlisberger, apparati critici e filologici di D. Cecchi, Milano, Rizzoli, 1975; *Claude Lorrain / Malcom R. Waddingham* - Milano, Fabbri, 1978; *Catalogue des Dessins de Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682)*, Musée National du Louvre - Paris, Musées Nationaux, 1923; *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, testi critici di Francesco Arcangeli et al., saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Bologna, Alfa, 1962.

deve cioè rendere presente ciò che lo spazio e il tempo hanno allontanato<sup>2</sup>. In altre parole, nell'*Embarquement de la Reine de Saba*, Butor tende a costruire un universo letterario in cui la sintassi poetica ricrei i principi della pittura di Claude, la sua tensione alla costruzione di uno spazio disposto secondo principi geometrici, riportando alla luce, nel contempo, gli echi di un mito che affonda le proprie radici nella molteplicità delle tradizioni mediterranee. La parola di Butor sarà quindi inserita in uno spazio che Jean Roudeau ha definito "à la fois visible et caché, réaliste et imaginaire"<sup>3</sup>.

Resta da precisare quali siano gli elementi che partecipano al confronto. A questo fine può esserci utile il commento che, a firma M.B., l'autore inserisce in quarta di copertina:

*L'Embarquement de la Reine de Saba*, actuellement à la National Gallery de Londres, comme son pendant, *Le Mariage d'Isaac et Rebecca*, a été peint à Rome en 1648 pour le prince Claudio Pamphili, neveu du pape Innocent X, puis corrigé pour le duc de Bouillon, lors de la disgrâce du prince. Le Lorrain s'inspire du chapitre 10 du premier livre des Rois, repris dans le chapitre 9 du deuxième des Paralipomènes dans la Bible: "La renommée de Salomon étant parvenue jusqu'à elle, la Reine de Saba vint l'éprouver par des énigmes. Elle apporta à Jérusalem de très grandes richesses..." Aidé par quelques autres interprétations de ce thème illustre, je me suis efforcé d'animer la vision du peintre et de la poursuivre jusqu'à la disparition des navires derrière l'horizon.

Il dialogo tra Butor e Claude Gellée è filtrato dal testo biblico, da altri dipinti del paesaggista francese, e da "quelques autres interprétations de ce thème illustre". Lo scrittore non è maggiormente preciso sulle fonti, salvo poi indicare, nel corso del testo, una lista di autori o personaggi il cui ritratto farebbe parte del bagaglio della regina,<sup>4</sup> dal nostro punto di vista, è tuttavia

---

<sup>2</sup> Cfr. Michel Butor / Frédéric-Yves Jeannet, *De la distance. Déambulation*. Rennes, Ubacs, 1990, p. 167: "Le Dialogue avec 33 variations...", c'est plutôt un livre avec Beethoven qu'un livre sur Beethoven. Pour pouvoir travailler avec lui, j'ai été obligé de faire très attention à ce qu'il faisait, obligé de l'étudier. Par conséquent, il y a dans le livre un certain nombre de pages qui sont sur Beethoven, mais l'essentiel pour moi c'était de réussir à travailler avec Beethoven. C'est une collaboration. Je collabore avec des gens vivants, et il fallait pour moi aussi réussir à collaborer avec des morts. Et ça marche, ça marche très bien. Ils ressuscitent pour moi. C'est formidable, j'ai vraiment l'impression d'être dans la grande magie. Et je voudrais aussi faire une série de "dialogues". Le dialogue avec Beethoven, avec les variations Diabelli, en principe, c'est le premier d'une série."

<sup>3</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur. Essai*. Paris, Gallimard, 1964, p. 206.

<sup>4</sup> Michel Butor, *L'Embarquement...*, *op. cit.*, 67: "C'est terminé avec la petite boîte que la Reine se refusera peut-être à donner, qui contient sur de minces petites vitres les portraits que l'on peut projeter sur un mur ou une toile au moyen d'une ingénieuse lanterne, non seulement du roi Salomon, mais de Mahomet, Claude Lorrain, La Fontaine, Galland, Buffon, Nodier, Nerval et Flaubert." Michel Butor tornerà, in un libro-intervista del 1993

importante sottolineare che la precisazione di Michel Butor apre il dialogo tra il quadro e il testo alla pluralità delle voci e alla sovrapposizione dei codici: il testo è un aggregato di segni, nel quale la tradizione biblica e le interpretazioni pittoriche costituiscono ad un tempo le fonti creative e le possibilità interpretative; la dovizia di particolari nella descrizione sembra riecheggiare la complessità spaziale delle opere del Lorenese, il motivo della partenza si pone a cornice dello scritto, mette in risalto i personaggi fondamentali, ne fa sentire le voci come in un concerto polifonico, per passare a far risaltare personaggi e motivi minori che gradatamente si pongono in primo piano, attirano il lettore-*voyeur* e lo portano verso il punto di fuga del sole sul fondo.

Il richiamo dei motivi classici e biblici non esaurisce tuttavia la lettura, né esaurisce le connotazioni del concetto di dialogo. Il problema fondamentale resta infatti quello della messa in rapporto tra due testi strutturati: il quadro e il testo poetico. In particolare si tratterà di ritrovare le relazioni tra la visione (atto fruitivo in cui è fondamentale il concetto di simultaneità) e la lettura (atto in cui restano comunque preminenti le costrizioni della linearità della parola). È necessario, a questo proposito, insistere sulla particolarità del rapporto immagine / parola nell'opera in questione: il testo sembra ricreare l'immagine, ma come liberata dalle costrizioni del supporto. Più precisamente, Butor mira a ricreare con la parola una sorta di processo di investigazione sul quadro servendosi anche delle rappresentazioni mitologiche connesse. Entrare nelle maglie del testo poetico significa quindi tentare di razionalizzare il fascino sorto dalla visione del quadro. Si tratta di un processo che assume la forma apparente del passaggio dal sentire al capire (dall'intuizione alla conoscenza), nel corso del quale lo scritto torna ad essere discorso sull'immagine, o, più precisamente, discorso sulla visione di un'immagine. Si tratterà, infatti, non solo di fare dell'immagine "un objet syntagmatique de dimension discursive",<sup>5</sup> ma del discorso sull'immagine, la narrazione di un percorso del desiderio. L'atto della visione, che ci sembra essere il soggetto centrale del libro, sarà quindi un atto già inserito in una serie di relazioni da cui il narratore-spettatore non può né vuole prescindere e in cui lo stesso narratore vuole trasportare il lettore.

---

(Madelaine Santschi, *Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor*, Losanna, L'Age d'Homme, 1993, 138) ad ammettere l'influenza diretta della Bibbia, del Corano, di Charles Nodier, Nerval, Flaubert e altri nell'*Embarquement de la Reine de Saba*.

<sup>5</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, voce "Sémiotique picturale" in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1986, p. 167. Il rinvio alla semiotica greimasiana è più che strumentale. Benché la nostra analisi non si spinga oltre in questo terreno analitico, la definizione di semiotica pittorica come passaggio dall'indistinto al discreto è un processo assai simile al programma narrativo identificabile nello scritto da noi analizzato.

De Chirico<sup>6</sup> ha interpretato la particolarità e la grandezza di Claude Gellée nella "classica magnificenza dei palazzi",<sup>7</sup> negli echi di paesi lontani evocati dai "vascelli carichi di [...] mercanzie",<sup>8</sup> nella disposizione prospettica che, creando l'impressione di uno spazio infinito, dà "al riguardante [...] [un] felice brivido di sorpresa e di curiosità"<sup>9</sup>. A tali effetti del senso, aggiungeremo quello che Lyotard ha chiamato "le désir dans le sens de la libido, dans le sens d'un processus, le désir comme force productive, comme énergie susceptible de transformations et de métamorphoses"<sup>10</sup>. Il meccanismo della pittura, che Lyotard ha identificato nel processo prospettico<sup>11</sup> e nella stesura del colore, verrà ricreato dalla 'lettura' di Butor. Ne consegue che il lettore dell'*Embarquement* si trova in una sorta di livello secondo dell'interpretazione. Il passaggio dal tratteggiato al particolare, la costruzione di una spazialità infinita e circolare costituiscono gli elementi di strutturazione del quadro e del testo. All'interno di tali concetti si svilupperà la nostra analisi e il nostro tentativo di ricreare quella sorta di 'piacere scopico' che ci sembra reggere il testo poetico.

\*\*\*

Se *L'Embarquement* di Butor si iscrive in una pratica poetica spesso sperimentata dallo scrittore, esso tuttavia si distingue dai testi precedenti per la forma visiva. Ciò che salta immediatamente agli occhi è il carattere apparentemente tradizionale dell'apparato tipografico. Le cinque parti in cui si divide il libro si susseguono linearmente nel filo del discorso: né la disposizione delle parole sulla pagina, né lo stile di stampa si impongono o assumono il ruolo di illustrazioni che ricordino o facciano eco all'immagine pittorica. Nel testo del 1989, nulla ricorda la spazialità della parola sulla pagina analizzata da Butor in Apollinaire e sperimentata in molte produzioni letterarie<sup>12</sup>. In *Illustrations*,<sup>13</sup> la pubblicazione dei testi separati dalle immagini capovolge il rapporto tra immagine e parola: quest'ultima diventa una vera e propria illustrazione delle immagini scomparse. In "Litanie

---

<sup>6</sup> De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*. Torino, Einaudi, 1985.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, *La peinture comme dispositif libidinal* in "Documents de Travail" 23 (Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Aprile 1973), serie F, p. 2.

<sup>11</sup> In particolare, Lyotard si riferisce al processo di rappresentazione prospettica come passaggio da una visione complessiva (lo schizzo tratteggiato sul 'vetro ottico') ad una visione sempre più particolareggiata).

<sup>12</sup> Michel Butor, Préface à Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Parigi, Gallimard, 1966.

<sup>13</sup> Michel Butor, *Illustrations*, Parigi, Gallimard, 1964 ("Le Chemin").

d'eau", la paginazione tende a ricostruire il movimento delle onde in accordo con la tematica delle incisioni di Gregory Masurosky. Ciò che più conta è che, dalla visione di *Illustrations* si ricava, prima ancora che la ricostruzione di una figurazione immediatamente distinguibile (Butor non praticherà mai il calligramma nel senso di Apollinaire), l'inquietudine di una discontinuità rappresentata nello spazio tipografico della pagina. Nell'*Embarquement de la Reine de Saba*, la parola sembra negarsi in quanto portatrice di valori visivi e tipografici autonomi. L'immagine tende a ridursi a quella del quadro da cui il testo scritto prende origine, come se di fronte all'autorità del Lorenese, lo scrittore contemporaneo abbia voluto nascondere la propria volontà di fare del testo un quadro e della parola un'immagine e abbia preferito limitarsi ad un generico riferimento tematico. Se ciò fosse vero se ne dovrebbe ricavare un assunto direttamente opposto al precedente: il libro (o almeno questo libro) sarebbe l'espressione di uno spazio continuo, che magari tematizza l'inquietudine esistenziale, ma non la rappresenta formalmente. Il dialogo, inoltre, tornerebbe ad essere soliloquio dello scrittore, magari citazione più o meno dotta, ma sempre riconoscibile e quindi scorponabile dal testo<sup>14</sup>.

E tuttavia, ad una analisi attenta, la parola-immagine che era stata esaltata nell'intangibilità del testo pittorico e rifiutata nella linearità della pagina scritta, ritrova tutta l'importanza che aveva nei testi precedenti. Il nostro intento paradossale è appunto quello di ritrovare l'immagine là dove essa si nasconde, e in particolare interrogare quel piacere estetico della visione che costituisce il tema fondamentale dell'*Embarquement* di Butor. La nostra analisi seguirà, a questo fine, un percorso concentrico e passerà da una ipotetica lettura globale ad una lettura sempre più ravvicinata, nel tentativo di ritrovare quella mobilità della parola che, rappresentando la sorpresa e la contemporaneità della visione, disgrega la linearità della parola sulla pagina.

### *La parola seriale*

Per perseguire tale fine sarà bene riprendere in mano il libro nella sua materialità ed analizzare alcuni dei paratesti con i quali esso convoglia l'interpretazione del lettore. Sulla copertina, oltre al nome dell'autore, al titolo e alla riproduzione del quadro in questione, è indicata l'appartenenza ad una collana particolare, detta "Tableaux vivants". Gérard Genette ha messo in luce che la nozione e l'indicazione di collana incidono a tal punto

---

<sup>14</sup> Nel testo tradizionale la citazione tende ad essere riconoscibile per ovviare a due necessità: da una parte essa risponde ad una logica di proprietà della parola, dall'altra essa permette a chi la incorpora di qualificarsi come autore proprio in virtù del confronto e del distanziamento. È sintomatico, peraltro, che, in mancanza di segni di riconoscimento, la citazione riconosciuta venga interpretata come una copia.



sulla fruizione dei libri, che la loro mancanza è spesso sentita come l'indicazione di un grado zero, una sorta di ""collection blanche" [...] faisant office de signe par absence de signifiant":<sup>15</sup> la collezione informa il lettore sul genere d'opera di fronte alla quale esso si trova. *L'Embarquement* di Butor appartiene ad una collezione definita *tableaux vivants*. Ma cosa si indica esattamente con "quadri viventi"? La definizione è bidirezionale: da una parte evoca la rappresentazione di fatti storici o mitologici attuata con grande apparato scenico e personaggi muti e immobili, dall'altra rimanda al *tableau* rappresentato e citato nel titolo. Il testo dello scrittore francese si presenta quindi come la creazione di un nuovo genere letterario e l'esplorazione di un genere teatrale. Al lettore basta girare il libro e attardarsi sulla quarta pagina di copertina per trovare precisate alcune delle indicazioni generiche del titolo. Accanto alle indicazioni di contestualizzazione storica del quadro che abbiamo rilevato precedentemente, troviamo espresse circa le finalità dello scrittore: animare la visione del pittore e proseguirla sino alla sparizione delle navi dietro l'orizzonte. La mobilità data dalla parola scritta all'immagine pittorica avrà la forma di una serie di 'quadri viventi' che narreranno, appunto, la storia di una partenza.

Nel testo di Michel Butor risalta uno schema ripetitivo: da una pagina all'altra le frasi e i toni si ritrovano e danno unità ad un insieme il cui aspetto superficiale sembra prediligere la ricapitolazione di temi attinenti al mito della regina di Saba: il sogno, gli enigmi, le parafrasi bibliche, le allusioni coraniche, la descrizione del palazzo, la processione del seguito della regina, la catalogazione di meravigliose ricchezze. Ne risultano due effetti fondamentali che illustrano il particolare rapporto tra quadro e testo da una parte e il contesto epistemico che sottende l'opera di Butor, dall'altra. Abbiamo accennato alla deformazione della logica descrittiva e quindi alla negazione del rapporto lineare, resta da chiarire secondo quale logica operino le ripetizioni cui facciamo riferimento. Se le parole rimandano ad uno spazio 'reale ed immaginario', la loro ripetizione sembra portare all'infinito la possibilità del rinvio. Il testo di Butor sarà quindi rappresentazione di un'esperienza visiva, riproposizione di una serie di miraggi in cui si susseguono e si intrecciano la curiosità, il piacere, la disillusione, la scoperta di segni nascosti sotto l'apparente compattezza della visione.

Butor affronta il tema della ripetizione in un saggio del 1950, confluito in seguito nella raccolta nota con il titolo di *Répertoire*<sup>16</sup>. Nel saggio in questione, lo scrittore analizza il concetto di ripetizione in Kierkegaard e ne recupera il senso di apertura verso uno stadio innovativo della conoscenza. Il legame tra ripetizione e conoscenza è analizzato in un percorso logico suddiviso in due stadi fondamentali: in un primo momento la ricerca della

---

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Seuils*. Parigi, Seuil, 1987, p. 25.

<sup>16</sup> Michel Butor, *La Répétition* in "Monde Nouveau Paru" (1950). Poi in *Répertoire*. Paris, Editions de Minuit, 1960, pp. 94-109.

ripetizione è fonte di delusione, perché la coscienza pretende di riproporre il fascino della visione originaria, in un secondo momento, il moto ripetitivo libera la coscienza dalla schiavitù e restituisce la possibilità di una esperienza innovativa. Senza voler sovrapporre automaticamente il Kierkegaard di Butor e lo stesso Butor, ci sembra tuttavia che nel testo da noi analizzato vengano riproposti i due momenti sopracitati. Al primo momento di fascino determinato dal tono tendenzialmente lirico, dalle visioni fantastiche e dalle assonanze, segue come un moto di disturbo, un sentimento di incompletezza che, letteralmente, spiazzata il lettore, lo mette in una posizione difficile, e lo induce a cercare una logica differente rispetto alla linearità delle parole sulla pagina. Ma di quale logica si potrebbe trattare? Lo sguardo ripercorre le pagine, le salta, intuisce, ma non coglie. Ciò che maggiormente interessa è ricostruire il rapporto tra la visione e la parola proprio nel momento in cui il quadro sembra solo un pretesto.

Ad una lettura solo un poco più attenta ci si accorge che la figura della ripetizione si fissa con una costanza quasi rigorosa all'inizio di ogni capitolo sull'immagine della regina. Ogni incipit descrive un leggero movimento della protagonista o di ciò che le sta attorno. Nel primo capitolo la connotazione è temporale: "C'est le soir; il faut partir à la tombée de la nuit". Notiamo che in questa corta frase è racchiusa tutta la temporalità della rappresentazione: dalla sera alla notte, la regina e il suo seguito dovranno partire. Questa cortissima unità temporale annuncia la fine della visione nel momento in cui la fa iniziare e inaugura una temporalità bloccata e dilatata: trenta capitoli che saranno trenta momenti distinti, ma tutti in un cortissimo impiego del tempo. Nel secondo capitolo lo sguardo affascinato del narratore (il nostro sguardo affascinato) si blocca sull'entrata in scena della regina. Il tempo è come sospeso. La parola e lo sguardo si fissano sull'impercettibile moto del piede: "La Reine lève le pied droit sans le découvrir." Ne approfittiamo per fissare la nostra attenzione sulla parte destra della tela, di fronte al palazzo, là dove la regina di Saba sta avvicinandosi alla barca che, nella diciottesima stanza, la porterà "sur le pont du vaisseau". Ma ciò che più interessa è che da uno a trenta i capitoli inizieranno ogni volta con un lentissimo ed impercettibile moto della regina, come se si trattasse di immagini simili in tutto, se non intervenisse, appunto, una leggerissima differenza. L'aspetto è quello di immagini ripetute e scalate, come in una proiezione rallentata del movimento. La lentezza della rappresentazione agisce sulla visione come la messa in atto di un dispositivo che trasforma l'immobile in animato e la descrizione in immagine fantastica.

Lo sguardo del lettore va dalla parola all'immagine, ritorna alla parola e percorre velocemente le pagine. Una certa logica può essere ricostruita con l'ausilio della ricostruzione peritextuale di un indice che, presente nel testo, l'autore ha la malizia di non sintetizzare alla fine. Il libro è diviso in cinque parti (numerata con cifra romana), ogni parte in sei capitoli (o *quadri*, come

preferisce dire l'autore)<sup>17</sup> la cui numerazione prosegue dall'uno al trenta<sup>18</sup>. Fondandoci dunque su questa suddivisione e riunendo gli incipit di ogni capitolo si evidenzia una linearità temporale delimitata dal momento del tramonto e dagli spostamenti lenti e silenziosi della regina per passare dalla banchigia alla nave in mare aperto:

## I

1. C'est le soir; il faut partir à la tombée de la nuit.
2. La Reine lève le pied droit sans le découvrir.
3. La Reine pose le pied droit sur la marche suivante sans le découvrir.
4. La Reine lève le pied gauche sans le découvrir.
5. La Reine pose le pied gauche sur la marche suivante sans le découvrir.
6. La Reine lève le pied droit au-dessus de l'eau.

## II

7. Le Soleil baisse.
8. La Reine pose le pied droit dans la barque sans le découvrir.
9. La Reine s'installe dans sa barque.
10. Les rameurs se penchent pour défaire le noeud qui retient à quai la barque de la Reine.
11. La barque de la Reine quitte le quai.
12. La barque de la Reine traverse le port.

## III

13. Le Soleil rougit.
14. La barque de la Reine aborde au vaisseau des suites.
15. On descend du vaisseau un fauteuil pour la Reine au moyens de cordes et des poulies.
16. La Reine s'installe sur son fauteuil mobile et on l'y attache avec une ceinture brodée.
17. On hisse le fauteuil de la Reine sur le vaisseau des suites.
18. La Reine descend dans son fauteuil sur le pont du vaisseau.

## IV

---

<sup>17</sup> Madeleine Santchi, *Une schizophrénie...*, op. cit., 136.

<sup>18</sup> Schematizzando, l'indice del libro si presenterebbe più o meno in questo modo: I: 1, 2, 3, 4, 5, 6; II: 7, 8, 9, 10, 11, 12; III: 13, 14, 15, 16, 17, 18; IV: 19, 20, 21, 22, 23, 24; V: 25, 26, 27, 28, 29, 30.

19. Le Soleil touche l'horizon.
20. La Reine détache sa ceinture.
21. La Reine se lève.
22. La Reine s'installe dans le salon de son vaisseau avec ses suivantes et la huppe.
23. La Reine regarde la Lune se lever sur la ville.
24. Le Soleil est partagé en deux par l'horizon.

V

25. Les trois navires s'éloignent vers l'horizon.
26. Le dernier éclat du Soleil disparaît derrière l'horizon.
27. L'arche des animaux disparaît derrière l'horizon.
28. La nef des cadeaux disparaît derrière l'horizon.
29. Encore quelques nuages illuminées sur l'horizon.
30. On ne voit plus le vaisseau de la Reine.

Nonostante una certa banalizzazione poetica dell'insieme, la ricostruzione operata mette in evidenza almeno due aspetti: temporalmente, come abbiamo detto, le parti identificate corrispondono a cinque momenti del tramonto, spazialmente, tale suddivisione rappresenta il passaggio dal visibile all'invisibile, o, per meglio dire, dal giorno alla notte. Non è inutile notare le maiuscole con le quali sono stampati i nomi comuni *Reine* e *Soleil*. La maiuscola è anzitutto una messa in rilievo, un modo di verticalizzare la visione, in secondo luogo essa costituisce una vera e propria personalizzazione del concetto. Il sole diventa agente del testo, così come esso è elemento centrale del quadro. In *Portrait de l'artiste en jeune singe*,<sup>19</sup> Butor ricorda il legame tra occhio e sole, e deduce, dall'impossibilità di guardare il sole, l'impossibilità di fissare l'interlocutore negli occhi. Di nuovo, il tema della delusione si riaffaccia alla nostra lettura: l'impossibilità di guardare il sole nella sua luce sarebbe l'impossibilità di guardare il quadro che la voce si inventa. E tuttavia la pittura del Lorenese sarà descritta all'interno del testo attraverso le parole del *Cavalier d'étain, conservateur préposé aux tableaux*<sup>20</sup>. Il suo discorso si caratterizzerà inizialmente per il riferimento alla luce che contraddistingue l'opera del pittore, "remarquable par l'atmosphère qui unifie les éléments de la composition en une tonalité lumineuse qui constitue une des innovations fondamentales de l'art de son

---

<sup>19</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe. Capriccio*. Paris, Editions Gallimard, 1967.

<sup>20</sup> Michel Butor, *L'Embarquement...*, *op. cit.*, p. 33.

peintre",<sup>21</sup> ma diventerà poi una vera e propria descrizione dei quadri dell'artista<sup>22</sup>.

Continuando la lettura del testo, lentamente la nostra attenzione si fissa su alcuni personaggi ricorrenti: *mariniers, porteurs, cavalier, devin, chambrières, conservateur*. Notiamo che ogni personaggio è associato ad un elemento naturale e ad un ruolo narrativo. I sei *mariniers de la réine* sono altrettanti 'alberi-rematori'. Nel primo capitolo entra in scena il primo marinaio, cui il narratore dà il compito di cantare il richiamo dal largo. L'importanza dell'assimilazione albero-uomo ci sembra vada molto al di là della semplice curiosità semantica. Innanzitutto essa nasce dal ripetersi della figura metonimica: il *marinier* sarebbe ad un tempo il rematore e l'oggetto di cui fa uso. In secondo luogo, la continuità uomo-albero è ripetuta nei sei capitoli seguenti. Nel primo capitolo, il barcaiolo (*premier marinier de la Reine*) è, appunto, un faggio-rematore, nel secondo il secondo *marinier* è una quercia, nel terzo un cedro, nel quarto un platano, nel quinto un arancio, nel sesto, infine, una palma. La figura della ripetizione si associa qui alla molteplicità delle origini, tuttavia, ciò che più ci sembra evidente è il senso di continuità tra l'elemento naturale e l'elemento umano. Come in un trattato alchemico, nell'uno si ritrova il molteplice, di modo che ogni esistente è espressione di un'unica grande struttura. Ancora, l'elemento botanico riproporrebbe simbolicamente il tema del viaggio, in concordanza con le figure degli stessi *mariniers*: "... avant de longer pendant tant de jours et de nuits les côtes occidentales de l'Arabie heureuse..."<sup>23</sup>. Altre evocazioni al tema botanico coincidono, nella tradizione mitica, con il legname di sandalo che la regina avrebbe donato al re Salomone. Ricordiamo, infine, che tale tema è centrale nella pittura del Lorenese, dove il ricorso alle molteplici varietà di alberi della vegetazione mediterranea si lega ad una precisa volontà espressiva<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Diamo di seguito la lista dei quadri descritti e le pagine del testo di Butor dove le descrizioni sono inserite: *Paesaggio con la fuga in Egitto* (pag. 36), *Paesaggio con satiro danzante e figure* (pag. 39), *Marina con le Eliadi* (pag. 44), *Marina con le Troiane che incendiano le navi* (pag. 49), *Il porto di Ostia con l'imbarco di santa Paola* (pag. 53), *Marina con il ratto di Europa* (pag. 56), *Veduta di Delfi con una processione* (pagg. 60-1), *Paesaggio con il Parnaso* (pagg. 64-5), *Marina con Bacco e Arianna* (pag. 68), *Paesaggio con il padre di Psiche che sacrifica al tempio di Apollo* (pag. 73), *Paesaggio con Psiche e il palazzo di Amore* (pag. 78), *Veduta di Cartagine con Didone, Enea e il loro seguito in partenza per la caccia* (pag. 81), *Porto con l'imbarco della regina di Saba* (pag. 84).

<sup>23</sup> Michel Butor, *L'Embarquement de la Reine de Saba*, Parigi, Editions de la Différence 1989 ("tableaux vivants"), 15.

<sup>24</sup> Scrive a questo proposito Marcel Röthlisberger: "Con la maturità gli alberi diventano per Claudio il mezzo più espressivo della sua concezione artistica. Ogni narrazione si avvale di uno specifico tipo di albero, il cui contorno si conforma al carattere del soggetto senza tuttavia si possa parlare di simbolismo del mondo vegetale o di minuziosa descrizione botanica. Solitarie querce maestose poste in particolare risalto alludono a tre eroi del Vecchio Testamento: David, Ester, Mosè con l'arboscello ardente. Conifere dalle

Concordanze simili possono essere ritrovate in tutte le figure descritte. Il *capitaine préposé aux portages* è un *cavalier de mercure*, unendo così la mobilità dell'elemento chimico al tema dell'organizzazione del materiale. I quattro *mariniers des coffres* rappresentano l'elemento pietroso (*granit, porphyre, marbre, calcaire*). Le *chambrières* sono fiori (*jacinte, narcisse, jonquille*), l'indovino preposto agli enigmi è un metallo (*cuivre*), le *suivantes* della regina sono pietre preziose (*améthyste, saphir*).

Sarebbe tuttavia fuorviante limitare il valore di tali evocazioni all'interno di un paradigma simbolico. La logica del simbolo, secondo cui un segno rinvia ad un significato nascosto ma identificabile una volta che se conoscano le chiavi interpretative, riproporrebbe un'idea di linguaggio che il rapporto quadro-parola aveva negato. Il simbolo presuppone infatti un tipo di comunicazione verticale e lineare ad un tempo. Verticale perché rappresenta l'entrata in una verità rivelata, lineare perché presuppone una realtà senza discrepanze, in cui, appunto, tutto è rivelazione. In Butor, al contrario, il mondo è discontinuo, così come i segni che lo abitano sono discreti<sup>25</sup>. In termini più precisi, sarebbe sbagliato cercare nelle figure specifiche delle chiavi di significazioni simboliche, ciò che più è importante è se mai inserire ogni elemento discreto in un gioco di ripetizioni e in una struttura. Allo stesso modo, nel 1953, Butor aveva interpretato il valore dell'alchimia non nelle scoperte pseudo-scientifiche, ma nella costruzione di un percorso<sup>26</sup>. Nell'*Embarquement de la Reine de Saba* il valore degli elementi uomo-natura non starebbe nelle ipotetiche simbolicità, ma nelle relazioni strutturali che da essi si originano. Le relazioni si costituiscono, come avevamo anticipato, a partire dai ruoli narrativi, o più precisamente evocativi, che ogni figura racchiude. Ogni gruppo di figure, identificato appunto per l'appartenenza ad una serie di elementi naturali, frastaglia le pagine del testo con uno stesso discorso, in cui le evocazioni letterarie o pittoriche si sovrappongono. La forma privilegiata che lega le parole di ognuno è, tecnicamente, il dialogo, di modo che il libro di Butor appare materialmente come un dialogo tra evocazioni di testi. Come già in *Mobile*, l'intervento dello scrittore non starebbe tanto nell'impiego di un oggetto specializzato (una forma letteraria), ma nella capacità di sorprendere "au détour d'une forme [...] une collusion particulière de l'homme et de la nature"<sup>27</sup>.

Al *premier marinier*, la voce narrativa chiede di cantare il suo *appel du large*. Notiamo subito che tale definizione, evoca il sottotitolo di *Avant-goût*

---

nobili forme sono legate a temi classici, particolarmente ovidiani ..." (M.R., *Il paesaggio come ideale classico*, in *L'opera completa di Claude Lorrain*, op. cit., p. 8.

<sup>25</sup> Roland Barthes, *Littérature et discontinu*, "Critique" (1961), poi in *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 175-187.

<sup>26</sup> Michel Butor, *L'alchimie et son langage* in "Critique" IX, 77 (Oct. 1953), pp. 884-891. Poi in *Répertoire*, op. cit., pp. 12-19.

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Littérature...*, op. cit., p. 181.

*III*, la cui pubblicazione è quasi contemporanea all'*Embarquement*. Il testo degli *appels*, che nel nostro libro è suddiviso nelle parole dei *mariniers*, in *Avant goût III* viene riproposto, con alcune varianti, diviso in quindici parti e si presenta assolutamente scollegato dal quadro di Claude Lorrain<sup>28</sup>. Leggendo gli *appels* inseriti nell'*Embarquement*, essi si presentano come una lista di nomi sul tema dell'acqua. Nel primo capitolo, l'*hêtre-rameur* fissa la propria attenzione sul mare, ne canta la trasparenza e le increspature, la schiuma, i ricordi, il rumore, ecc. Ma chi attira? E chi è attirato? Di quale acqua il barcaiolo sta parlando se non di quella che il quadro rappresenta? Di quale visione se non di quella reale ed onirica dello spettatore-lettore? Al motivo dell'acqua fanno eco le figure retoriche delle ripetizioni (*écume, clapotements, fremissements*) e delle assonanze (*mobilité-tanguer* e poi la serie *clapottements, étalements, frémissements*). Il fascino onirico della veduta del Lorenese è riproposto dalla fantastica evocazione di *sirènes, mouettes* e *îles* che la superficie della tela nasconde<sup>29</sup>. A partire dal terzo capitolo, all'*appel du large* fa eco l'*appel aux ombres* in cui il tema dell'impercettibilità del movimento si ripresenta ogni volta nella funzione avverbiale della duplicazione del sostantivo o dell'aggettivo, e secondo una consequenzialità che ne scala ogni volta una coppia: cap. 3: "Un par un, pas à pas, peu à peu, point par point...", cap. 4: "Pas à pas, peu à peu, point par point, proche en proche...", cap. 5: "Peu à peu, point par point, proche en proche, grain par grain...", ecc. La figura della citazione si ritrova nelle parole del *cavalier mi-parti de plomb et d'or, secrétaire préposé aux attentes*, in cui il tema della risposta all'enigma si associa alle parole del libro di Qolet:

Pour l'instant, bibliothécaire aussi préposé aux livres, je me remémore un passage de celui que nous avons reçu du roi Salomon: un temps pour jouir, un temps pour mourir, un temps pour planter, un pour arracher, un temps pour tuer, un temps pour guérir...<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Cfr. Michel Butor, *Avant-Goût III. L'appel du large*, Chavagne, Editions Ubacs, 1989.

<sup>29</sup> C'è da chiedersi, inoltre, se l'uguaglianza tra il materiale letterario utilizzato per *L'Embarquement* e per *Avant-goût III* non possa riportare l'analisi sul piano del confronto tra l'opera letteraria e l'opera pittorica. In effetti, ci troviamo di fronte ad una pratica di rielaborazione di un stesso materiale che non è distante dall'abitudine di Claude Lorrain di dipingere le sue opere in coppia (il pendant del *Porto con la partenza della regina di Saba* è ad esempio *Il matrimonio di Isacco e Rebecca*). Nei limiti di questo articolo non ci è possibile spingere l'analisi sino ad una analisi puntuale tra la pratica pittorica e quella letteraria, è tuttavia interessante notare la contiguità ideale tra il pittore del Seicento e lo scrittore del Novecento, laddove entrambi partono da elementi simili per elaborare opere finite assai differenti.

<sup>30</sup> Michel Butor, *L'Embarquement...*, *op. cit.*, p. 24.

o ancora nelle descrizioni del palazzo delle cameriere-fiori o nel tema del sogno delle dame di compagnia-pietre preziose. All'interno della descrizione del sogno, in particolare, il testo si apre alle varianti islamiche del mito, la regina di Saba è chiamata Balkis e i riferimenti precisi sono alla bellezza del suo trono, all'upupa che avverte Salomone, al palazzo dal pavimento e dalle pareti di vetro che sembrano acqua<sup>31</sup>.

\*\*\*

La scrittura come frammento nasce in Michel Butor come risposta ad una esigenza della parola e alla convivenza con una incompetenza<sup>32</sup>. La parola del nostro autore rifiuta il senso della completezza, essa non è mai piena né autosufficiente, ma si propone sempre ed originariamente "fragmentaire, ensuite intégrée dans un corpus plus vaste, par étapes, subsumée à des nouvelles séries"<sup>33</sup>. Questa sorta di insufficienza esaltata ricorda la parola infinita di Maurice Blanchot, il limite in cui essa vive e il sentimento di completezza mai raggiunta che, paradossalmente, la rende possibile<sup>34</sup>. La parola non è per Butor rivelazione di una origine, essa fonda se mai la propria esistenza sul bisogno di collegarsi ad un già detto, di riscriverlo per reinventarne il fascino. Nel caso del rapporto quadro / libro *l'étonnement* diventa *stupeur, désillusion* e *renaissance* per effetto dell'iterazione, lo sguardo e la parola spaziano in un mondo di echi necessariamente inconclusi, la parola sembra cercare la propria liberazione, la liberazione dal già detto proprio nell'accettazione della ripetitività. La ripetizione nasce come rimedio alla mancanza (mancanza della completezza, della competenza), ma lo scrittore non indugia nella proposizione di un qualche senso nascosto. Lo spazio all'interno del quale si muove la parola di Butor è uno spazio orizzontale e, in questo orizzonte sempre indefinito, la parola è libera perché svincolata dal dovere di significare un sapere ontologico.

La spazialità della parola si costruisce nell'*Embarquement de la Reine de Saba* come dialogo interno ed esterno. Se il dialogo esterno apre la pagina alla ricerca di molteplici fonti, il dialogo interno sembra richiuderla nella forma usuale della domanda-risposta presente nelle prime pagine. Ben presto, tuttavia, la presenza della voce narrativa, che assicurava l'unità dell'insieme, si fa intermittente, scompare, mentre il discorso sembra retto da una struttura polifonica nella quale le voci si rincorrono e si

---

<sup>31</sup> Corano, "Sura XXVII" ("La Sura della formica").

<sup>32</sup> Si noti che il termine incompetenza non assume qui nessun valore spregiativo. Esso è impiegato da Butor per rappresentare la situazione dello scrittore. Questi infatti si trova sempre all'incrocio tra una impossibilità e una volontà: impossibilità di usare una parola definitiva e volontà di inserire la propria parola nella fluidità dei discorsi.

<sup>33</sup> Michel Butor, *De la distance*, op. cit., p. 181

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Parigi, Gallimard, 1968.



sovrappongono. Non bisogna tuttavia credere che tale processo avvenga per semplice accostamento casuale. Michel Butor nega infatti alla letteratura la facilità dell'impreciso, e fonda la propria produzione poetica a partire dalla presenza di una matrice che ne guida lo sviluppo. Afferma infatti lo scrittore in *De la distance*:<sup>35</sup>

je vais inventer pour faire tel ou tel livre des espèces d'algèbres, des systèmes de symboles privés. Ces outils opératoires peuvent jouer sur des grandes structures d'organisation ou sur de plus petites, ce qu'on appelle le *matériau* étant déjà un ensemble de "formes".

E precisa poco più sotto:

J'en arrive au terme de *matrice* qui a joué un grand rôle dans ce que j'ai fait depuis des années. La matrice, c'est une structure commune qui peut recevoir toutes sortes de réalisations différentes. C'est un peu ce qu'est la série pour les musiciens. Elle peut être de nature très variée, ça peut être, par exemple, une structure grammaticale, une phrase ou une suite ou une suite des phrases dans lesquels je note seulement les fonctions des mots.<sup>36</sup>

Abbiamo detto che la matrice dell'*Embarquement de la Reine de Saba* si basa sul concetto di ripetizione. L'analisi ci permette di precisare la nozione e di servirci dell'idea di ricorsività, la cui logica può essere suddivisa in due momenti fondamentali: un primo momento di complicazione del meccanismo ricorsivo e di precisazione dell'immagine, un secondo momento in cui il percorso è contrario, le figure scompaiono e la visione torna alla fluidità originaria. Se gli incipit ripropongono sempre la stessa materia (la descrizione di un movimento del sole, della regina, del suo seguito), i dialoghi che seguono si concatenano con una struttura costante, ma digradata, per cui l'impressione che se ne trae è quella di una complicazione della logica organizzativa. In linea di massima, nella prima parte la ripetizione ha il fine di moltiplicare le voci, inserendole alla fine o internamente, nella seconda parte la differenziazione delle voci si accompagna ad un moto scalare e alla loro proliferazione interna, nella terza il numero dei partecipanti al dialogo è sensibilmente stabile (da diciotto a quattordici), nella quarta si torna ad una logica più lineare, nell'ultima infine le voci scompaiono insieme alla nave e alla visione. Lo scrittore arriva ad indicare un rapporto diretto tra la struttura del quadro e quella del testo: nel quadro le linee prospettiche vanno dall'esterno al centro (dal bordo al punto di fuga) secondo una logica nella quale le immagini sui bordi sono in primo

---

<sup>35</sup> Michel Butor, *De la distance*, op. cit., p. 182.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

piano e diventano sempre più piccole man mano che si avvicinano al centro; il testo scritto rappresenta le cose poste ai limiti del testo come sfumate (rese quasi invisibili dallo scintillio dell'acqua) e tende a renderle sempre più nette e distinte man mano che ci si avvicina al centro del testo, per farle infine di nuovo sparire nell'elemento liquido<sup>37</sup>.

Questa sorta di sistematico moto prima crescente poi calante delle battute riproduce il tema della mobilità data all'immagine o, volendo capovolgere i termini del discorso, della mobilità che l'immagine dà al commento. Lo spostamento del senso è infatti determinato dall'atto visivo, poiché la simultaneità e l'immediatezza che la contraddistinguono costringono la parola ad una lenta erosione della pienezza. La parola che non accetta la propria frammentarietà è per Butor un segno in lotta con gli altri segni, un linguaggio che, credendosi stabile è destinato a scivolare lentamente indietro dalla sua posizione. È pressappoco in questi termini che Butor medita sul rapporto tra immagine e testo in *Illustrations III*,<sup>38</sup> ed è sempre pressappoco in questi termini che agiscono la linearità e la dispersione organizzativa del testo in *Illustrations II*<sup>39</sup>. Ivi, le singole poesie sono ricostruite dall'indice del libro, di modo che il lettore che voglia ricostruirle nella loro completezza deve saltare da una pagina all'altra seguendo il tragitto indicato nel paratesto. L'impaginazione tipografica è tuttavia soggetta ad un vero e proprio smembramento della compattezza della pagina, che lavora in sintonia con le immagini artistiche cui si riferiscono. Nella raccolta "le fonctionnement de l'ensemble repose sur le fait que le premier texte n'est pas terminé lorsqu'arrive le second et tous vont réagir ainsi les uns par rapports aux autres",<sup>40</sup> di modo che il testo è caratterizzato dalle forme dell'*imbrication* e della *simultanéité*<sup>41</sup>. Nell'*Embarquement de la Reine de Saba* l'interconnessione e la simultaneità sussistono, ma il testo è unico e la ricostruzione interessa se mai una improbabile temporalità. Il percorso è in qualche modo contrario ai testi precedenti: la ricostruzione non mira a dare compattezza ad un testo molteplice, ma a distruggere un testo unitario seppure difficilmente intellegibile.

---

<sup>37</sup> Madelaine Santschi, *Une schizophrénie...*, op. cit., p. 139.

<sup>38</sup> Cfr. Michel Butor, *Illustrations III*, Parigi, Gallimard, 1973, p. 140: "La façon dont la figuration lorgne derrière les mailles du commentaire. Cette montagne que l'on croyait si stable, c'est en pleine nuit qu'elle a commencé à se décoller, à frémir, à s'écouler visqueusement effaçant la route, comblant le lit du torrent, formant barrage, puis se mêlant à lui".

<sup>39</sup> Michel Butor, *Illustrations II*, Parigi, Gallimard, 1969.

<sup>40</sup> Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor. Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture 1988, p. 263.

<sup>41</sup> *Ibidem*

*Verso la fine: la scrittura e l'enigma*

Nell'*Embarquement* esiste una figura privilegiata che è ad un tempo evocazione del mito e interrogazione sulla parola: si tratta dell'enigma. Come si sa, nel racconto biblico, il tema degli enigmi che la Regina di Saba pose a Salomone costituisce uno dei motivi centrali dell'incontro tra i due personaggi e si presenta come la storia del passaggio dall'oscuro al luminoso: il re risolve tutti gli enigmi, dando prova di una sapienza di fronte alla quale la regina dell'*Arabie heureuse* non poteva che inchinarsi affascinata. Diversamente dal mito divino, il fascino, nel testo di Butor, non nasce dall'abilità dimostrata nella soluzione, quanto dall'enigma in quanto tale, o per meglio dire dall'esaltazione dell'enigma come stato originario della scrittura. (Si ricordi che la storia narrata dallo scrittore rappresenta il passaggio dal luminoso all'oscuro - dalla luce all'ombra).

Seguiamo dunque il susseguirsi delle domande e delle risposte: le prime, inserite tra il quinto e il ventiseiesimo capitolo, costituiscono trenta corti testi interni al dialogo, di cui è incaricato il *cavalier de cuivre*. Le risposte, o meglio i tentativi di risposta del *secrétaire préposé aux attentes* e dei suoi aiutanti sono ventotto, dal sesto al venticinquesimo capitolo, di modo che la prima e l'ultima domanda non hanno risposta (si noti a questo proposito la circolarità dell'insolubilità). Il rapporto domanda-risposta evidenzia l'indefinitezza del dialogo, ma scopre presto l'inadeguatezza dello sforzo. Al lettore, il gioco della risposta verrà presto svelato: il libro, come se si trattasse di una pubblicazione enigmistica, dà la soluzione in annesso. E tuttavia la soluzione non risolve l'enigma, nei cui confronti assume, anzi, il valore di semplice supporto. La lista delle soluzioni segue il dialogo e riassume alcune tematiche della creazione letteraria:

*Artificiel, Auteur, Capture, Code, Confins, Corps, Dématérialisation, Désir, Droit, Ecriture, Espace, Façade, Flou, Geste, Habiter, Image, Immortalité, Improbable, Interaction, Interface, Langage, Lumière, Miroir, Monnaie, Matériau, Matériel, Matière, Maternité, Méandre, Preuve*<sup>42</sup>.

Il rapporto tra il testo e il titolo enigmatico (poiché è il titolo di ogni testo che deve essere indovinato) è a volte svelato nella stessa domanda, a volte ripetuto con insistenza, a volte assai oscuro, una volta infine il titolo è descritto come un'immagine. In quest'ultimo caso viene capovolto il rapporto parola-scrittura sul quale *L'Embarquement* di Butor è costruito. Il decimo testo dell'indovino si presenta come la descrizione di una immagine che si scoprirà essere la forma grafica del titolo. Leggiamolo:

---

<sup>42</sup> M. Butor, *L'embarquement de la reine de Saba*, op. cit., p. 103.

Voici le dixième texte: l'architecte a conçu le premier bâtiment en forme de rectangle ouvert sur un des côtés les plus longs avec une demi-aile supplémentaire entre les deux autres pour les services; le second en demi-cercle; le troisième a une cour entre cercle et demi-cercle et deux ailes qui s'écartent; le quatrième est une barre toute droite; le cinquième ajoute à celle-ci une perpendiculaire un peu plus courte; le sixième propose un demi-cercle prolongé par deux courtes barres; le septième est au troisième, et le huitième au premier<sup>43</sup>.

Facciamo ora scorrere la penna sul foglio, mentre seguiamo le indicazioni d'uso dell'enigma, il nostro risultato sarà: ECRITURE. L'ironia del gioco è qui evidente, ma attraverso essa un semplice messaggio si trasmette al lettore: *l'écriture* è descrivibile come immagine perché essa è immagine. Questa affermazione categorica ci riporta al di là della linearità tipografica della pagina e ci ricorda che la fisicità della scrittura si nasconde proprio dove noi l'avevamo dimenticata. Lo spostamento che si stabilisce tra la descrizione della parola e l'immobilità dell'immagine sottostante capovolge e sintetizza in forma di gioco il rapporto quadro-parola sul quale i due *Embarquements* si confrontano. Lo scivolamento del senso nasce appunto dal confronto di due immobilità.

È così che nel sedicesimo enigma la cui soluzione è *image* si incrina la fiducia nel linguaggio visivo:

Je regarde une illustration dans un dictionnaire. La légende assure que c'est mon image. A qui se fier? J'ai une barbe maintenant, chaque année plus grise, des rides chaque mois plus marquées. J'ai changé, c'est entendu, mais est-il possible qu'autrefois j'ai été comme cela? C'est bien ainsi que me verront tous les utilisateurs de cette notice, au moins quelque temps. Qu'y faire? Lancer d'autres images dans le jeu<sup>44</sup>.

L'immagine, non meno della parola, è falsità quando pretende di porsi come assoluta: immagine e parola hanno valore solo all'interno di una struttura. È utile ricordare a questo proposito che la proprietà del segno nella linguistica contemporanea è appunto quella di significare solo in relazione ad una serie, e mai come elemento a sé stante e rivelato. Allo stesso modo, in Butor, la parola dell'enigma (o la parola-enigma) non ha valore per l'informazione che porta, ma per la catena di relazioni che inaugura. Una parola di questo tipo, aperta e mai conclusiva, instaura il dubbio come grado zero dell'esistenza: è così che il *secrétaire* chiede del tempo per trovare la soluzione, domanda altri elementi ("Il est trop tôt encore. Il me faut d'autres éléments"),<sup>45</sup> denuncia lo scarto dei secoli (inaugurando così il tema della

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 23.

densità che permette alla parola di vivere attraverso le epoche, di preannunciare valori e di anticipare risposte),<sup>46</sup> afferma che la ricerca della parola è pazienza, sentimento dell'evento vicino ("je sens que cela va venir"),<sup>47</sup> illuminazione e subito, di nuovo, mistero. Si affida, infine, alla disillusione:

Ce n'est plus deviner qui importe, car je sais que ce roi ne devinera pas. Ce n'est plus lui mon rival, mais ce monde qui s'annonce que je ne connaîtrais pas<sup>48</sup>.

La disillusione, l'incertezza aprono il dubbio all'ultimo ricettacolo del senso: lo scrittore, che prima aveva dubitato della propria immagine, si interroga ora sulla prova d'identità, in un dialogo tinto d'ironia in cui l'autore è ad un tempo chi interroga e chi dà le risposte:

[...] Mais il faudrait encore la preuve... Pourquoi voulez vous cette preuve? - J'ai perdu mes papiers d'identité. Pour m'en faire d'autres on veut que je prouve que je suis bien Michel Butor. - Vous chercherez en vain cette preuve. Contentez-vous donc de la nouvelle carte d'identité probable que je m'acharne à vous proposer. Cela vous suffira probablement pour vivre dans un monde où l'on renoncera bientôt probablement aux preuves<sup>49</sup>.

La verifica è negata perché lo stato di mobilità considera il segno come possibile ('*probable*'), ma non come verificabile ('*preuve*'). L'umorismo stilistico non nasconde la vertigine che origina: abbiamo già detto come il mondo rappresentato da Butor sia essenzialmente orizzontale, ci resta ora da precisare cosa rappresentino le forme da lui costruite. Se è vero che la forma è un "moyen de forcer la réalité à se révéler"<sup>50</sup>, possiamo intendere la serialità in Butor come rappresentazione di un'inquietudine che rifiuta la solubilità dell'enigma. In modo più preciso si potrebbe dire che la serialità esalta il tema dell'indefinito per farne una sorta di stato originario. L'eventuale soluzione non elimina la complessità, le complicazioni, l'oscurità del testo: essa si sovrappone al discorso, ma non semplifica né chiarisce il messaggio.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 28: "Ce langage m'est encore à peu près inintelligible ; que de mots là-dedans que j'ignore ! Les siècles sans doute vont les découvrir."

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibid.*, risposta all'*énigme* 27, p. 86.

<sup>49</sup> *Ibid.*, Ch. 26, *énigme* 30, pp. 96-97.

<sup>50</sup> Georges Roudaut, *Le livre...*, *op. cit.*, p. 45.

## Conclusione

Tornando al rapporto immagine / parola sul quale abbiamo costruito la nostra lettura, possiamo identificare due momenti fondamentali della crescita di ciò che con un facile gioco di parole potremmo chiamare la visione del desiderio:

1. Il libro si presenta come una prosa, cioè, letteralmente, una parola che va in linea retta. Tuttavia la descrizione del quadro è negata nel testo. In modo ancor più preciso, il testo si presenta come dialogo ed intersezione. La parola si frammenta e il rapporto col quadro è esaltato in quanto evocazione. La parola, d'altra parte, si carica di una corporalità che la 'rivolta', fa scorrere lo sguardo da una pagina all'altra con il risultato di reinventare un'infinità di altri testi. Il quadro è ora negato, perché tra il quadro visto all'inizio e quello che si ripropone, si è intromesso un fantasma, il fantasma della stratificazione delle voci e degli sguardi che fanno di una tela una serie di immagini. E tuttavia è proprio l'accettazione della corporalità e della mobilità della parola nel testo che farà ritrovare il desiderio iniziale.

2. Tuttavia, *l'Embarquement de la Reine de Saba* di Michel Butor, riproduce strutturalmente le regole della rappresentazione pittorica. Ne risulta una sorta di mobilità immaginaria dell'oggetto visivo, in cui quadro e scrittura si confondono. All'inizio, la parola si fissa sul sole, elemento centrale, dal punto di vista spaziale e simbolico della pittura del Lorenese. In seguito, il movimento inventato avrà come effetto ipotetico la messa in primo piano e la centralità della regina. Alla proliferazione nell'immagine delle figure laterali fa eco la molteplicità e la sovrapposizione dei discorsi nei capitoli centrali del libro.

Nel testo di Butor, la parola si carica di una teatralità nascosta, frutto delle ripetizioni e degli spostamenti interni al testo. Nella pagina scritta, spettacolarità e visione si incontrano e "la représentation jaillit au détour d'une virgule"<sup>51</sup>. In particolare, la proliferazione di immagini è costruzione e distruzione insieme della rappresentazione. Ogni *tableau vivant* tende infatti alla raffigurazione di una immagine, ma è strutturato come la sua distruzione. Nel filo del discorso è infatti difficile ricostruire il *tableau* descritto. L'occhio del lettore cerca inutilmente sulla tela o nella tradizione la rappresentazione di tanta lentezza, i movimenti della regina e dell'innumerabile seguito. La parola si ripete, e spazia dalla descrizione dei movimenti agli *appels du large* dei rematori, alla descrizione dei tesori della regina, ai sogni. Essa è molteplice, lineare e circolare, immobile nella rappresentazione di una porzione di immagine e mobile nei rimandi tra le

---

<sup>51</sup> M. Butor, *Illustrations III*, op. cit. , p. 123. Si noti che il confronto tra teatro e pittura avviene già nell'opera citata, nel testo intitolato, appunto *Le Théâtre*, di cui riproduciamo il passo iniziale: "La façon dont la représentation jaillit au détour d'une virgule. Un coup de pinceau, c'est le prince qui s'avance et, dans un monologue splendidement entortillé, vient nous raconter son amour contrarié pour la fille du roi des Indes. [...]"

pagine che costruisce. La scrittura recupera quella materialità visiva che sembrava aver perso: essa è *mobile* all'interno del libro, e costruisce altri testi che non rispettano la fissità dei quadri viventi. Lo spazio del testo, la sua materialità visiva possono essere paragonati ad una superficie liscia che alla visione ravvicinata lascia trasparire degli anfratti inimmaginabili. Come dire che, anche rappresentata sotto una veste tradizionale, la parola non è mai esclusivamente lineare, ma parte di una 'grande architettura' e di una densità polverosa<sup>52</sup> che sono appunto l'origine del fascino di una visione.

---

<sup>52</sup> M. Butor, *De la distance*, *op. cit.*, p. 94.

*Silvana Monti*

*La ricezione di Zola in Italia*

Le opere di Zola vengono conosciute in Italia all'inizio degli anni '70 e suscitano un dibattito che coinvolgerà buona parte della critica italiana fino agli anni '90 del secolo scorso. Il successo dell'autore francese, successo contrastato da molti oppositori, sarà soprattutto determinato dalla mancanza nella cultura italiana del periodo post-unitario, di un modello estetico, in grado di sostituirsi a quelli dominanti nel periodo risorgimentale e quindi al Romanticismo in versione nazional-popolare.

La ricerca del realismo e di una letteratura e di un teatro omogenei al nuovo quadro politico e sociale dell'Italia unita, non riesce a raggiungere un punto fermo negli anni '60 e '70 dell'800, in quanto la cultura filosofica di tipo idealistico e i forti condizionamenti di natura ideologica (Moderatismo laico e cattolico) costituivano un freno ad un'arte moderna, italiana ed europea, critica e non conformistica, impegnata, ma non moralistica. I tentativi realistici compiuti da narratori, drammaturghi e poeti del primo periodo unitario oscillano tra uno sguardo al passato (Goldoni, Manzoni), e una spinta violentemente contestatrice, modellata sul presente degli altri Paesi europei, soprattutto della Francia (Baudelaire), senza mai raggiungere un punto di equilibrio in grado di soddisfare una nuova generazione di intellettuali, solo in parte toccati dalle problematiche risorgimentali e ben disposti verso a una messa in discussione della tradizione del nostro Romanticismo risorgimentale. Testimoni di punta di questo atteggiamento sono gli Scapigliati milanesi, polemici nei confronti del manzonismo e della cultura cattolico-liberale, che era risultata vincente alla fine delle lotte per l'unità nazionale, nonostante il fondamentale contributo a quelle lotte degli intellettuali e dei politici laici, mazziniano-garibaldini. Per voltar pagina e per lasciarsi alle spalle non solo il passato più prossimo, ma anche un'antica tradizione di scrittori al servizio del potere, gli Scapigliati si erano rivolti, come a modelli da imitare, ai loro "fratelli francesi" e soprattutto a Baudelaire, considerato il portavoce di un'arte nuova, di opposizione, fortemente contrassegnata da una realtà metropolitana, quale era quella parigina.

Il momento di crisi, vissuto dalla cultura artistica italiana in quegli anni, è caratterizzato anche da un conflitto, prima latente e poi sempre più esplicito, tra città e campagna, tra una Milano "gemella" di Parigi e una Toscana provinciale e idilliaca, granducale e rusticana. Gli scrittori milanesi si



rendono conto, che la nuova società europea è contrassegnata dall'esistenza delle grandi città, e all'interno di esse, da una cultura d'élite, che contrasta con le attese dei proletari e dei piccolo borghesi, sempre più emarginati, anche se numericamente rilevanti. A causa di questa situazione le scelte possibili sono quelle dell'impegno nei confronti della massa o la difesa di un'arte aristocraticamente isolata e destinata a pochi eletti. Di fronte a questa divaricazione così radicale e per molti aspetti disomogenea agli obiettivi del nuovo stato unitario, che cercava il consenso dei più e quindi una mediazione tra soluzioni estreme, gli scrittori degli anni '70 e '80 cercheranno di coniugare la vecchia ideologia moderata con gli elementi di innovazione portati dalla cultura scienziata e positivista. Per evitare da un lato "l'idillio", dall'altro la rivoluzione socialista, i nuovi teorici del romanzo e del teatro si serviranno dei modelli del realismo francese per proporre un'arte in grado di modernizzare il Paese, senza di fatto modificare gli equilibri sociali e senza mettere in discussione la tradizione liberale e cavouriana.

La dimostrazione più concreta di questa tendenza è data dal trasformismo che porterà nel 1876 all'avvento di un governo di centro-sinistra, erede di Cavour e moderatamente disposto a tener conto dei ceti medi e dei ceti popolari.

In questo contesto, in difficile equilibrio tra vecchio e nuovo, fortemente incline a cambiare, perché niente cambi, l'opera di Zola ha l'effetto di un colpo di vento, che rischia di sovvertire troppo radicalmente le regole del gioco, costringendo moderati, progressisti, contestatori e conservatori a rivedere i loro parametri culturali.

È molto interessante constatare, come "l'effetto Zola" possa essere considerato un punto di riferimento importante, per valutare la faticosa e complessa riflessione degli intellettuali italiani sul loro passato e su ciò che era meglio fare nel presente. Infatti uno scrittore come quello francese, certamente portatore del nuovo, profondamente legato alla tradizione del proprio Paese, rappresentò per i suoi contemporanei italiani una specie di esame di coscienza dei propri limiti e delle proprie virtù, in un confronto tra Italia e Francia, che pesava sulla coscienza degli italiani, come complesso di inferiorità di un Paese rimasto per troppo tempo in una condizione di subalternità e di frammentazione politica, linguistica e culturale.

Per capire il peso che ebbe Zola nella storia degli intellettuali italiani, sarà utile prendere in considerazione alcuni esempi, tratti da realtà culturali tipiche dell'Italia d'allora, quali erano ad esempio i progressisti milanesi, legati alla Scapigliatura, i giornali politici e letterari di Milano e di Firenze, la tradizione hegeliana, in versione napoletana e toscana, la narrativa ed il teatro post-unitari. Si tratta di realtà, che fissano l'immagine di un mondo culturale, vario e stratificato, più interessato in quel momento, all'enunciazione teorica dei suoi obiettivi di sviluppo e di modernità, che non alla realizzazione concreta di un'arte nuova per un pubblico nuovo.

La scelta dei temi sopra elencati, o meglio, delle diverse situazioni più rappresentative, è giustificata non solo dal fatto che ad essa possono essere

ricondotti i più importanti artisti dell'epoca, i critici più influenti, i giornalisti più incisivi e battaglieri, ma anche dalla motivazione politica, che spingeva, prima il governo di destra e poi quello di centro-sinistra, ad influire in modo pressante sull'organizzazione della cultura. Infatti l'attività dei giornali, dei teatri, degli editori, nonostante le affermazioni liberistiche degli uomini di governo, veniva sempre orientata dagli stessi verso un fine palese, che era quello del riconoscimento del nuovo Stato italiano nel consesso europeo, e soprattutto quello di una possibile, ma in realtà difficile, pace sociale interna, in antitesi a qualunque deviazione rivoluzionaria o scopertamente reazionaria.

### *1. La battaglia di Felice Cameroni*

Uomo di punta del giornalismo politico e letterario milanese degli anni '70, redattore e critico del "Gazzettino rosa" e del "Sole", Cameroni è il più tenace sostenitore del pensiero e dell'opera di Zola. Fin dalla lettura delle opere più innovative dello scrittore francese, Cameroni aveva individuato Zola come "il Courbet del romanzo francese", cioè lo scrittore realista degno di essere messo sullo stesso piano di Balzac, per "finezza di osservazione" "allievo di Gautier per colorito, realista fino alla fotografia da stereoscopio, studioso delle passioni e debolezze umane fino allo specchio, un materialista pittore, un filosofo artista, un fisiologo romanziere"<sup>1</sup>.

Cameroni in quegli anni era stato un ammiratore di Dumas figlio, per la sua capacità di descrivere la società contemporanea, e si considerava erede, come critico, dell'esperienza scapigliata, quella però più vicina a Vallès che a Murger. Zola quindi è per lui una rivelazione, un salto di qualità nel percorso della letteratura verso il vero più vero, in quanto lo stile e soprattutto la tecnica di Zola gli appaiono i più consoni a una raffigurazione oggettiva, ma anche impegnata politicamente e filosoficamente, dell'umanità contemporanea. Cameroni, nella sua propaganda a favore di Zola, giunge al punto di mettersi contro i suoi stessi "compagni di strada", cioè i realisti milanesi, in quanto in costoro, accanto ad una certa ammirazione per Zola, si mette in luce una sorta di fastidio nei confronti dell'"impassibilità" dell'autore, del suo atteggiamento scientifico davanti ai vizi individuali e al degrado collettivo.

A questo proposito, è interessante ricordare la posizione di Tronconi. Questo scrittore condivideva gli atteggiamenti radicali di area scapigliata nei confronti della letteratura romantica e manzoniana, e quindi era stato favorevole alla diffusione delle opere di Zola, ma gli aveva negato il diritto di essere il portavoce autentico dell'arte nuova, soprattutto per il suo

---

<sup>1</sup> "Il Sole", 20 agosto 1874.

pessimismo e per il rifiuto di qualunque "predica" moralistica, per sollevare i diseredati dalla loro condizione di abbruttimento e di marginalità. Tronconi insomma, rifiuta lo scientismo privo di consolazioni proposto dallo Zola dell'*Assommoire*, e quindi di fatto ricade in quella letteratura paternalistica che aveva furoreggiato nell'epoca risorgimentale.

Massimo cantore di quest'ultima, è Salvatore Farina, redattore della "Rivista minima" (Milano) che vedeva con preoccupazione "la morte del Realismo", dovuta agli stravizi nati dal "troppo amore di verità"<sup>2</sup>. Come antidoto il giornalista propone un'arte "che sia lo specchio della vita, la quale è per 50 parti senso e per 50 sentimento ... virile, giusta, che vagheggi un solo ideale, il vero. Il vero che è insieme il buono"<sup>3</sup>.

## 2. *Il realismo moderato di Firenze*

Gli echi della nobile battaglia di Cameroni e la perorazione per un realismo moderato di Farina giungono anche a Firenze, una delle culle del realismo "ben temperato" dell'Italia pre e post-unitaria.

Uomo di punta in quell'ambiente è Ferdinando Martini, il quale collaborava alla "Rassegna settimanale". In un suo articolo del 6 gennaio 1878, sostiene che "il realismo significhi una cosa nobile e antica, e la nobiltà non può certo prescindere da un equo connubio fra reale e ideale: perciò i Tronconi e i Fontana, che agitano a Milano la bandiera dell'estremismo, non sono che arcadi attaccati a un solo aspetto del vero, cioè il brutto", e a fini e a criteri extra artistici. Martini d'altro canto, era un sostenitore di Dumas, di Feydeau e di Feuillet, autori molto distanti dal metodo di Zola, verso il quale Martini ostenta un distacco non privo di ostilità.

Le tesi di Martini, intellettuale molto in vista, ma filosoficamente molto "fragile" vengono riprese da uno storico e filosofo di professione cioè Pasquale Villari, in un saggio pubblicato il 28 dicembre 1879 sulla "Rassegna settimanale" (*Emilio Zola e il suo romanzo sperimentale*). Pur rivendicando il primato del realismo su qualunque altra forma d'arte, in linea con le più diffuse ed apprezzate tesi desanctisiane, Villari si ritrae inorridito di fronte agli aspetti più crudi della narrativa zoliana, che egli identifica con il concetto di "expérimental". Villari, almeno formalmente, non ricusa i contenuti dei romanzi di Zola, però li considera inaccettabili, per quel tanto che essi violerebbero "le leggi della verità e della natura umana", a causa dell'imposizione su di essi del metodo sperimentale. È veramente interessante notare come Villari, intellettuale di matrice hegeliana, poi

---

<sup>2</sup> "Rivista minima", 18 maggio 1873

<sup>3</sup> *Ibidem*.

convertito alle idee del positivismo, si opponga proprio al metodo di Zola, che è l'applicazione in campo narrativo delle principali tesi scientiste dei positivisti. Villari critica il ciclo dei *ROUGON-MACQUART*, in quanto "continuo artificio contrario alla verità" e ad essi contrappone un nuovo metodo, già collaudato dagli scrittori inglesi. "i migliori romanzi sono gli inglesi, i quali non si propongono di dimostrare e molto meno di esagerare alcuna teoria, ma vogliono vedere il mondo come è". E naturalmente per Villari il mondo non è solo brutto, così come l'uomo non è pura materia.

Colpisce in queste affermazioni la preoccupazione degli oppositori di Zola nei confronti del suo metodo, come se i contenuti delle sue opere, per quanto duri e talvolta sconvolgenti, fossero "il male minore". Il primo dubbio è quello sull'autenticità di tale affermazione: infatti viene da pensare che l'attacco al metodo zoliano sia un obiettivo subordinato rispetto a quello contro le tematiche contenute nelle opere di quest'autore, tematiche tali da mettere in agitazione i benpensanti, manzoniani e moderati. In realtà, è proprio il metodo quello che questi critici vogliono colpire, perché esso è ideologicamente "pericoloso", in quanto è uno strumento per interpretare la realtà, sociale, politica oltre che psicologica, in termini dichiaratamente materialistici e quindi molto lontani dallo spiritualismo, religioso e laico, di buona parte degli scrittori contemporanei. Il tutto si lega ad un'ipotesi, condivisa dalla Destra e anche dalla Sinistra storica, che la società italiana dovesse essere governata senza mettere in discussione l'antropologia filosofica, vigente da secoli nel Paese, quel misto di cattolicesimo e di cinismo politico, che già i grandi pensatori del passato, come Machiavelli, avevano considerato una delle piaghe del Paese.

### 3. Le tesi di De Sanctis

Nel coro di denigrazioni e di incerte celebrazioni dell'opera di Zola si inserisce, con ben altro valore di quella dei suoi contemporanei la voce di Francesco De Sanctis.

Il critico dedica all'autore francese parecchi saggi, a cominciare dallo *Studio sopra Emile Zola*, undici puntate apparse sul giornale "Roma" di Napoli, tra il 27/6 e il 20/12 1877, (poi in *Saggi critici*, volume III), fino alla conferenza, sull'*Assomoir* del 30/6/1879 (pubblicata poi nei *Saggi Critici*).

De Sanctis celebra il realismo di Zola, considerato come uno strumento di conoscenza, offerto dallo scrittore francese ai suoi lettori. Il merito di Zola sta nell'aver compreso, che il romanzo non deve essere più centrato sui "fenomeni psichici", ma sulla "lotta per l'esistenza", sull'"adattamento, sull'eredità e sull'ambiente", che sono poi le tre leggi della "race", "milieu", e "moment".

De Sanctis non nega l'importanza della scienza nel pensiero di Zola e il contributo che tale pensiero può apportare agli sviluppi e alla modernizzazione della letteratura contemporanea. Per esempio, nel ciclo dei

Rougon-Macquart, il metodo di Zola, cioè i suoi presupposti scientifici, è origine di "nuovi colori, nuovi movimenti e attitudini dei fatti, nuovi processi e spiegazioni", che lo scrittore riesce ad organizzare in "vasti orditi" e in "tenaci connessioni"<sup>4</sup>.

Il romanzo realista ha tolto "l'uomo dal suo astratto isolamento", ma Zola ed i suoi i seguaci hanno superato ogni limite, riuscendo, soprattutto Zola, a valorizzare al massimo gli insegnamenti della letteratura precedente. In questo discorso di De Sanctis è ben evidente il suo hegelismo (tesi, antitesi e sintesi) e il progresso prodotto da Zola, rispetto alle contraddizioni del passato (realismo e spiritualismo), è una premessa per la costruzione di una nuova cultura, in cui l'ideale "è spiegato e messo a posto", cioè trova la sua concreta collocazione nell'agire degli uomini<sup>5</sup>.

Analizzando più a fondo la tecnica sperimentale, il critico esalta "l'esattezza" e "l'indifferenza", applicate dall'autore sia alla descrizione degli ambienti, che a quella dei personaggi. Il discorso desanctisiano è privo dei "tremori" di un Villari, di un Capuana, o dei seguaci di Cameroni, in quanto i canoni del naturalismo sono per lui un mezzo, attraverso il quale passa la comprensione di tutta la realtà e soprattutto la rivelazione dell'umanità, anche mediante la sua animalità. Contrario ai moralismi, che ottendono le capacità cognitive di chi legge, De Sanctis esalta un'arte, che non vuole allontanarsi né dalla ragione, né dall'analisi, condotta fino in fondo, di tutti i comportamenti umani. È quindi il metodo di Zola quello che conta, ed è un metodo, in cui De Sanctis vede un'applicazione, in forme nuove, del metodo hegeliano, dove sembra prevalere l'oggetto studiato, in realtà è la filosofia dell'autore offerta all'osservatore quello che conta.

"Guardare in faccia il male e rappresentarlo nella sua verità, questa è arte virile. È la virilità di Zola. Però è impossibile che le cose osservate e rappresentate non abbiano ripercussioni. E qui è appunto la differenza tra scienziato e artista. Nello scienziato la ripercussione prende forma dalla riflessione; nell'artista dalla immaginazione e dal sentimento"<sup>6</sup>. In un altro passo il critico precisa il concetto dell'arte di Zola affermando che: "il suo difetto non è di essere troppo realista, ma è il soverchio idealismo, perché, operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è un'imitazione del processo naturale con quelle inconseguenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia, ma una costruzione mentale o tipica"<sup>7</sup>. Quindi il limite di Zola sarebbe quello di procedere talvolta *more geometrico* per un eccesso di passione cognitiva, senza rispettare certe inconseguenze dell'agire umano che non appaiono immediatamente riconducibili alle leggi della "race", del "milieu" e del "moment". Tuttavia tali limiti sono ben poca cosa rispetto agli idealismi sdolcinati e inefficaci di

---

<sup>4</sup> *Studio sopra Emilio Zola*, V puntata.

<sup>5</sup> *ibidem*, VII puntata.

<sup>6</sup> *Saggi critici*, volume III, Bari, Laterza, p.303

<sup>7</sup> *ibidem*, p. 301-302

molti scrittori, ideologicamente condizionati a favore di un'arte consolatoria e antirealistica.

De Santis concludeva le sue riflessioni su Zola con un'affermazione che anticipa di qualche anno la rivoluzione letteraria di Verga: "il motto di un'arte seria è questo: poco parlare noi, e far parlare le cose, *sunt lacrimae raerum*"<sup>8</sup>.

#### 4. La teoria di Luigi Capuana

Nel pubblicare nel 1879 il suo primo romanzo verista *Giacinta* (Milano, Brigola, 1879) Capuana lo dedicava a "Emilio Zola", per spiegare poi nella prefazione, che l'affinità tra lui ed il grande scrittore francese stava nel fatto che: "ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi egualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte". Capuana voleva così sottolineare il suo consenso per il comportamento civile dell'autore francese, senza peraltro sbilanciarsi sul piano estetico, anche se riconosceva la qualità artistica dei romanzi zoliani. Infatti il romanzo italiano, secondo l'autore siciliano, da molti anni ormai stabilitosi a Firenze e influenzato dalla cultura moderata della città toscana, doveva rifarsi al modello dei grandi francesi, da Balzac a Zola, evitando gli eccessi, ma perseguendo il loro amore per la verità, l'interesse per la società, il gusto per l'impersonalità.

Capuana ricava da Zola non tanto gli aspetti più radicali del suo scentismo, nell'implicito valore democratico dei suoi quadri d'ambiente, tutti imperniati sul conflitto di classe, ma piuttosto l'interesse per l'oggettività, che sarà poi il motto di tutto il verismo italiano ed in particolare di quello verghiano. Oggettività o impersonalità, come dirà Verga, avente lo scopo di escludere qualunque componente soggettiva, sentimentale e moralistica dell'autore, per far parlare i personaggi nella loro identità, contrassegnata dall'appartenenza a un "milieu" e a un "moment" ben determinati. Ciò che viene a mancare in questo quadro è la "race", almeno nell'accezione più complessa di tale parola, anche se soprattutto Capuana predilige la componente patologica e quindi fisiologica del personaggio (vedi *Giacinta*).

La preoccupazione maggiore di Capuana è quella di negare il valore artistico del concetto di "sperimentale", che Zola assegna al romanzo. Per l'autore francese questo termine stava ad indicare l'affinità tra scienza ed arte, in quanto per lui il romanzo, ma anche il teatro, erano un laboratorio, in cui venivano messi a confronto e quindi verificati sperimentalmente i vari fatti della vita individuale e collettiva, e perciò il lettore o lo spettatore venivano chiamati a svolgere un ruolo analogo a quello dello scienziato, che

---

<sup>8</sup> Conferenza su *Zola e L'Assomoir*, 15 giugno 1979, ora in *Saggi critici*, Vol. III, cit.

mette alla prova delle tesi interpretative, mediante il confronto e la reazione tra gli eventi, che vuole comprendere.

Perché Capuana rifiuta questa dimensione centrale della scienza nella letteratura e nell'arte in genere? Probabilmente lo scrittore subisce ancora l'influenza di una mentalità laica, ma moderata, che gli impedisce di portare alle estreme conseguenze una rivoluzione artistica, che avrebbe influito inevitabilmente anche sulla politica, sulla morale e sui rapporti tra le varie classi sociali. La scienza avrebbe livellato tutti gli uomini, avrebbe costruito un sistema per interpretare le relazioni sociali, in un'ottica in cui le differenze di classe erano soltanto componenti di un quadro, nel quale la realtà più profonda era unitaria, cioè la comune natura umana e le sue leggi.

Tutti gli interventi di Capuana tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, raccolti nelle serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, di cui il primo esce nel 1880 presso l'editore Brigola di Milano, hanno l'obiettivo di esaltare i romanzi di Zola, soprattutto alcuni come *l'Assomoir* e *Thérèse Raquin*, sfrondando i testi da quella componente essenziale, che era appunto la tesi scientifica dell'ereditarietà, la naturalità biologica dell'agire umano, così sovversive nei confronti della morale moderata, cattolica o laica.

Zola è grande quando è solo un artista, ma non quando è un critico: "le teorie critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di romanzo sperimentale, voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice". E ancora Capuana sembra assecondare le posizioni polemiche di molti critici francesi, che condannavano Zola per la sua scelta di sottomettere la "rhéthorique" alla dimostrazione scientifica. Infatti per Capuana, la forma è importante e non può essere condizionata da presupposti filosofici e teoretici. Come dirà in un altro passo, l'autore del romanzo non deve inventare nulla, deve trovare la forma e così avrà fatto tutto. Tale obiettivo è raggiunto pienamente, secondo Capuana, soltanto da Verga, che riesce a creare "l'organismo vivo dell'opera d'arte, indipendentemente dalla sua personalità", ma soprattutto indipendente da qualunque assunto teorico troppo rigido.

L'apparente naturalezza, la non premeditazione nella composizione dell'opera d'arte sarebbe quindi per Capuana il punto più alto e difficile da raggiungere: tale tesi è a guardar bene un rifiuto della scienza nella sua autentica forza conoscitiva e liberatoria, rispetto alle scelte individuali o collettive in campo morale e politico.

Non è un caso, che mentre Zola traeva dal suo scientismo positivista le conseguenze per le sue scelte repubblicane e democratiche, o se si preferisce giustificava tali scelte con la sua filosofia (basti ricordare il suo motto "la Repubblica francese sarà naturalista o non esisterà affatto"), la posizione di Capuana e anche di Verga in campo politico sarà conservatrice, fino agli estremi dell'accettazione del reazionarismo di Crispi e dell'involuzione della classe dirigente italiana verso il fascismo.

### 5. Le scelte di Verga

La posizione di Verga nei confronti di Zola è particolarmente ricca e contraddittoria. Basti pensare al suo rifiuto del principio dell'ereditarietà e del determinismo scientifico, perchè Verga lega, come giusto, tale posizione filosofica ed estetica ad un'ipotesi di riformismo democratico, che era di Zola, ma non era certamente suo. Ciò non toglie che l'idea stessa del ciclo dei Vinti, inizialmente definito nel progetto di *Marea*, nasca dal ciclo dei Rougon-Macquart e quindi dai grandi affreschi zoliani. Ma Verga in questi affreschi non coglie tanto la concatenazione di cause ed effetti dell'agire individuale, in relazione al contesto sociale, ma soltanto il nesso tra individuo e classe sociale per descrivere la "*fantasmagoria per la lotta della vita*", che come una onda immensa abbraccia in sé una miriade di vite individuali. Quindi non la storia nel suo complesso, spiegata attraverso le sue istituzioni, economiche e politiche, ma tante storie individuali, collegate le une alle altre da un flusso incessante di vita, in cui esse si annullano, a meno che l'autore non le sottragga alla morte con la sua parola.

Verga prende da Zola un altro elemento importante della sua poetica e questo sarà certamente un fatto determinante nella costruzione delle opere del periodo verista. Si tratta delle scelte linguistiche, infatti come l'autore francese, anche Verga farà parlare i suoi personaggi allo stesso modo, in cui parlano gli uomini contemporanei delle diverse regioni e delle diverse classi sociali, in modo da far corrispondere in pieno uomini reali e figure dei romanzi e del teatro. Ma la tecnica verghiana si allontanerà da quella zoliana, in quanto la parlata dei personaggi di Verga è sempre "miticamente" filtrata attraverso la soggettività dell'autore e soprattutto, quando i protagonisti appartengono al mondo popolare, il discorso assume una patina arcaica, lontana e quindi distante dalla concreta esistenza dei pescatori o dei contadini siciliani ritratti nei suoi romanzi.

### 6. L'ironia di Svevo

Acquista singolare importanza in questo quadro della ricezione di Zola in Italia la posizione assunta da Italo Svevo. Italiano per cultura, ma anche fortemente influenzato dalla cultura tedesca e dallo specifico habitat culturale triestino, Svevo negli anni Ottanta è un ammiratore di Zola. Possiamo citare come testimonianza esplicita un suo articolo pubblicato sul quotidiano triestino "L'Indipendente" del 22/11/1882, intitolato "*Riduzioni drammatiche*" nel quale Svevo celebra il distacco operato da Zola dal romanticismo e dal realismo di Dumas nei suoi trattati teatrali del 1881, *Le naturalisme au théâtre* e *Nos auteurs dramatiques*, (Parigi 1881). Svevo considerava le tesi di Zola fondamentali per il rinnovamento del "povero teatro italiano", infarcito di sentimentalismo, moralismo e luoghi comuni.



La sua ammirazione per Zola lo pone nell'ambito di quella parte degli intellettuali italiani, che andavano cercando una nuova forma per il realismo a teatro e che pensavano di aver trovato tale forma nel metodo sperimentale. Se questa è la "bandiera" di Svevo, è anche vero che in quegli stessi anni egli è autore di un'opera teatrale rimasta inedita fino alla metà di questo secolo, "*Le teorie del conte Alberto*" (date ipotizzate di composizione 1881-82), nella quale lo scientismo positivistico si scontra e viene sconfitto dalla realtà delle passioni umane.

Nella commedia in due atti, Svevo, racconta la storia di Alberto, innamorato di una fanciulla virtuosa, che ha però la grave "pecca" di essere la figlia di una donna tutt'altro che virtuosa. Scoperto il peccato della madre, Alberto, in nome del principio della ereditarietà, dovrebbe abbandonare la sua innamorata, perché la figlia avrebbe, presto o tardi, seguito inevitabilmente il comportamento adultero della madre, ai danni del marito. Il giovane, che in lunghi monologhi, pieno di saccenteria, se si vuole di ingenuo ottimismo, esprime la fede nei propri principi, dopo un lacerante ripensamento, decide di sposare la fanciulla, negando le sue teorie e affidandosi, con irrazionale fiducia, alla forza dei sentimenti.

Tutta l'opera viene condotta da Svevo con una ironia dissacratoria, veramente straordinaria, se si pensa alla giovane età dello scrittore, poco più che ventenne. La spiegazione, che si può dare a questo atteggiamento, va a toccare le radici più profonde e originali del pensiero sveviano, che alimenta una continua distruzione di tutti gli ideali più rassicuranti e consolatori, per spingere l'uomo verso i terreni incerti del dubbio e dell'angoscia esistenziale.

In questo modo Svevo non "distrugge" Zola, ma piuttosto il suo ottimismo positivistico e anche la speranza dei suoi seguaci, che vedevano nella scienza e nel metodo scientifico in particolare un modo per sciogliere i "nodi" della vita individuale e collettiva.

Dalla sua posizione periferica rispetto alle capitali culturali d'Italia, ma anche centrali rispetto alle capitali culturali d'Europa, il triestino Svevo preparava un nuovo modello di romanzo, che aveva tratto da Zola l'oggettività della rappresentazione, l'impetosa ricerca della verità, ma solo per andare contro qualunque illusione compresa quella della scienza, che aveva compensato nelle opere dell'autore francese la cruda realtà e le sconfitte individuali degli uomini.

Tahar Bekri

*Ecrire, lire le patrimoine au Maghreb*

Par ces propos, je voudrais apporter ma contribution à un débat installé dans notre région depuis maintenant quelques années, débat qui a souvent échappé aux spécialistes, alors qu'il est fréquemment au coeur des préoccupations des écrivains, du moins certains parmi eux au Maghreb, et plus particulièrement en Tunisie, où la littérature semble être l'affaire, plus qu'ailleurs, d'auteurs bilingues ou de double culture, arabe et française.

D'abord, par patrimoine, "tourath", il s'agit de tout l'héritage littéraire et culturel le plus éloigné dans le temps qui remonte en ce qui me concerne jusqu'à la période préislamique dans laquelle j'ai situé mon recueil *Le chant du roi errant*, célébrant ainsi la naissance de la poésie arabe dans cette Arabie païenne. Mais aussi le recueil, *Les Chapelets d'attache* où je suis allé sur les traces du poète et théologien Ibn Hazm dans l'Espagne musulmane du XI<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>.

Ces deux exemples me permettent d'interroger la mémoire historique, dans sa turbulence et sa complexité, dans sa tourmente et sa difficulté. En sentant le besoin de revisiter ces lieux et ces périodes, je tente de comprendre et d'entendre ce qui reste pour moi comme une réalité traquée moderne, le réel maghébin et arabe, en général.

Ce besoin d'aller à la rencontre de ce que Kateb Yacine appelait les "ancêtres fondateurs" est une exigence vis-à-vis du présent et sa responsabilité à l'égard du passé. Pour aller au-devant du présent, il devient impératif de saisir la problématique du passé. C'est ce que l'historien tunisien, Hichem Djaït désigne par "La dialectique du malheur". Non que ce retour vers la parole première et fondatrice soit une valeur esthétique pour elle-même, mais parce que ce retour est en fait un vrai départ dans l'écriture de la modernité, sans gratuité ni imitation facile. Au moment où les concepts sont de plus en plus appauvris par tant d'usages hâtifs et peu approfondis, il me semble qu'il est temps de cesser ce mépris de soi que je

---

<sup>1</sup> Tahar BEKRI, *Le chant du roi errant*, Paris, L'Harmattan, 1985; *Les Chapelets d'attache*, Paris, L'Harmattan, 1994; *Les Songes impatients*, Montréal, L'Hexagone, 1997; *Roots are very well, but what really matters are the flowers in Images of the West*, Copenhagen, Images of Africa, 1996.

lis parfois chez certains auteurs du Maghreb, comme si la post-modernité était devenue le salut miraculeux et magique pour la crise identitaire.

Je ne prétends pas ici que la lecture du patrimoine soit l'unique ancrage nécessaire à la maîtrise du réel maghrébin, mais elle participe de cette pertinence à mesurer et peser la lourdeur du non-dit historique et bien s(r) culturel et littéraire. Car, à ce niveau, il y a de toute évidence, des questions qui restent encore graves à poser et auxquelles toute réponse apportée n'est pas sans risque. Nous le voyons chaque jour en Algérie et pour avoir osé certaines réponses, des écrivains algériens, amis regrettés, l'ont payé de leur vie.

Je veux dire par là que notre lecture du patrimoine maghrébin est éloquente en elle-même car elle traduirait notre vision du Maghreb. Pour certains, et je pense ici au roman de Fawzi Mellah, *Elissa, reine vagabonde* (Seuil, 1987), il faut remonter jusqu'à Carthage et le fondement même de la Cité, de L'Etat. La culture punique serait à la base, à la naissance. Pour d'autres, et ils sont très nombreux au Maghreb, la culture à ses racines dans la berbérité. De Kateb et Mouloud Mammeri jusqu'à Tahar Djaout et Nabile Farès, en passant par les Amrouche. Encore faut-il lire dans la berbérité le paganisme ou l'islam ou le christianisme ou le judaïsme et je pense ici à l'oeuvre d'Edmond El Maleh au Maroc et celle d'Albert Memmi en Tunisie. Pour d'autres encore le patrimoine mghrébin, c'est l'héritage romain et latin, de Saint Agustin jusqu'aux auteurs coloniaux et je crois savoir que mon confrère, Majid El Houssi se réapproprie cette période récemment.

Je constate, pourtant que la référence à la culture arabo-musulmane et sa connaissance la plus sérieuse est plus présente chez les écrivains tunisiens de langue arabe comme de langue française. Telles me paraissent les oeuvres de Mahmoud Messaâdi dans *Haddatha abou Hourayra* (Ainsi parlait Abou Hourayra) ou de Ezzedine Madani dans ses pièces de théâtre: *Al-hallaj, La révolte des Zendis*, etc. ou dans ses contes et nouvelles *Khourâfat, Histoires de ce temps*, etc. ou encore les oeuvres récentes des romanciers Slah Boujah et Fradi Lahouar et des poètes Moncef Louhaïbi et Mohammed Ghozzi, à titre d'exemple.

En langue française, cette démarche est au centre des oeuvres de Chams Nadir et celles de Abdelwahab Meddeb. De même, pour votre serviteur. J'ai lu récemment un article écrit par le novelliste tunisien, résidant en France Boubakar Aygdi où il va jusqu'à faire de la référence au patrimoine arabo-musulman une condition pour que ces auteurs appartiennent au monde arabe<sup>2</sup>. C'est dire combien cette question reste sensible et tend peut-être à concilier les écrivains, notamment en Tunisie, au-delà de la langue d'écriture, au point de voir Hafedh Djedidi, habituellement s'exprimant en

---

<sup>2</sup> Boubakar AYADI, *De la littérature tunisienne à l'étranger*", revue «Al-Massar», n° 30-31, avril, 1997.

français, publier un roman en langue arabe et inversement Fragdj Lahouar, s'exprimant en arabe publier un recueil en français.

Sans vous surprendre, je ne partage pas le point de vue critique exprimé plus haut par mon confrère car il limiterait à plus d'un titre la liberté de la création et surtout figerait une identité déjà menacée par la sclérose et la statique.

Certes, la quête de l'identité reste un pilier de la littérature au Maghreb mais elle n'est pas la seule problématique et l'identité collective a longtemps brimé et empêché l'épanouissement des individus accablés qu'ils sont par tant d'interdits religieux, moraux, politiques, culturels, etc.

En outre, le regard porté sur le tourâth/patrimoine est bien loin d'être le même ni d'avis partagé. Chaque auteur semble l'interpeller selon ses préoccupations. Pour Messadi, la quête est métaphysique. Son rapport au sacré est entaché de la volonté humaine à réaliser son destin, partagé pourtant entre l'Orient et l'Occident, entre spiritualité et matérialité. Medani, lui interroge le patrimoine pour y puiser des réponses à la violence du pouvoir, au fondement du politique, Chems, Nadir s'intéresse au récit, à son fonctionnement, à la narration arabe ancienne, à la civilisation arabo-musulmane et ses apports à la civilisation universelle. A. Meddeb plonge son regard dans l'intériorité mystique, dans le soufisme. En ce qui me concerne, j'ai lu dans l'Arabie païenne, la douleur de l'errance, l'amour tragique de Naïla et Isaf, punis par les Dieux et transformés en pierre parce qu'ils se sont aimés dans l'enceinte religieuse, aujourd'hui la pierre noire à la Mecque. Dans l'Espagne musulmane, je suis allé interroger l'exil d'Ibn Hazm, la décadence des Omeyyades et la montée de l'intolérance, source de tant de destruction et mort des civilisations.

Il serait long ici de m'étendre sur le thème du patrimoine et sa présence chez certains auteurs du Maghreb et il serait plus juste encore de l'aborder comme un courant important de la culture arabe contemporaine comme on le lit dans les œuvres du poète syro-libanais, Adonis, ou du romancier égyptien Jamal Al-Ghitani ou encore dans l'œuvre du poète marocain, Mohammed Bennis.

Bref, ce qui me paraît important dans cette écriture est la confirmation d'une recherche originale dans la quête formelle et esthétique. L'écriture comme métaphore, comme parabole, comme figure donne une permanence à ce va-et-vient oblique entre le passé et le présent, si déformé par tant d'adversités. Aussi, me semble-t-il, la modernité en matière d'écriture j'entends, au Maghreb comme dans le Monde arabe en général ne peut se casser se créer elle-même sa propre esthétique, ses propres formes littéraires, pour ne pas dire ses propres langages. Ce sont ces ancrages qui lui sont nécessaires pour échapper à l'uniformisme ambiant mais aussi pour apporter sa petite pierre à la civilisation humaine, à la culture universelle. Peu importe dans ce cas si nos œuvres s'inspirent de formes orales ou écrites, l'essentiel est qu'elles réajustent des déséquilibres, qu'elles comblient des lacunes, qu'elles inventent leurs propres formes, qu'elles disent avec critique et exigence, non avec nostalgie passéiste, les apports à la culture

universelle, sans crier victoire mais non plus sans ce mépris de soi dont je parlais tout à l'heure.

Et c'est pourquoi il me semble *nécessaire à l'approche critique* des littératures au Maghreb d'être initiée au moins, aux formes narratives et poétiques les Plus éloignées et sans lesquelles bien des oeuvres récentes resteraient inaccessibles. Surtout quand la volonté de certains auteurs est de mêler les références, de chercher les connivences, et de réussir ce qu'Edouard Glissant dit au sujet de St John Perse: l'errance enracinée.

Il me plaît de dire ici que mon attachement à la culture arabo-musulmane n'est exclusif ni aveugle. Je le considère, pour ma part, comme une dimension de mon travail appelé à s'inspirer de tous les, lieux, de toutes les formes de la création. Condition de toute création libre.

C'est ainsi et en conformité avec ces propos que je viens de publier un recueil de poésie écrit comme un récit autobiographique, inspiré du Sénégal, du Danemark, de la Tunisie, de la France, des Etats-Unis, du Canada, etc., *Les Songes impatients*. Ces lieux rejoignent d'autres en Méditerranée ou en Europe ou encore aux Antilles dont il est question dans d'autres livres, car si les racines m'importent beaucoup, il me plaît ici de reprendre cette métaphore que j'ai donnée comme titre à un article paru à Copenhague, en juin dernier à l'occasion de la manifestation internationale "Images d'Afrique": les racines, c'est bien, mais l'essentiel sont les fleurs.

*Nabiha JERAD*  
*Université de Tunis*

*Le plurilinguisme au Maghreb et ses effets en France.*  
*Statuts et fonctions des langues*

L'objet de cette contribution est de proposer une analyse de la situation sociolinguistique actuelle dans trois pays du Maghreb<sup>1</sup>: Algérie, Maroc, Tunisie en nous intéressant à l'étude des statuts et fonctions des langues en présence et d'examiner ensuite quelques aspects du transfert de cette situation et de ses effets dans l'espace migratoire français. Dans le cadre d'une brève contribution à un colloque pluridisciplinaire, notre but est de proposer des réflexions sur les données de ces deux situations dans la perspective des recherches linguistiques. Aussi doit-on d'abord rappeler que la question de la diversité des langues, du bilinguisme, de la planification linguistique, bref de tous les aspects sociaux de la langue et du langage n'ont que tardivement intéressé les linguistes, qui en suivant le dogme saussurien avaient considéré ces facteurs comme extralinguistiques et relevant d'autres disciplines des sciences humaines et sociales.

Dans les dernières décennies, des linguistes ont intégré à leur champ d'étude ces questions et on assiste depuis quelques années à un développement de recherches dites sociolinguistiques sur le problème du contact de langues, de la variation langagière et dont l'essentiel a été initié par des chercheurs nord-Américains.

Pour ce qui est de la situation au Maghreb, les études linguistiques ou sociolinguistiques manquent. En effet, la question de la langue paraît autant préoccupante qu'absente du champ scientifique<sup>2</sup>. On dispose de peu d'informations sur les pratiques langagières, le rapport entre les politiques

---

<sup>1</sup> Le substantif Maghreb et son adjectivation maghrébin se construisent dans des discours non parallèles en français et en arabe. Ce point mériterait à lui seul une étude. On peut déjà signaler que les occurrences en arabe des mots Maghreb ou maghrébin sont nettement moins abondantes qu'en français.

<sup>2</sup> "Le rapport à la langue est sans doute l'enjeu le plus exhibé du champ culturel maghrébin" écrit J. R. Henry in «Annuaire de l'Afrique du Nord» 1984" Mais on peut également noter cette interrogation "Pourquoi les politologues qui étudient le Moyen Orient acceptent-ils le concept de langue comme un déterminant central de la culture politique du Moyen Orient tout en refusant de l'étudier" Peter Gan in *theory, politics and the arab world*, edited by Hisham Sharabni, 1990. Routledge. P.230. (notre traduction de l'anglais).

linguistiques et les usages réels, les représentations des locuteurs sur les langues etc.

### *La situation sociolinguistique au Maghreb*

Officiellement les trois pays ont comme langue nationale l'arabe classique. Mais la situation sociolinguistique réelle se caractérise par un vrai plurilinguisme et dans laquelle coexistent à côté de l'arabe classique, auquel renvoie la dénomination langue nationale, les différentes variétés d'arabe dialectal propre à chaque pays, les différentes variétés de berbère et le français. C'est donc une situation d'hétérogénéité linguistique qui présente une diversité de situations tant à l'échelle locale qu'individuelle: monolinguisme berbère, monolinguisme arabe dialectal, bilinguisme berbère-arabe dialectal, plurilinguisme berbère, arabe dialectal, arabe classique, français. On a donc affaire à un bi- ou plurilinguisme de fait et non institutionnel. Mais les statuts et fonctions des langues en présence au Maghreb sont tels que le plurilinguisme conditionne la réussite sociale.

Pour étudier le plurilinguisme, Fishman avait proposé la formulation suivante "who speaks what language to whom and when?". Dans le cas du Maghreb outre l'absence d'enquêtes linguistiques, un tel projet met d'emblée le chercheur face au problème de la délimitation des langues et de la diglossie. Une telle question revient aussi à étudier le statut et la fonction des langues ou leur répartition fonctionnelle. Mais l'exploration de ces questions débordent les frontières du domaine linguistique. Si la linguistique a pour objet la langue, les langues dans leur diversité relèvent de points de vue sociaux qui leur confèrent des statuts, des fonctions et des représentations particulières. La langue est un objet social et le plurilinguisme est plutôt une question de sociologie des langues. Aussi, l'étude des aspects linguistiques de l'immigration maghrébine en France, nous particelle un cas particulier de la sociologie de langues déjà en contact dans les pays d'origine et dont la compréhension est nécessaire sinon complémentaire.

#### *1.1 Statuts et fonctions des langues au Maghreb:*

##### *1. 1. 1. La répartition fonctionnelle*

Dans un article fondateur pour l'étude du plurilinguisme, Fishman<sup>3</sup> avance l'hypothèse de la répartition fonctionnelle des langues ou des

---

<sup>3</sup> Publié sous le titre *Who speaks what language to whom and when*, en anglais dans la revue «La linguistique» 1965, n°2.

variétés de langues en soutenant que la coexistence de langues différentes au sein d'une communauté est fondée sur une différenciation de leurs fonctions. Cette différenciation fonctionnelle est de nature sociale, c'est l'usage social qui détermine la fonction d'une langue c'est-à-dire ses domaines d'usage. Ces fonctions sont la conséquence de valeurs symboliques et de statuts associés aux langues en présence qui entretiennent alors des rapports d'interdépendance<sup>4</sup>. La différenciation fonctionnelle pose une hiérarchie des variétés linguistiques et par conséquent une norme dont les usages sont l'effet. La fonction d'une langue dépendra donc de la norme dans un contexte social déterminé.

La différenciation fonctionnelle et les normes ne sont pas immuables. Elles sont par principe susceptibles de changements à la suite d'événements précis ou à dessein (Fishman)<sup>5</sup>. Lorsque de tels changements se produisent, ils modifient les variétés linguistiques sous l'effet des comportements sociaux à l'égard des langues par le biais d'opérations de standardisation et de codification d'une variété ou d'une langue donnée par exemple. Selon cette approche, la description des statuts et fonctions des langues actuellement en présence au Maghreb peut se présenter ainsi:

### *1.1.2. Statuts et fonctions des langues*

#### a) l'arabe classique:

Dans les trois pays du Maghreb, l'arabe classique a le statut de langue nationale. Au lendemain de leur indépendance, les dirigeants de ces pays ont voulu marquer leur autonomie en proclamant que l'arabe était la langue nationale alors qu'elle était très peu connue par l'ensemble de la population.

Au statut de langue nationale a été associée une fonction symbolique de rupture à l'égard de la langue de l'ancien colonisateur et d'affirmation d'une appartenance à une identité arabo-islamique qui ne coïncide pas avec la fonction de communication accordée à la langue par les linguistes. En effet, l'arabe classique n'est jamais utilisé dans les échanges quotidiens dans aucun pays arabe. La répartition fonctionnelle de la spécialisation est poussée à l'extrême dans le cas de l'arabe: langue du sacré. Elle atteint une limite extralinguistique: la langue est considérée comme "objet", faisant partie du patrimoine objectif de la communauté arabo-islamique. Toute modification linguistique serait une profanation du sacré, d'où la métonymie "langue sacrée".

---

<sup>4</sup> Renée Balibar propose d'appeler "*colinguisme*" les relations de dépendance exclusion, complémentarité que l'institution de toute langue impose à l'égard d'autres langues.

<sup>5</sup> Voir *Introduction à la sociolinguistique*, Fishman in *Sociolinguistique*, Editions Labor et Nathan.



Dans le contexte historique et linguistique maghrébin, la valeur symbolique de l'arabe classique comme représentant de l'identité arabo-islamique pose un rapport d'exclusion - inclusion des autres langues en présence qui tend à représenter les langues maternelles soit comme absentes soit comme des fonds résiduels et tributaires de la langue arabe classique.

Ainsi, Chadly Fitouri dans un ouvrage intitulé *"bilinguisme et biculturalisme"* pose la problématique linguistique au Maghreb, en termes de lutte entre deux cultures et les deux langues concernées par ce débat sont l'arabe - à sous entendre par arabe classique - et le français. Dans le chapitre: "Le bilinguisme institutionnel et son influence sur les deux langues en présence", il écrit

*"Dans la situation post-coloniale actuelle, nous avons affaire à une réalité tout à fait originale. Une seule communauté ethnoculturelle composée d'une minorité bilingue biculturalisée et d'une masse unilingue qui subit selon sa position sur l'éventail social, les effets du biculturalisme... En Tunisie le maintien de la langue française ne peut se justifier après le protectorat, du fait que la totalité de la population est arabophone et qu'il n'existe pour ainsi dire pas d'individus exclusivement francophones et pourtant le bilinguisme des institutions est non seulement de rigueur mais semble voué à un long avenir aussi bien en Tunisie, qu'en Algérie et au Maroc. Ce bilinguisme pose le grave problème de la communication entre membres d'une seule communauté".*

Une telle vision laisse supposer que les membres de la communauté maghrébine sont des locuteurs dont la langue maternelle est l'arabe classique. L'auteur ne pose pas le problème de l'existence de l'arabe dialectal comme langue de communication et encore moins celui du berbère. Le rapport d'exclusion concerne ici une langue étrangère: le français.

Dans un essai plus récent: *"Arabisation et langue française au Maghreb"* de A. Moatassime, la fonction symbolique de l'arabe classique s'exerce dans la représentation d'un pouvoir d'inclusion des langues maternelles: l'arabe dialectal et le berbère.

*"Au Maghreb écrit l'auteur, le bilinguisme arabo-berbère semble faire partie d'une tradition culturelle populaire, qui indirectement tire sa force unitaire de l'Islam et de la langue sacrée du Coran l'arabe classique quand bien même celle-ci est très peu parlée et malgré les revendications politiques et sociales spécifiques des campagnes maghrébines".*

L'attribut de langue nationale comme dénominateur essentiel à la formation des Etats modernes réfère dans le cas des pays du Maghreb à une nation plutôt symbolique que réelle. L'argument de l'unité de la nation arabe justifie l'exclusion des langues parlées. Ainsi, dans le quotidien tunisien

"Assabah" (du 11/03/1994) un journaliste critique vigoureusement l'emploi de l'arabe dialectal tunisien dans les productions culturelles: cinéma, théâtre etc. en soutenant que la Tunisie n'est pas une nation mais une partie de la nation arabe et qu'elle doit donc exprimer cette appartenance par l'utilisation de l'arabe classique et non l'arabe tunisien qui avec toutes ses variétés régionales est difficile à comprendre par tout arabe y compris le Tunisien lui même. L'auteur termine son article en assimilant l'emploi de l'arabe dialectal à un projet colonisateur parce qu'il éloigne le peuple de la langue du Coran.

On le voit, l'arabe classique avec la valeur de langue supranationale et comme véhicule de l'identité arabo-islamique semble donc assumer une fonction symbolique bien plus importante que ses fonctions réelles.

#### b) Les langues maternelles: l'arabe dialectal et le berbère

Les langues parlées au Maghreb sont l'arabe dialectal propre à chacun des pays et les différentes variétés de berbère. Ces langues assurent la fonction de communication quotidienne mais n'ont pas de reconnaissance officielle. Le berbère est sans doute dans une position de minorité et se trouve dominé par l'arabe dialectal du fait de la tendance nécessaire du bilinguisme berbère - arabe dialectal. Un locuteur de langue maternelle berbère est contraint d'apprendre l'arabe dialectal pour les besoins de la communication quotidienne avec ses concitoyens non berbérophones. En Tunisie, le berbère dont les locuteurs ont toujours été proportionnellement à la population globale une bien faible minorité (autour de 2%) est actuellement en voie de disparition. Le nombre de ses locuteurs selon une étude menée dernièrement à Djerba ne se compte plus que par quelques centaines. Et contrairement au Maroc et à l'Algérie, les berbérophones tunisiens sans doute à cause de leur faible poids numérique, mais aussi en raison de la politique officielle n'ont pas constitué de mouvements de revendication linguistique.

#### c) Le français:

Il est actuellement difficile de se prononcer sur le statut officiel et les fonctions réelles du français au Maghreb. La politique d'arabisation adoptée par les trois pays dans les années soixante-dix avait pour objectif d'éliminer sinon de réduire la place de la langue française. Selon le bilan proposé par A. Moatassime et diverses autres observations, on constate que la fonction du français reste privilégiée dans l'enseignement technique et scientifique et dans le secteur économique. On doit aussi signaler que dans bon nombre d'administrations, il demeure utilisé à l'écrit comme deuxième langue à côté de l'arabe classique ou comme langue unique. Presque partout, le visiteur francophone remarquera que les enseignes, les signalisations, les documents en usage dans les interactions publiques utilisent l'arabe et le français. Dans

les trois pays sont édités des quotidiens nationaux en langue française. Dans les interactions informelles, le français a encore une fonction de communication plus ou moins répandue selon la catégorie sociale des locuteurs. Dans les centres urbains et plus particulièrement chez les classes économiquement et culturellement favorisées, le français apparaît souvent dans le code switching avec l'arabe dialectal.

Le débat scolaire qui caractérise la présence du français au Maghreb fait circuler deux notions autour de son statut: "langue seconde" versus "langue étrangère". En Tunisie, le point de vue officiel a biaisé la question par l'appellation de "*langue d'ouverture*".

Il apparaît d'un point de vue global que les statuts et fonctions des diverses langues en présence au Maghreb présentent des rapports d'interdépendance et des enjeux sociaux et idéologiques qui pèsent lourdement sur la caractéristique diglossique de l'arabe et sur les modes d'accès à la répartition fonctionnelle c'est-à-dire l'appropriation des divers codes en présence.

Le plurilinguisme n'est plus à envisager comme l'existence de différentes langues appartenant à différentes communautés mais plutôt comme un "colinguisme" comme le suggère Renée Balibar et à définir comme un réseau de relations entre langues.

### 1.1.3 *La diglossie ou le problème de la délimitation des langues:*

Le concept de diglossie a été avancé par Ferguson (1959) et appliqué à quatre exemples: le grec, l'arabe, le suisse allemand et le créole haïtien. Il en donne la définition suivante:

*"la diglossie est une situation linguistique relativement stable, dans laquelle en plus des dialectes primaires de la langue (comportant éventuellement un standard ou des standards régionaux) existe une variété superposée, très divergente, hautement codifiée (souvent plus complexe grammaticalement) qui véhicule un corpus de littérature écrite..., variété apprise essentiellement à l'école et utilisée dans la plupart des communications écrites ou orales formelles, mais n'est utilisée par aucun secteur de la communauté pour la conversation ordinaire".*

La répartition fonctionnelle oppose la variété "*High*" (H) ou supérieure à la variété "*Low*" (L) ou inférieure. Cette séparation dans laquelle l'écrit joue un rôle crucial suppose la domination de H sur L.

D'autres études utilisant la notion de diglossie l'ont appliquée à des situations où H et L sont deux langues non apparentées. Ainsi, Fishman considère que la situation du Paraguay est diglossique et où H est l'espagnol et L le guarani. Pour Paul Wald (1986) l'important dans une situation diglossique est moins la parenté objective des systèmes H et L que le fait

que cette parenté soit reconnue comme telle par les membres de la communauté.

*"La diglossie apparaît comme une situation paradoxale où la délimitation des variétés H et L et le figement de la variété H en référence immuable implique en même temps leur unité et leur différence".*

Ce qui caractérise alors la diglossie c'est l'existence de "*deux options cognitives*" pour les membres de la communauté:

- Soit considérer **H** comme une variété particulière de la langue commune qui représente l'idéal normatif des variétés **L**. La variété **H** joue alors la fonction d'idealtyp weberien de la langue (et éventuellement de toute langue) qui limite brutalement sa variation et exclut son emploi vernaculaire.

- Soit considérer **H** et **L** comme deux langues différentes. De ce point de vue la diglossie pose un problème de délimitation de langues. La seconde option cognitive qui permet d'aboutir à la séparation reconnue des deux systèmes exige un consensus social qui n'est pas encore réalisé pour l'exemple de l'arabe. (Contrairement à l'exemple du grec).

Pour l'arabe, l'analyse des représentations des fonctions de sa variété **H**: l'arabe classique particularisée par une double légitimation panarabique et sacrée, le situe comme l'idéal normatif des langues qui en varient génétiquement ou non.

#### 1.1.4 Diglossie et domination symbolique

Quand on envisage la diglossie au Maghreb comme une situation dynamique dans laquelle coexistent plusieurs variétés linguistiques, l'analyse sous l'angle de la répartition fonctionnelle intègre alors l'ensemble des langues du répertoire verbal. L'étude du rapport de domination ne concerne pas seulement les deux variétés de l'arabe mais également le berbère et le français. La situation devient une situation de diglossie dans laquelle les variétés **L** sont: l'arabe dialectal et le berbère et les variétés **H**: l'arabe classique et le français. Leur répartition fonctionnelle cantonne les deux premières à la communication informelle et spécialise les deux autres dans les secteurs du savoir et de la vie professionnelle. Une telle répartition est socialement fondée sur une différenciation entre dialecte/langue reposant sur le critère de l'écrit et sur le mode d'accès aux langues écrites impliquant un apprentissage et une évaluation scolaires. Mais le rapport est plus complexe. Il pose des degrés de supériorité et d'infériorité à la fois à l'intérieur de chaque groupe de variétés et pour l'ensemble des variétés et qui peut se présenter ainsi. Le berbère est la variété **L** pour l'arabe dialectal et l'arabe classique peut être considéré comme la variété **L** du français dans le secteur économique (banques, assurances, entreprises utilisant uniquement

le français). En définitive, on peut considérer qu'il y a actuellement au Maghreb une situation de conflit entre langues et où socialement la question d'une ou deux langues n'est pas décidée. Le discours tant officiel que social sur les langues explicite une position de langue - norme pour l'arabe classique qui exclut les langues maternelles du "capital linguistique" (Bourdieu 1982) et semble être en attente d'une exclusion "naturelle" de la langue étrangère: le français, comme le suggère l'intitulé même de l'essai cité plus haut: *"arabisation et langue française au Maghreb"*. L'arabe pose en soi le français.

## *2 - Quelques aspects de la situation sociolinguistique maghrébine dans l'espace migratoire français*

Mener des recherches linguistiques sur l'immigration maghrébine en France pose d'emblée au chercheur des difficultés de définition des termes même de son objet d'étude. Il lui faut d'abord savoir ce qu'on entend par immigré et démêler la conséquence de notions variées telles que "étranger", "population issue de l'immigration" et autres en plus de celles de "français musulmans" "beur", "arabes" employées comme des équivalents sémantiques aussi bien dans les publications officielles que dans la littérature sur l'immigration maghrébine.

L'adjectif maghrébin ne renvoyant pas explicitement à une identification linguistique, on est amené à définir ce qu'est une communauté linguistique valable pour tous les Maghrébins en France et à se poser la question de la langue arabe contenue dans leur identification fréquente d'arabes. Sur ces deux points, il apparaît qu'une telle étude reconduit à bien des égards la problématique des langues au Maghreb.

### *2.1 Difficultés à définir les Maghrébins en communauté linguistique*

La notion de communauté maghrébine ne peut référer à celle de communauté linguistique (le Maghrébin n'étant pas une langue). Si la langue des Maghrébins est à sous-entendre dans le terme arabe comme variante de leur désignation, le mot maghrébin ou arabe neutralisent l'hétérogénéité linguistique des locuteurs des pays du Maghreb à un double niveau:

1) il efface les berbérophones confondus dans l'immigration maghrébine faisant alors partie pour l'observateur de la population dite arabe. (S. Chaker, 1987).

2) il pose comme non pertinentes les différentes variétés d'arabe spécifique à chaque pays du Maghreb.

L'identification des membres de la communauté maghrébine par l'instrument juridique de leur nationalité renforce la difficulté de saisir les critères de définition d'une communauté linguistique réelle pour les

immigrés Maghrébins. Décomptés comme Français, bon nombre d'arabophones et de berbérophones en seront exclus. Considérés comme Algériens, Marocains ou Tunisiens les berbérophones seront assimilés aux arabophones. La spécificité linguistique des immigrants Maghrébins est donc soit floue soit faussée. Désignés comme Arabes ou Maghrébins, les immigrants de Tunisie, Algérie, Maroc ne sont pas présentés comme des minorités linguistiques distinctes comme peut l'évoquer la désignation d'autres groupes d'immigrés: les Portugais, les Espagnols, etc.

## 2.2 Les Maghrébins et leur langue en France

La France est un pays qui a forgé la légitimité de sa formation en Etat-Nation sur la norme du monolinguisme et où historiquement l'une des langues parlées est devenue langue nationale unique. Aussi l'intérêt aux minorités linguistiques régionales et à fortiori étrangères est-il très faible. On ne dispose pas encore de recensement sur les langues maternelles des immigrants. Les recherches dans ce domaine sont elles aussi à leur début. On constate en effet que si le thème de l'immigration maghrébine est abondant dans la littérature produite en France et au Maghreb, la question des langues reste peu explorée et peu accessible à cause des découpages des travaux en champs disciplinaires variés.

Les recherches relatives aux usages linguistiques des maghrébins ont commencé à voir le jour avec ce qu'il est convenu d'appeler la deuxième génération en présentant un paradoxe. D'un côté on note la tendance générale d'abandon des langues maternelles au profit du français chez les jeunes maghrébins, de l'autre côté on lie leurs difficultés scolaires à la différence linguistique entre la langue de l'école: le français et la langue de la famille: l'arabe.

Ainsi C. Camilleri, dans une étude intitulée "les immigrants arabes de la seconde génération" avance que "*le monolinguisme français connaît une expansion particulière chez les jeunes arabes*". Des linguistes comme C. Hérédia - Desprez et A. Martinet notent que la majorité des jeunes d'origine arabe ne parlent plus la langue maternelle de leurs parents. La convergence linguistique est alors rapprochée sans le terme de francisation du phénomène de l'américanisation des migrants des Etats-Unis.

Si l'hypothèse de la convergence linguistique vers la langue du pays d'accueil est à considérer comme un phénomène propre à la permanence de l'immigration dans un pays donné, les recherches sur les pratiques langagières des Maghrébins devraient s'organiser autour d'une meilleure connaissance des facteurs qui facilitent le maintien ou la perte de la langue maternelle et développer des méthodologies à même de connaître les usages réels et non les déclarations aux questionnaires.

La réflexion sur le cas particulier des langues maternelles des Maghrébins devrait à notre avis prendre en compte l'analyse des statuts et des représentations de ces langues, du point de vue des locuteurs et de celui

de la société d'accueil. L'analyse du rôle de la famille dans la transmission de la langue maternelle devrait permettre d'étudier le paradoxe du profil linguistique des immigrés Maghrébins. Les parents sont présentés comme des "émigrés", tournés vers leur pays, ils sont généralement monolingues dans leur langue d'origine et ont eu très peu accès à la langue française alors que leurs enfants sont monolingues en français. Il serait utile d'étudier les interactions verbales au sein de la famille, le discours des parents sur les langues. Peut-être que la langue maternelle, lorsqu'elle n'est pas socialement valorisée dans le pays où elle est née n'est pas un bien à transmettre ou à recevoir. La non légitimation des langues maternelles des Maghrébins est consolidée dans l'attitude du pays d'accueil.

### *2.3 Statut des langues maternelles des Maghrébins en France*

Sous le titre de "langue maternelle" ou "langue et culture d'origine", est apparue depuis quelques années en France, au milieu d'un débat entre assimilation vs différence culturelle, une circulaire autorisant les enfants d'immigrés à suivre un apprentissage de leur langue maternelle. Les conditions de cet enseignement sont les suivantes: prise en charge financière et humaine de ces cours par les autorités du pays d'origine, organisation des cours en dehors du temps scolaire. Cette prise en charge par le pays d'origine de la différence linguistique situe l'enfant d'immigrés né en France et souvent décidé d'y vivre en situation d'extraterritorialité. La marginalisation de l'enseignement de sa langue maternelle le constitue en minorité.

Pour l'enfant d'immigrés Maghrébins, cet enseignement confirme le statut d'infériorité de sa langue maternelle. Il s'agit pour lui non pas de la langue que parlent ses parents mais de l'arabe classique puisque les accords se font avec les autorités officielles des pays d'origine pour lesquels la langue nationale est l'arabe classique. En conséquence, lorsque le jeune Maghrébin en France, se met à apprendre sa langue maternelle, il découvre qu'il ne sait pas la parler. Il est alors étranger même à sa langue. Pourtant les manuels ont pour titre: "l'arabe ma langue". Le passage à l'écrit consacre cette variété comme langue-norme.. Celle qu'il parle avec ses parents ne s'écrit pas.

Parler sa langue maternelle est alors une faute pour l'enfant, le pays d'accueil et les pays d'origine.

En conclusion, il apparaît que l'étude des aspects linguistiques de l'immigration maghrébine en France prolonge la problématique sociolinguistique des pays du Maghreb. Une conséquence aussi inattendue de cette situation est à lire dans le retour de jeunes beurs dans "leur" pays d'origine avec le motif d'y poursuivre des études universitaires; conscients d'un atout linguistique cultivé dans le pays de l'immigration, ils viennent ainsi valoriser un capital linguistique: la langue française.

A travers les exemples d'étudiants que nous avons reçus à notre université de Tunis, qu'on a notés par hasard et qui méritent sans doute une

étude, apparaît la vision d'une situation sociolinguistique commune ou plutôt d'un marché linguistique commun entre la France et le Maghreb.

Une telle situation dynamique de contacts de langues et de relations socioculturelles incite à poser la réflexion sur les problèmes linguistiques dans l'immigration dans leur historicité et leur dynamisme et à poser autrement le lien entre identification linguistique et identification culturelle. La définition identitaire pour la langue n'est pas toujours valable. Des travaux américains (Labov) ont montré qu'un groupe social se distingue par les usages d'une langue donnée, les façons de l'utiliser et non par sa conformité à l'objet langue. Cela signifie qu'une différence culturelle peut se maintenir même si elle s'exerce sur des matériaux linguistiques différents. D'où la nécessité de recourir à une variété d'approches disciplinaires, si l'on veut mieux comprendre la question des langues en particulier dans l'immigration et échapper au constat réducteur de l'abandon ou du maintien de la langue maternelle.

#### BIBLIOGRAPHIE

ACHARD, P. (1993) - *La sociologie du langage*. Paris: Puf, coll. Que sais-je?

*Bilinguisme et diglossie*. in «Revue La linguistique», 1982, Vol 1. Paris: Puf.

BOURDIEU, P. (1982) - *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard.

CHAKER, S. (1987) - *Le berbère, une langue occultée, en exil* in *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, T. 2, pp. 145-164

FISHMAN, J. (1971) - *Sociolinguistique*. Bruxelles: Labor/Nathan.

GODDY, J. (1979) - *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris Ed. de Minuit.

GRANDGUILLAUME, G. (1983) - *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*. Paris: Maisonneuve et Larose.

JERAD, N. (1987) - *L'arabe en France* in *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, T. 2, pp. 31-59

MANNESY, G., WALD, P. (1979) (Sous la dir.) - *Plurilinguisme: normes, situation et stratégies. Etudes socio-linguistiques*. Paris: L'Harmattan.

MOATASSIME, A. (1992) - *Arabisation et langue française au Maghreb*. Paris: Puf.

POPLACK, S. (1988) - *Conséquences linguistiques du contact de langues: un modèle d'analyse variationniste* in *Langage et société*, n° 43.

VERMES, G. (1987) - *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, 2 tomes. Paris: L'Harmattan.

VERMES, G., BOUTET, J. (1987) - *France, pays multilingue*, 2 tomes. Paris: L'Harmattan.



*Daniel Leuwers*

*Kateb Yacine au carrefour des cultures*

Quel livre étonnant, et arborescent, et coupant, que le *Polygone étoilé*<sup>1</sup> de Kateb YACINE! On en sort ébloui et abattu - sonné comme le boxeur qui a pris trop de coups, mais qui tient encore, se maintient. Les premières pages du livre diffusent leur humus - on leur venin tout le temps de notre lecture.

"Ils étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés" (*PE*, 7). Et nous ouvrons nos yeux sur cette tragédie, ordinaire au vingtième siècle, où des hommes tombent non pas "dans un grand cri" (*PE*, 8), mais plutôt sans un cri (à quoi servirait-il?). C'est à l'effacement du cri que nous fait assister Kateb YACINE, au passage insidieux sous le joug de bourreaux qu'il convient de neutraliser en ne leur révélant aucun émoi, en apprenant à "sourire dans les larmes" et à se cantonner "dans le cri éteint", tout au fond de la cage. Les hommes n'ont même pas le temps de s'évader, tous aspirés par "le même sépulcre, où ils dormiraient ensemble, sans entraves, sans tribu, dans le vertigineux espace d'une nuit sans lumière, au-delà des étoiles, avec pour tout bagage un manque absolu de mémoire" (*PE*, 9).

Terrible destin de l'humanité rejetée - et jetée aux orties du racisme. Terrible destin des nomades, prisonniers d'avoir voulu rester trop libres, et condamnés, dès lors, comme leurs Ancêtres, à pousser "le même cri animal, inaudible, sans déclinaison, le cri d'amour, de patience, de nostalgie, de cruauté, le cri de l'atterrissage et du fait de femme soporifique et mortel" (*PE*, 10).

*Le Polygone étoilé* est placé sous le signe de ce cri impossible, de ce cri rentré, de ce renforcement - et renforcement - en soi-même de la haine d'autrui. L'Algérien est un homme envahi, colonisé, bafoué. Il ne sait comment sortir de la prison qu'on lui a faite et où il s'enferme, tant les complicités négatives et les compromissions se font complexes autour de lui. Lui, soudain ennemi de lui-même... Mustapha, le condamné, est hissé dans un camion plein de Sénégalais chargés d'assurer l'ordre colonial. Mais ces "fils du soleil poussés à la discorde" échangent des regards furtifs qui en disent longs sur leur empiètement réciproque. En fait, Kateb YACINE ne

---

<sup>1</sup> Editions du Seuil, 1994 - Collection "POINTS", n° R 662. Il s'agit de la réédition du texte original de 1966, et c'est à elle que nous référons sous le sigle *PE*.

cessera de le clamer vers la fin de sa vie: il faudrait que les Nord-Africains dépassent "l'arabo-islamisme" qui leur masque l'Afrique et s'ouvrent à toute l'Afrique, ce qui serait un moyen pour eux de comprendre l'importance de l'Afrique du Sud et d'avoir "une plus grande solidarité avec les peuples africains pour faire tomber les barrières"<sup>2</sup>.

Au terme du Polygone étoilé, l'écrivain rêve à ce qu'il serait devenu s'il s'était cantonné à la langue de sa mère, s'il s'était contenté d'être un Kabyle sans ouverture sur le reste du monde: il serait certainement aujourd'hui un "barde local, heureux comme un poisson, dans un étang peut-être sombre, mais où tout lui sourit (*PE*, 100).

Heureusement - ou malheureusement -, l'écrivain a obéi au "destin torrentiel de ces truites qui finissent tôt ou tard dans l'aquarium ou dans la poêle". Il s'est soumis à un flux torrentiel qui l'a incité au combat, tel ce "boxeur" que Kateb YACINE n'a cessé de comparer au poète.

Si *Le Polygone étoilé* a paru en 1966, YACINE en portait le sujet depuis longtemps. Dès 1958, l'écrivain confiait à Jacques BERQUE que la figure du "polygone pointant vers l'extérieur des angles offensifs"<sup>3</sup> l'obsédait. En 1961, retrouvant Jacques BERQUE en compagnie de Jean DUVIGNAUD, Kateb YACINE se faisait plus explicite, affirmant qu'il écrivait "dans une impasse", tel un condamné qui marche à la mort, dans "la plénitude inextricable du polygone, où le vide intérieur meurt comme un feu de camp"<sup>4</sup>. Mais de cette expérience du vide, on peut faire une alliée, en habitant alors "l'échafaud, sa tête sous le bras" - ce qui, aux yeux de Kateb YACINE, est "le sort du poète", - du "soleil noir" de Nerval au labyrinthe arpenté par Kafka, du dédale de James JOYCE à "l'espace du dedans" cher à Henri MICHAUX. L'artiste est alors "habité par un certain vertige étoilé, d'autant plus étoilé qu'on est parti du plus obscur de sa ruelle"<sup>5</sup>.

L'Algérien naît, de toute façon, sous une mauvaise étoile qui le contraint souvent à dormir à la belle étoile - le mal nommée.... Sorti de son village, il court vers la capitale, puis prend tous les risques pour gagner Marseille où il se perd à son tour, à la recherche d'un travail auquel il se donne complètement tout en perdant sa donne:

*«Ça fait rien  
c'est un Algérien  
qui travaille beaucoup  
et qui mange rien»* (*PE*, 59).

---

<sup>2</sup> *Le poète comme un boxeur* *Entretiens 1958-1989*, Le Seuil, 1994, p. 173.

<sup>3</sup> *Le poète comme un boxeur*, p. 175.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 177.

Ce court et cruel poème qui ponctue la prose du *Polygone étoilé* fait bien rimer "Algérien" avec "rien", et son dur travail ne lui vaut presque qu'une corde autour de son beau cou.

Le roman de Kateb YACINE obéit à une structure éclatée - étoilée, comme on finit, à force de coups sur la tête, par voir trente-six étoiles! Les lieux, les temps et les personnages se mêlent et s'emmêlent. Le destin de l'Algérien des années 1960 qui ne sait plus où exactement se fixer (entre l'exil en France ou la vie dans une Algérie traumatisée par les massacres de Sétif, les luttes intestines du F.L.N où s'empoignent des sous-Raspoutine et les pièges de la collaboration) peut se confondre avec le destin de la tribu des Fils de la Lune qui, déportée d'Égypte en Afrique du Nord au X<sup>e</sup> siècle, alimentèrent la résistance aux invasions. Mais, pour Kateb YACINE, rien n'est manichéen. Tout est complexe au sein de civilisations qui, malgré elles, se métissent et, parfois même, s'épousent violemment - comme l'écrivain lui-même a épousé la langue française, comme Nedjma (rappel obsessionnel du grand roman de 1956) est la fille illégitime d'un Algérien et d'une Française "disparue sans laisser de trace". Le désir fou que suscite Nedjma, de la part de Marc, le pied noir, ou des jeunes Algériens ou de son propre père saisi de fièvre incestueuse, est bien à l'image de l'identité algérienne qui se cherche et qui ne se trouve que dans le rapport conflictuel avec l'autre que chacun a déjà incorporé à soi, au point que tuer, c'est se tuer soi-même, C'est être son propre bourreau. Telle fut Nedjma, "victime incomprise" qui soupirait après les sacrificateurs qu'en sa candeur elle avait retenus prisonnière de ses sourires" (*PE*, 160). Ironie du sort: ces sacrificateurs innocents "ne songeaient qu'à se battre pour elle, qui reçut la plupart des coups". Les coups "pour" se transforment en coups "contre", et le combat se dévoie ainsi, s'automutile. Le poète a, dès lors, "comme un boxeur", le devoir de ramener le combat à des règles claires, à montrer le sens de la lutte, même si celle-ci semble vouée à une impasse - la désignation de cette impasse étant précisément le moyen de révéler en filigrane la règle du jeu au sein du plus grand dérèglement. Voir clair dans le chaos, c'est ce à quoi aspirent les poèmes qui viennent périodiquement ponctuer la prose du *Polygone étoilé*. cette polyphonie qui aspire à la multiplicité des perspectives, à la diversité des plans chronologiques et spatiaux pour atteindre, dans une simultanéité éblouissante, la disparité la plus éclatante. Mais à la composition plurivocale du discours où cinq voix alternent et s'entrecoupent, se superpose l'écriture verticale (jusque dans sa disposition étagée) des poèmes. Ceux-ci s'assimilent parfois au discours narratif, mais en décollent toujours pour trouver la faille unitaire, voire unificatrice.

La poésie est le lieu où l'homme est à même de récapituler - et de retrouver

«*Sous les rafales*  
*Remémorées*  
*la mélodie*»

*Bizarrement  
Familière et blessante» (PE, 35)*

La musique dévolue à l'Algérien, c'est la rafale qui troue toutes les mémoires. "Vulnérables", "angoissés", "silencieux", "déjà condamnés", les Algériens se raidissent, mais "en proie à la cruauté fractionnelle" (PE, 34). Usant de formules fractionnées, le poète se présente comme déchiqueté. Les fragments aspirent à l'unité du chant, voire à une mélodie familière, mais "la déchirure" l'emporte, entassement de la horde sur un plancher d'exil, épopée maritime en déroute que YACINE conclut en ces deux lignes

*«- Où on va? Vers des issues sempiternelles  
- Par ici Manoeuvrés comme par des cordes» (PE, 30).*

A la question - réponse figurant sur la gauche, se substitue la voix lucide qui désigne à la fois l'espoir et la manipulation, voire même la corde du pendu. La France tue l'Algérie, mais l'Algérien qui embarque pour Marseille se condamne lui-même - piège sempiternel du grand voyage, car "toujours elle s'éternise, la rupture des amarres". Les poèmes de Kateb YACINE n'ont rien du bateau ivre rimbaldien. On n'y largue jamais les amarres. On s'excuse même de monter sur le bateau du non-espoir:

*«- Excusez-nous  
on s'en va  
on est des étrangers  
Rien à faire  
On aime  
Les aventures  
Mais le coeur n'y est pas» (PE, 94)*

Non, le coeur n'y est pas, pour cette «civilisation exportée à bas prix, comme une denrée pourrie tout juste bonne pour les pauvres» (PE, 142).

Quant à ceux qui restent en Algérie, ils ne savent plus "comment distinguer l'ennemi, puisqu'il est dehors et dedans, partout et nulle part", comme les hommes qui se déchirent autour de Nedjma, ennemis à eux-mêmes et incités à écrire "le même poème", "devant le même séjour désenchanté

*"Avec des ouf  
Bon  
Ah  
Eh oui  
C'est la vie  
Hein  
Hum  
Oh*

*Ouf*  
*C'est comme ça" (PE, 146)*

Car la "fringale" sexuelle des hommes pour Nedjma recèle une secrète blessure que Nedjma n'a de cesse d'identifier:

*«Pouvait-elle ignorer comment se perdent les torrents  
Chassés des sources de l'enfance  
Prisonniers de leur dangereuse surabondante origine  
Sans amours ni travaux» (PE, 150).*

Les amants, les amoureux de Nedjma voient leurs forces brisées à la source; ce sont des êtres «éclatés comme des bombes, brûlés l'un contre l'autre, refroidis dans la cendre du bôcher natal, sans flamme ni chaleur, expatriés» (PE, 150).

Kateb YACINE écrit le poème de l'expatriation - de la mise en marge ou de la mise en terre -, de l'extermination de la tribu. Si, à de certains moments, le romancier sent venir "comme un appel irrésistible des profondeurs, un grand cri d'outre-tombe" (PE, 141), il veut y voir "mieux qu'une révolution préparée à l'avance, venue de haut", à laquelle il substitue volontiers "une pure création du peuple inculte et délaissé, des militants exclus ou ne comptant pour rien dans la voie hiérarchique, en marge des partis, des chefs et des gardiens de la doctrine, comme un rêve d'enfant, péremptoire, incommunicable, ni parole ni acte, plongeant dans l'inconnu de la matière active qui prend forme avec lui, pour lui, et pour lui seul, fiction réalisée" (PE, 141).

C'est la fiction qui est créatrice et révolutionnaire - tandis que le poème est porteur d'inconnu. A la fiction réalisée, il répond par le désir demeuré désir. Le tout dernier - et très long, - poème du *Polygone étoilé* condense parfaitement le contenu du livre on y sent crépiter le feu des exécutions sommaires, et se répandre lourdement le silence affligé des veuves, la peine irréparable des fils. Le poème terminal de Kateb YACINE est un chant des morts en même temps qu'une stèle dressée à la mémoire du père. La raison s'assombrit devant de tels traumatisés, et l'image du corps mutilé revient obsessionnellement (la tête tranchée?) tandis qu'il faut dissimuler sa détresse.

*[«Ni mort ni meurtrier  
Je dissimule nos pertes  
A la joie ennemie» (PE, 172)],*

s'efforcer de communier avec le mort dans un nouvel essor, et ne "plus fermer l'oeil dans la sarabande étoilée" (PE, 173) - moyen peut-être le plus efficace "pour reconstituer le polygone primitif, ce pays aux dimensions d'inégalité fondamentale" (PE, 33). Et voici que soudain Kateb YACINE renonce au poème sépulcral, au repos illusoire de la tombe, et qu'au travail

du deuil il substitue le travail érosif des morts eux-mêmes - des morts qui n'acceptent plus d'être enterrés une fois pour toutes:

*«N'enterrez pas l'ancêtre  
Sauvagement abattu  
Il ne renonce pas à la lumière  
Ce processeur des renversements amers de l'iris  
La trace de son massacre» (PE, 174).*

Les morts dorment simplement pour un réveil massif,

*«Et fusillés  
Les hommes s'arrachent à la terre  
Et fusillés  
Ils tirent la terre à eux comme une couverture  
Et bientôt les vivants n'auront plus où dormir» (PE, 175).*

Oui, la terre appartient à ceux qu'elle recouvre,

*«Le sang  
Reprend racine  
Oui  
Nous avons tout oublié  
Mais notre terre  
En enfance tombée  
Sa vieille ardeur se rallume» (PE, 175).*

On songe ici à la célèbre formule de Baudelaire («La poésie, c'est l'enfance retrouvée à volonté») et l'on perçoit que la mort devient ressourcement et se pare de l'essentielle vertu d'enfance qui la mène au poème - et à l'ultime question du poème:

*«(PE, 59)-Veux-tu que je t'enseigne la grammaire ou la poésie?  
- La poésie.  
- Ou les deux à la fois?  
- Oui, les deux à la fois» (PE, 175-176).*

Six pages en prose viennent ensuite clore le *Polygone étoilé*, qui éclairent rétrospectivement ce singulier questionnement. Kateb YACINE ne s'exprime pas à travers les protagonistes de son roman, il entend désormais se livrer à l'aveu autobiographique. Et il ressort que c'est sa mère qui lui infusa le don de poésie: «Autant que je m'en souviene, les premières harmonies des muses coulaient pour moi naturellement, de source maternelle» (PE, 179).

Quant à son père, magistrat respecté, il est celui qui fourra le jeune Kateb, âgé de sept ans dans la "gueule du loup", c'est-à-dire à l'école

française avec l'espoir qu'une fois passé ma(tre dans l'usage de cette langue, il reviendrait à son point de départ. C'est finalement ce qu'accomplit l'auteur du *Polygone étoilé*, mais dans la langue française, dans la langue de l'ennemi dont il a assimilé et intériorisé la grammaire - ce qui lui laisse l'impression d'avoir «perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables - et pourtant aliénés!» (PE, 182).

La poésie cristallise la fougue régénératrice à laquelle Kateb YACINE puise, mais qui l'épuise dans la mesure où elle s'exprime dans une langue qui est la sienne et n'est pas la sienne, qu'il possède mais qui le dépossède "cruauté fractionnelle". De ce déchirement, l'écrivain sait se faire un allié, car il met en lumière, de l'intérieur, les luttes intestines où les hommes s'enferment (des "spahis" vendus à la France et par elle oubliés, aux sous-Raspoutine du F.L.N., et jusqu'au virus guerrier né de la guerre d'Algérie et perpétué après elle). La langue française peut dire avec une certaine distance ce que la langue sacrée n'aurait peut-être pu exprimer que sur le mode de la plainte généralisée. *Le Polygone étoilé* particularise, présente une multiplicité de points de vue et pointe ainsi "vers l'extérieur des angles offensifs".

Il est un hymne magnifique à la Terre-Mère (une mère qui tient davantage de Nedjma - la - multiple que de la femme recluse des images d'Epinal) - Terre-mère gorgée du sang des pères massacrés, et qu'un fils prodigue réhabilite parce qu'il sait en traduire l'extrême complexité dans une langue qui demanderait, à son tour, à être traduite...

Et Kateb YACINE fonde finalement la littérature algérienne moderne en s'appuyant sur un des modèles de la modernité européenne: le mélange des genres, les variations du discours et surtout cette aimantation conflictuelle entre le poème et la prose jusqu'à leur indistinction dans le grand tuf scriptural qui les emporte - grammaire étoilée d'un vertige coupant.

*Elvira Dolores Maison*

*Traducción y espacio cultural*

I

En la difusión, intercambio, comercio de las ideas, lo que implica necesariamente el conocimiento entre los pueblos, la traducción representa, diríamos obviamente, uno de los puntos fundamentales. Su importancia ha involucrado y conmovido a culturas enteras. Desde la conocida actividad de la famosa Escuela de Traductores de Toledo, que contribuyó, en modo decisivo, a que en Europa se asentaran definitivamente los logros más preciosos del pensamiento universal, hasta los tiempos actuales, la traducción ha desempeñado un papel insoslayable en la cada vez mayor confianza entre los diferentes pueblos y culturas y ha contribuido a atenuar las diferencias e incomprensiones entre los mismos. Bajo la forma, ya sea de la interpretación, de la traducción oral, ya de la traducción escrita, esta práctica ha estado presente y ha abarcado de hecho todas las actividades humanas desde que tenemos noción de la cultura. Desde normas de convivencia hasta formas de curar, han tenido en la traducción un vehículo de transmisión. Ya sea en el encuentro directo, donde la interpretación es inevitable, ya a través de los textos, el conocimiento de pueblos diferentes. de su concepción del mundo o de sus formas de vida, ha sido un factor de desarrollo, de enriquecimiento de la propia cultura. Y en este sentido, parece obvio recalcar que se enriquece por igual el descubridor que el descubierta. La misma noción de cultura conlleva necesariamente el germen del dinamismo, del cambio. Hablar de cultura *pura*, inamovible, constituye una mitificación y una contradicción. En tren de precisar objetos de estudio diferentes, se suele hablar de *cultura* y de *civilización* como de dos conceptos que difieren, entre otras cosas, por el hecho de que a la civilización se puede aplicar la noción de progreso, concepto que estaría ausente en la cultura. En tanto que como objetos de estudio, sometidos al rigor científico, los mismos pueden ser motivo de esta distinción, resulta innegable que toda cultura se transmuta y que la superación de algunos prejuicios no supone sólo un cambio, sino que, de algún modo, les puede ser aplicada la noción de progreso en la medida en que contribuyen a aumentar el espacio de libertad del individuo.

Aquí nos interesa un punto de vista antropológico en la consideración de la cultura, punto de vista que es el que más conviene al traductor, tanto por lo que se refiere a su poética programática - es decir a su bagaje de



concepciones sobre la traducción y los instrumentos a su disposición, incluida la jerarquización de los mismos - como a la realización concreta de su trabajo. En este sentido, para él, cultura será todo aquello que es hecho por el hombre, todo aquello que no es naturaleza, las creencias religiosas, las técnicas de trabajo, las costumbres, las formas de organización social, la literatura, los sistemas de pensamientos; en fin todas las instituciones, legitimadas o no.

Se trata, pues, de un fenómeno que cubre, por un lado, la técnica, la economía, la política etc. y, por otro, la organización de la vida cotidiana, la producción cultural, no sólo de los estratos sociales más elevados culturalmente, sino también de aquellos sumergidos o marginados. Esta visión global permite redescubrir la cultura como algo inherente al hombre mismo, que está en todos los hombres, en todas las sociedades, y cuyos factores son igualmente importantes para una consideración abarcante del fenómeno. Al mismo tiempo, una tal concepción es la que obra como un elemento que da cohesión e identidad a una comunidad. Podemos decir que todos los grupos sociales tienen su cultura, sus respuestas culturales organizadas, independientemente de los intentos que puedan existir de minimizarlas. En la denominada traducción cultural, cuando tales intentos de relativización están a cargo del traductor, nos encontramos, de costumbre, con una mutilación del significado.

Sin embargo, ya desde el comienzo, el concepto de cultura es de una complejidad muy grande, si no extrema. Si bien en su definición más escueta, la cultura es el conjunto de bienes materiales y espirituales producidos por un grupo humano, que da forma a la coexistencia y coetaneidad de una comunidad - más o menos homogénea en su configuración frente a otras comunidades - no podemos soslayar que esta comunidad de cultura de un pueblo, asentado en una misma y determinada área geográfica, aunque no necesariamente, que se manifiesta a través de rasgos externos que individualizan a ese pueblo como distinto a otros, no es uniforme en su interior. Dentro de toda comunidad, son fácilmente verificables divisiones económicas, barreras culturales, etc. que instauran grupos y sub-grupos que se aíslan, tanto como ramificaciones convergentes que las acercan o separan al paso de los cambios internos y externos. En suma, toda comunidad de cultura es un tejido múltiple y complejo de tensiones congéneres y antagonistas. De allí, la necesidad de afrontar una cultura diferente no a partir de una observación exterior esquemática, que a menudo puede conllevar el peligro de una visión exotista, sino contando con dichas tensiones congéneres y antagonistas.

Por otra parte, la cultura, a parte de ser un fenómeno múltiple y complejo no lo es igualmente armónico. Las respuestas que el hombre da a cada una de sus necesidades y que son las que mediante un proceso de desarrollo van configurando una cultura, no se dan en un sistema organizado homogéneamente. Hay contradicciones, conflictos, invasiones de campo, fenómenos de multiculturalidad debidos, no sólo a las condiciones y elecciones individuales, sino también a factores que, si no las determinan en

modo absoluto, por lo menos las condicionan, como pueden ser, por ejemplo, las necesidades económicas. Tales aspectos económicos, y las consecuencias sociales derivados de los mismos, constituyen un factor de importancia y se proyectan como una componente en los demás aspectos; si no necesariamente los generan, de todos modos los modifican y, en el peor de los casos, los distorsionan. Por supuesto que esto se da a través de mecanismos complejos. Además todo lo que hace a los demás aspectos, a las instituciones, en nuestro caso a la literatura y a la traducción, no pierden un margen de autonomía, de vida propia, aún bajo el peso de la influencia de los factores más arriba mencionados.

En este sentido, las condiciones contemporáneas en que se mueve la industria cultural han transformado, no sólo la política de traducción, es decir los productos a incorporar en la lengua y cultura propias, es decir a partir de la selección de un cierto tipo de literatura, sino la misma condición del traductor por cuanto respecta a su situación laboral y a su margen de elección para influir en el curso de las tendencias culturales.

Así, las diversas políticas culturales no pueden dejar de tomar en cuenta los cambios en la sociedad y la creciente industrialización de la cultura.

Del viejo concepto que la ligaba a una élite, con viejas pautas de la aristocracia, de la cultura como prestigio, privilegio, diferenciación, se ha ido pasando a un proyecto distributivo, aquél que se vuelca en la educación, en el periodismo y otros medios masivos de comunicación, etc. cuyo objetivo es elevar el nivel cultural general, pero también el de dirigir un cierto tipo de lectura, a partir de determinados intereses, ya sea instruyendo para una inserción más efectiva en el mercado del trabajo, pero también reprimiendo otros tipos de cultura, que no están contemplados por las propuestas vigentes. De aquí a un proyecto que privilegie una finalidad lucrativa hay poca distancia. La etapa actual que atraviesa el mundo favorece este tipo de proyecto. Con la creciente alfabetización de pueblos hasta ahora marginados, con la siempre mayor concentración urbana, los avances sociales, los avances de la industrialización, crecen nuevos públicos, aparece un mercado de consumidores de cultura que ofrece posibilidades para la inversión de capitales. La cultura se convierte así, en un período relativamente breve, en una poderosa rama industrial, la que consolida la vigencia de una cultura masiva.

No podemos prescindir de algunas fórmulas importantes e innovativas que marcan las tendencias de la actual industria cultural. Enumeramos, por ejemplo, la reducción de costos para ofrecer el producto a precios accesibles, la ampliación de los circuitos de distribución, el estudio del mercado, la selección e indagación de campos temáticos, la publicidad, el desarrollo enorme de la industria gráfica, el elevado porcentaje de importación de productos y servicios culturales: libros, obras de arte, espectáculos teatrales y líricos, etc., la aparición de nuevas formas artísticas y recreativas ligadas al desarrollo tecnológico que producen una ampliación de la estructura de la industria cultural, pero cuyo desarrollo, obviamente, no es el mismo para los países avanzados que para los países de menor

desarrollo, lo que condiciona, en esta relación y en el caso de la traducción, los productos a traducir.

En cuanto acabamos de decir, adquieren una relevancia fundamental las leyes del mercado, que se erigen por encima de algunos parámetros vigentes anteriormente. Y esta relevancia produce un cambio importante. Es decir, estamos lejos, a pesar de no haber pasado mucho tiempo, de cuando otros factores, en primer lugar una determinada ideología, condicionaba una política de traducción. La prevalencia del mercado - en un momento en que se habla de la muerte de las ideologías - hace natural que un producto, que puede estar contradiciendo el sistema de ideas de quien lo produce a nivel industrial, si puede aportar un rédito seguro, se venda. De ahí que muchas empresas, periodísticas o editoriales, que hace algunos años no le hubiesen dado cabida a cierto tipo de materiales hoy lo hagan. Consideramos este cambio como sustancial. Hay un mercado, pero no se trata de un mercado ajeno, entre otras cosas, al consumo superfluo que lo reclama, lo cual determina una frivolidad de los contenidos y de la calidad. Basta ejemplificar con la enorme difusión de la literatura *light* y de series televisivas banales. Y de estas presiones del mercado sobre los contenidos no podemos prescindir, sino a riesgo de caer en razonamientos interesados que terminan por no comprender los elementos contradictorios que se dan en todo proceso cultural. Y como en todo proceso cultural, la política de traducción, que implica toda una serie de presupuestos en torno a los textos a traducir, no es inocente ni espontánea.

El mercado ejerce de alguna manera una suerte de represión en algunas propuestas que vienen del seno mismo de una comunidad, pero en nuestro caso es importante considerar la que se ejerce en la relación con otros países. En un clima de globalización, siguen siendo válidos, sin embargo, conceptos como "países centrales" y "países periféricos", al menos como términos de trabajo. No se trata, al plantear la vigencia de estos términos, de reivindicar categorías de folclorismo anacrónicas o de culturas nacionales estereotipadas que, en tantos países "periféricos", en tiempos no muy lejanos, han conducido - y hasta siguen conduciendo - a clausuras ingenuas, cuando, en realidad, nos hallamos en un mundo de permanente aperturas, tanto como plantear la realidad de una situación.

## II

Todo cuanto venimos diciendo se refleja de un modo directo, a veces condicionante en la tarea concreta del traductor literario. Frente a otras actividades artísticas como la música o la pintura, en el caso de la literatura la relación con el mundo que nos rodea se hace más estrecha porque lo que se utiliza en la misma es el lenguaje, algo que no pertenece sólo a la literatura sino que pertenece a toda la sociedad; el lenguaje, que no es sólo medio y expresión de una cultura, sino él mismo cultura. Y esto hace que

sea más ambiguo nuestro campo de trabajo, o que sea más difícil trazar límites. Y los problemas se multiplican - ya que se trata del lenguaje - en la traducción. Se puede decir que mucho de lo que pasa con la literatura pasa con la traducción. En una y otra hay una Poética programática que precede y determina el tipo de traducción. Podemos hacer una clasificación, más o menos general, de algunas premisas ligadas a esta Poética, que por regir en la literatura está inexorablemente ligada a la traducción. Por un lado, nos encontramos con líneas que acceden a la literatura, considerándola un objeto en sí misma, fundada en sus propios mecanismo internos, como si se tratara de prescindir del concepto. Utilizando un término tradicional, podemos decir que estas corrientes son las que investigan la forma, con la aclaración de que son las mismas las que, de algún modo, subrayan la falsedad de la vieja dicotomía entre forma y contenido. Por otro lado, están las corrientes a las que interesa el significado, no tanto a partir de la estructura específica de la obra, como sucede con las anteriores, sino a partir de una lectura que tiene puntos de contacto con la historia, la antropología, la psicología, la sociología, etc. Aquí nos estamos refiriendo, de un modo más específico, a las formas en que se configura el significado ambiguo o plural, polisémico. Y esto no es sólo producto de las diferentes lecturas que se pueden hacer de una obra -la lectura que parte de las corrientes que privilegian el significante no es la misma que la de quienes privilegian el significado- sino que proviene de la misma estructura de la obra y de sus múltiples niveles. Todo lo cual nos plantea, en nuestro caso, el problema del conocimiento que transmite la obra literaria y, de modo correspondiente, la traducción de la misma. Digamos que si, desde un punto de vista lógico, el mensaje es ambiguo o polisémico no transmite verdad, es falso. Y esto ha llevado a algunos a considerar la literatura desde criterios puramente estéticos. Pero, por otra parte, podemos decir que la literatura transmite cierto tipo de conocimiento y que, por lo tanto, puede actuar no sólo sobre el lenguaje sino también sobre la formación y el comportamiento de quien lo recibe. Puede verse en la elección que haga el traductor, la importancia que tienen estas concepciones para la formulación de su poética programática, que decidirá el tipo de traducción que abordará.

Todos estos procesos y sistemas que convergen en una escritura dada, en la cual se congregan, en su momento, los referentes sociales, económicos, psicológicos, etc., (porque la literatura, y por consiguiente la traducción, se realiza en la historia y no fuera de ella) son vistos de diversas maneras según las diferentes culturas. En un proceso, de cuyos ejemplos nos da cuenta la historia, las tendencias dominantes institucionalizan ciertas retóricas y oficializan y consagran la literatura que se corresponde con las pautas de dicha retórica, mientras suelen marginar o desplazar a la literatura que no se ajusta a la misma. Existen escrituras convencionales que reafirman el ordenamiento social, el sistema de ideas o los procedimientos de expresión existentes, mientras que otras rompen, en todos o en algún plano, con los mismos. Aquí se impone una aclaración para nada soslayable: la ruptura de los planos más específicos no proviene exclusiva o

fundamentalmente de una actitud experimental, ligada, por ejemplo, a problemas como pueden ser el cuestionamiento mismo de ciertos mecanismos y normativas lingüísticas, sino también de una actitud crítica ante la realidad, de una investigación de ésta que requiere - en la medida en que la dicotomía forma y contenido es falsa - nuevas formas de expresión. De ahí provienen las transformaciones más importantes que se produjeron, por ejemplo, en la narrativa del siglo XX, y no de intenciones meramente experimentales. Las formas que adopta una literatura de vanguardia, por ejemplo, no están tanto ligadas a la mera experimentación o a una vocación de ruptura, sino a una necesidad de expresión a la cual ya no bastan los instrumentos normativos o vigentes en su momento. Se trata, pues, no de un juego sino de una necesidad.

### III

En este sentido, cuando hablamos de literatura y de traducción de la misma, no podemos olvidar que el lenguaje no es neutro. Un sistema de comunicación puede funcionar como un elemento neutro, transparente, sin carga propia, como un medio de transmisión que no afecta los significados que transmite. Por supuesto, que todo sistema de signos de este tipo, en la medida en que es arbitrario, la relación entre el significante y el significado es arbitraria. No es la realidad, sino una forma convencional de representarla, pero con sus propias leyes. Una vez aceptada la convención, nosotros podemos utilizarlo para describir la realidad, transmitir un mero mensaje cotidiano. Pero el lenguaje no es siempre neutro, sólo medio, instrumento, sobre todo si nos referimos no a una frase suelta sino a un discurso cualquiera. Este es influido en sus formas de organización por los demás sistemas e instituciones vigentes en una sociedad y, a su vez, debido a esta carga, influye en nuestra interpretación de la realidad. Los demás sistemas afectan su forma de organización y estas formas de organización del discurso determinan nuestras maneras de interpretar la realidad. En el caso de la literatura el lenguaje no es jamás inocente, neutro.

La literatura, y esto vale para la traducción, ya sea en el campo universitario, ya en los suplementos de los periódicos, en las instituciones, etc. no tiene una entidad metafísica, inmutable. Tampoco es un objeto físico que podemos definir de una vez para siempre. La multiplicidad de definiciones, o de conceptos, que han llenado las historias de la literatura y los enfoques de los críticos, y nuestro propio modo de leer indican el carácter histórico, cultural, convencional del término. Las diferentes culturas definen y circunscriben de modo propio la literatura, fijando límites a lo que debe entenderse o no por literatura. Lo que resulta común a todas las culturas y a todos los grupos sociales, es que el hombre no usa el lenguaje como un medio inmutable, neutro, sino que lo trabaja, con diversos objetivos: transmitir información, comunicarse efectivamente o no, captar la

atención del receptor, expresar nuevos significados. Por otra parte, la lengua es también el instrumento con que el hombre analiza la misma, sus mecanismos internos, sus reglas de funcionamiento, la consagra o la desmitifica, cuestiona su eficacia, etc. La literatura es sólo una parte de este trabajo sobre el discurso que se da en una cultura. Se trata de una convención social que señala que literatura es aquello que respeta ciertas pautas de organización, de lenguaje y también de contenido, que no son los únicos posibles. La institucionalización de la literatura en un determinado período histórico, la reafirmación de ciertas convenciones, hace que lo que no corresponda a las mismas sea marginado como no literatura o como subliteratura. Y esta marginación no se produce sólo utilizando criterios formales, estructurales, sino también temáticos. Con esto vale decir que no sólo se dejan a un costado ciertos procedimientos, ciertos modos de hacer la literatura, sino también toda una temática que será considerada, en un sistema de valores institucionalizado, no poética o de mal gusto, salvo que se consagre esta temática a través del canon vigente. Pero también la literatura es transmisión, información, indagación de la realidad que está fuera del texto - lo que no implica confundir texto con realidad - y a este nivel el modelo institucionalizado puede también cercenar información sobre la realidad, soslayar textos que nos hablan sobre aquello de que una cultura institucionalizada no habla, o no quiere informar, salvo a través de una apropiación rayana en la neutralidad o en el escamoteo.

Un fenómeno particular, que se produce a partir de una visión unilateral de la cultura del otro, está constituido por el exotismo, la tendencia a ver en el otro, no las características componentes y homogéneas de una cultura, sino aspectos exteriores o circunstancias parciales en función de un estupor, de una sorpresa frente a la cultura propia - es decir, tomadas fuera de contexto - que terminan por reducirse a una suerte de anacronismo o anatopismo. Es así como el mensaje cultural básico aparece desvirtuado o, simplemente, pasa desapercibido. Lo que, frecuentemente, es un medio de expresión -a través de procedimientos lingüísticos, de imágenes, de metáforas que no constituyen un juego literario sino un verdadero modo de denotar la realidad, o de connotaciones que tienen que ver, a veces, con la utilización de un cierto lenguaje mágico, por ejemplo, aparece redimensionado por su falta de adecuación a cánones pre-establecidos de las tendencias dominantes. Otro aspecto del mismo problema nos lo brinda por Ovidi Carbonell i Cortés:

«Los textos calificados de *primitivos*, *exóticos* u *orientales* nos proporcionan algunos de los ejemplos más ilustrativos de este sesgo cultural. Un ejemplo paradigmático es la traducción de Omar Khayyam por FitzGerald, pero si se nos pidiera escoger la traducción más famosa al inglés de la obra literaria oriental más conocida, habría muchas posibilidades de que nuestra elección recayera en la obra del traductor más famoso (el mejor, dirían algunos) de literatura oriental y exótica en esta lengua. La traducción comentada de las *Mil y una*

*noches* por Richard Francis Burton sigue considerándose un monumento de erudición enciclopédica añadido a la obra maestra por excelencia de la literatura árabe. Sin embargo la obra árabe original, una colección de cuentos populares procedentes de distintas fuentes compilados e hilvanados dentro de una trama alrededor del siglo XIII, no se considera una obra de valor literario sobresaliente entre los mismos eruditos árabes»<sup>1</sup>.

Más adelante, Carbonell i Cortés analiza el problema de la apropiación cultural y de la manipulación, en este sentido, del traductor. Muestra su sorpresa al leer las siguientes líneas contenidas en la biografía de Burton escrita por Byron Farwell: «El mayor encanto de la traducción de Richard Burton, considerada como literatura, reside en la fantasía y exotismo que hizo destilar a toda la obra. Hizo grandes esfuerzos para conservar el sabor de pintoresquismo oriental y la ingenuidad del árabe medieval mediante el procedimiento de escribir "como el árabe hubiera escrito en inglés". El resultado es una obra que contiene miles de palabras y expresiones de gran belleza y, para los oídos occidentales, también originalidad. De todas las lenguas del mundo, fiándonos de la opinión de Richard Burton, la lengua árabe es la que tiene las expresiones más hermosas»<sup>2</sup>. Carbonell i Cortés observa que «La figura del traductor-orientalista es aquí patente como autoridad y cicerone de lo desconocido. Pero, como Rana Kabbani muestra en su estudio *Europe's Myths of Orient*, Burton construye la imagen de los árabes, de la cultura, literatura e incluso de la lengua árabe, que él consciente o inconscientemente deseaba interpretar, la imagen esperada del Oriente y que, por supuesto, se esperaba también de su trabajo como traductor. Esa imagen había sido construida mucho antes de que Burton pusiera pie en Alejandría por primera vez, como se ocupan en recordarnos las obras de Edward Said, Rana Kabbani o Joelle Redouane, entre otras»<sup>3</sup>.

Por lo que se refiere a las relaciones entre los países "periféricos", debe constatarse el hecho de que en los mismos se traducen por lo general obras provenientes de los grandes centros del dominio cultural y, cuando se emprende la publicación de obras de algún otro país "periférico", se ve que las mismas han pasado y han sido ya valorizadas o prestigiadas por estos centros de la industria cultural. Un conocimiento directo entre aquellos países, sin pasar por esta mediación, es muy reducido.

---

<sup>1</sup> Ovidi Carbonell i Cortés, "Orientalismo, exotismo y traducción", en *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*, al cuidado de Miguel Hernando de Larramendi y Gonzalo Fernández Parrilla, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 165.

<sup>2</sup> Byron Farwell, *Burton. A Biography of Sir Richard Francis Burton*, London, Penguin Books, 1990 (1963), p. 366, cit. por Carbonell i Cortés, *Ob. cit.*, p. 165. La traducción de párrafo es de este último.

<sup>3</sup> Ovidi Carbonell i Cortés, *Ob. cit.*, p. 166.

#### IV

Algunas corrientes críticas modernas han convertido al texto en una suerte de producto nacido en un vacío más que en un espacio fatalmente ligado a la historia, requiriendo para el análisis del mismo una independencia, no sólo frente al contexto histórico, sino también frente a su mismo productor. Sin duda que el texto posee una autonomía, pero como toda autonomía también ésta es relativa y no absoluta. En dos palabras: el texto nace en la historia y alguien lo da a luz. Ni las condiciones históricas en general, ni las particulares del productor, son ajenas a la gestación del texto y brindan elementos para una explicación más completa del mismo. Un lingüista del texto, J. S. Petofi, se lamentaba de la imposibilidad de construir una verdadera teoría del significado, ya que ésta es posible a nivel del vocablo y de las relaciones co-textuales, pero no a nivel del contexto, que implica una multiplicidad de condiciones históricas generales y de particulares referidas al tiempo y espacio en que se produce el acto del habla. Esta imposibilidad, naturalmente, no es un drama, sino un hecho ligado inexorablemente a la cultura. El texto posee una energía que se renueva con cada lectura y esta lectura se realiza siempre en un tiempo distinto. Con esta realidad debe hacer sus cuentas el traductor, contando, además, con que la misma afecta también al destinatario de su traducción.

Goethe había ya aludido a las dos posibilidades ante las que se encuentra un traductor: hacer propio un texto, adoptarlo a sus nuevas circunstancias, hacerlo aparecer como un original escrito en la lengua terminal y dirigido, en consecuencia a los lectores de esa lengua terminal o, por el contrario, "extrañar" al lector de la lengua terminal, haciendo aparecer en todo momento el texto como ajeno, perteneciente a otra cultura. En pocas palabras: llevar el texto al lector o llevar el lector hacia el texto. Benvenuto Terracini, en un trabajo ya célebre, define la traducción como el producto de un "desajuste cultural, por más leve que sea"<sup>4</sup>. Un diferente espacio geográfico, así como un tiempo diferente son los responsables de este desajuste. Y estas diferencias son siempre de índole cultural. Puede producirse entre culturas diferentes, pero también en el interior de una misma cultura, cuyos elementos son de naturaleza dinámica y están en continua transformación, más perceptibles a medida que pasa el tiempo. Podríamos incluso citar un caso extremo que se desenvuelve no ya en el interior de una determinada cultura, sino en el interior de un mismo individuo. Menciono aquí el caso de Joyce, que mantenía, según sabemos,

---

<sup>4</sup> B. Terracini, "El problema de la traducción", en *Conflictos de lenguas y cultura*, Buenos Aires, Imán, 1951.



una relación exasperada con sus textos. El escritor irlandés emprendió él mismo la traducción de algunas páginas de su propia obra. Es interesante, al respecto, citar algunas líneas suyas para comprender cuál era su poética programática en la materia. En una carta dirigida a su amigo Nino Frank le dice que "Occorre mettersi al lavoro prima che sia troppo tardi. Por el momento, esiste ancora una persona al mondo, io, che puo capire quello che ho scritto. Non garantisco che tra due o tre anni ci riusciro ancora..."<sup>5</sup> Como se ve se trata de un intento desesperado de fijar de ese modo y de una vez para siempre un texto remando contra la historia y, por consiguiente, contra los avatares de las sucesivas lecturas, necesariamente diferentes, aunque lo pueden ser en un grado apenas perceptible. Debemos decir que, con respecto al ejemplo citado, la misma Jacqueline Risset escribe que la traducción al italiano no puede ser denominada en sentido estricto una traducción: "si tratta di una totale *risrittura*, di una ulteriore elaborazione del testo originale ma propriamente come *work in progress*"<sup>6</sup>.

Un preconceito que, de tiempo en tiempo, hace su aparición, quiere que la traducción sea una operación imposible, porque siempre quedan aspectos sin traducir, por una parte, y aparecen otros, connotaciones en el menor caso, no contenidos en el texto original; dicho de otro modo: aspectos que hacen a una minusvalía y plusvalía cultural, respectivamente. Al pensar en estos términos se está pensando en una traducción *absoluta* y una traducción *absoluta* implica la idea de un texto igual a sí mismo, que remite al principio de identidad. Pero la propia idea de traducción excluye semejante absolutismo. Que la traducción sea posible lo demuestra el propio hecho de que es uno de los trabajos más antiguos desde que tenemos conciencia de la cultura, de cuya existencia y posibilidad no podemos dudar. El mismo concepto de traducción implica la existencia del *otro*. Al respecto, debemos decir que en esas supuestas faltas, *desajustes*, para usar el término de Terracini, consiste, precisamente, la traducción.

Sobre la mayor o menor traducibilidad de un texto, que implica en nuestro caso una mayor o menor aproximación a otra cultura, Sergio Cigada nos brinda elementos importantes que, por otra parte sirven también a una Poética de la traducción. Despues de separar la literatura de las otras formas artísticas por su condición de objeto artístico multiplicable en otras lenguas a través de la traducción "in una serie di duplicati - al limite, uno per ogni codice linguistico esistente - ognuno dei quali mantiene da una parte alcune strutture essenziali della versione originale (diciamo, *grosso modo*, le strutture semantiche), ma ne modifica altre (almeno, certamente, quelle fonologiche)"<sup>7</sup>, entra a tratar elementos fundamentales para una tipología

---

<sup>5</sup> Ver Jacqueline Risset, "Joyce traduce Joyce", en J. Joyce, *Scritti italiani*, Milano, Mondadori, 1979, p. 198.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>7</sup> Sergio Cigada, "La traduzione come strumento di analisi critica del testo letterario", in AA.VV., *Processi traduttivi: teorie ed applicazioni*, Brescia, La Scuola, 1982, p. 187.

del testo: "In certi testi dunque l'eliminazione del significante originale e la sua sostituzione con altro significante porterà con se la completa scomparsa degli effetti poetici del testo: dimostrazione evidente che tali valori testuali erano inestricabilmente legati alle strutture fonetiche, al significante del testo" (...). Ma non sempre questa fenomenologia si ripete. Ognuno di noi ha esperienza di avere letto opere come *Guerra e Pace*, o *I fratelli Karamazov*, in una traduzione; e ciononostante il lettore di Tolstoj o di Dostojevskij tradotti ha coscienza di aver letto delle cospicue opere artistiche, dei capolavori. Se ne deduce che in questi testi il fatto di modificare e sostituire l'elemento fonetico originale non sembra incidere, salvo forse per qualche tratto marginale, sulla sostanza artistica, che permane compatta e essenzialmente immutata permanendo immutata la struttura semantica"<sup>8</sup>. Y amplía las posibilidades: "E la stessa riflessione può essere condotta, forse più convincentemente, su opere delle quali entrambi i termini di paragone siano noti e controllabili: un'opera come *Madame Bovary* conserva, trasposta in un'altra lingua (per esempio nelle varie traduzioni italiane esistenti), tutta la raffinatezza di dettaglio, la cupa suggestione psicologica, la struttura bloccata e violenta che ammiriamo nell'originale: basta conservare, con una traduzione letterale, la progressione semantica del romanzo primitivo (tralasciando tutta la mediazione fonetica della lingua francese) per mantenere viva quell'ardua e complessa macchina estetica nella quale si realizzano i valori dell'originale"<sup>9</sup>. Nos interesan los conceptos de Cigada, porque desdramatiza algunos problemas ligados a la traducción y circunscriben, con bastante precisión, el campo y las posibilidades de este trabajo que es la traducción. Otro preconcepto es el que se refiere a la confusión entre una buena traducción y un buen texto final, que puede estar relacionado con el problema de la manipulación. El traductor puede encontrarse ante un texto original que, aparte de sus particularidades culturales, puede considerarse un texto defectuoso, o por decirlo de otro modo, un texto "mal" escrito. Pongo entre comillas el término "mal", porque a menudo se trata de un prejuicio. Hubo grandes escritores que, según este prejuicio escribían "mal", como, por ejemplo, el italiano Italo Svevo o, en el campo de la lengua española, el argentino Roberto Arlt. Pero semejante escritura ofrece sobre sí misma una multiplicidad de informaciones que pasan a formar parte del significado de sus obras. Un buen traductor no puede pasar por alto dichas informaciones inmanentes. A menudo, se habla de una buena traducción juzgando sólo el texto terminal. Decir, por ejemplo, que la traducción es mejor que el original, no es dar un juicio sobre la traducción sino sobre un cierto tipo de escritura terminal, que, obviamente, puede ser reductiva cuando se trata de una obra literaria y de un problema tan importante como es la necesidad de expresión que, frecuentemente, debe

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.189.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 190.

recurrir a rupturas de la convención. En fin, un buen texto terminal no es siempre sinónimo de una buena traducción.

## V

Dijimos al principio que el texto posee una autonomía, pero esta autonomía es siempre relativa y no puede, en una aproximación cultural, prescindir de la consideración de su productor. Otro tanto podemos decir en la relación entre texto y traductor. Este, en el caso más frecuente, es alguien que posee una identidad cultural y asume o incorpora otra cultura, en una relación con el *otro*. Las barreras no son infranqueables y la incorporación o la comprensión y conocimiento de otra cultura puede llegar a la misma *vivencia* de dicha cultura. En tren de precisar, y aplicando el término de Terracini, podríamos separar, por un lado, el *desajuste* proveniente del texto mismo y, por otra, el *desajuste* debido al menor o mayor grado de conocimiento y de identificación del traductor con la otra cultura, sin prescindir, naturalmente y en otro orden, de las diversas lecturas a las que puede ser susceptible un texto.

En nuestro trabajo, hemos querido considerar, tanto el texto como la operación de traducción, como un medio de acercamiento entre culturas diversas, con una mayor o menor eliminación de los desajustes a que alude Terracini. En este caso todo texto y toda traducción son, no sólo medio, sino también producto y expresión de una cultura, y, al mismo tiempo aproximación a otra cultura. Esta aproximación es, históricamente, creciente, en un continuo progreso del conocimiento del *otro* a través del perfeccionamiento de las traducciones. Bastaría recordar que, incluso, malas traducciones, como lo fueron en sus comienzos las traducciones al español de las obras de la literatura rusa, constituyeron hitos preciosos en el conocimiento de dicha literatura. Son menores -y es bueno desdramatizar en tales circunstancias- los casos en que una mala traducción haya significado una desvirtuación vistosa de una determinada cultura. Y cuando esto sucede, se trata de fragmentos que no resienten el significado general de una obra. Más frecuente puede ser el caso de *apropiación* cultural de un texto, pero esta apropiación nunca es absoluta y esta consentida por la existencia de elementos comunes en las dos culturas en contacto. A veces es debida a razones diferentes, políticas por ejemplo; otras a los llamados *preconstituidos culturales* del traductor. En algunos casos, el traductor debe acudir a un verdadero trabajo filológico, a veces diría arqueológico, la reconstrucción de todo un sistema, o sistemas que implican un aparato crítico sólido y que excluyen la sola habilidad personal del traductor.

Es evidente que en el mundo globalizado de hoy, con el auge creciente de los medios masivos de comunicación y las dimensiones alcanzadas por la industria cultural, las condiciones de la traducción y del traductor tienden a modificarse, no sólo por la abundante información que circula en su favor, sino también en favor del destinatario, del consumidor cultural. Las zonas

de *desajuste* se van reduciendo o, en el menor de los casos, se posee una conciencia más clara sobre las mismas y, por consiguiente, la posibilidad de adoptar instrumentos adecuados para reducirla.

*Juan Octavio Prenz*

*Identidad y complejidad en el 'Cid' y Kraljevic Marko*

El pasado histórico, documentado, se enfrenta a menudo con ese otro pasado que, más o menos modificado en su interpretación, se convierte luego en mito en su reelaboración literaria. Asistimos, así, a una suerte de desfase entre los hechos de la realidad, por una parte, y la visión literaria de esos mismos hechos, que no necesariamente constituye una metáfora de la realidad, sino, a veces una verdadera desvirtuación, ligada, ya a las intenciones del autor, ya a razones que rigen la relación entre realidad y ficción. En el caso del personaje literario, el pasaje de la persona histórica al héroe de ficción, que se convierte de este modo en un objeto estético presente en la mente de una comunidad - siguiendo un concepto caro a Jan Mukarovsky - es arduo y complicado, incluso en las obras más pretendidamente "realistas". Cuando, como en el caso de la épica popular, el personaje involucra aspectos totalizantes de la realidad, ligados al destino del pueblo que lo asume, la complejidad es aún mayor. El personaje literario convertido en mito, y presente como objeto estético en la mente de una comunidad pasa luego a ejercer un papel preponderante en la misma interpretación de la historia.

Nos interesa aquí la conformación épica de dos héroes, cuya repercusión en el tiempo ha sido igualmente masiva, pero en condiciones y con resultados diferentes. Por una parte, el Cid, símbolo que incluye en su configuración todas las contradicciones propias de una época y, por otra, con características parecidas, Kraljevic Marko, héroe literario de los eslavos del sur. Uno y otro han vivido en tiempos de dominio islámico y han reflejado en su conformación las relaciones del pueblo con el poder extranjero. Tanto el Cid como Kraljevic Marko han comenzado a ser celebrados por la poesía pocos años después de su muerte y, por lo tanto, en una cercanía entre historia y épica.

Kraljevic Marko, es el héroe más importante de la épica eslavo-meridional. El problema de su conformación como personaje, del cual pocos datos nos brinda la historia, sigue interesando hasta nuestros días. Se trata de un personaje polifacético y contradictorio, al extremo de que la épica nos lo presenta en sus sucesivas multiplicaciones como católico, ortodoxo o musulmán, según el lugar y tiempo en que se gesta el poema. Los textos literarios lo caracterizan como un personaje desinteresado por su propia persona y preocupado por el destino del pueblo oprimido que lo rodea. Pero esta cualidad no impide presentarlo como un vasallo que lucha contra y por el sultán, que cumple el rito de la fraternización con guerreros turcos y que,

incluso, aparece también custodiando los bienes del invasor, mas el cantor popular quiere rescatarlo de este papel y lo convierte en tratante de igual a igual con el sultán, y en vengador de las injusticias de los otomanos.

La imagen del Cid, a diferencia de la de Kraljevic Marko, del cual prácticamente carecemos de informaciones históricas, se configura a partir del *Cantar* y de las *Crónicas*, para desarrollarse hiperbólicamente en los romances. Como Kraljevic Marko es un héroe complejo. Si lo vemos a partir de la *Primera Crónica General* tropezamos, primeramente, con un personaje que se nos muestra como un guerrero valiente, pero también como un prudente consejero de los reyes, comprometido con la verdad y la justicia. Pero, por otra parte,

«a este Cid 'fora exido', el Soldán le enviará confiado una embajada para ganar su amistad; el Conde de Barcelona le hará acusaciones de irreligiosidad, superchería y excesivas alianzas con los infieles; se le presentará como artero, duro y cruel con sus enemigos y como insaciable depredador, y de él, como luego de Felipe II, se nos dice que con sola su catadura desasosegaba y aterraba al enemigo que por primera vez ante él se presentaba»<sup>1</sup>.

No menos contradictorio que Kraljevic Marko, el Cid, junto a su rudeza, nos da ejemplos de ternura humana, aparece a menudo como un sabio consejero, un gobernante que trata con humanidad a sus vencidos, sin hacer diferencias entre cristianos y musulmanes. Al igual que Kraljevic Marko, no está exento de debilidades como cuando, por ejemplo, para herir a un contrario debe dar varios golpes (el rey Fariz que a pesar de tres golpes recibidos puede huir), etc.

Más unilateral es la visión que nos brinda del héroe la *Crónica Particular del Cid*, obra de los monjes de San Pedro de Cardena, escrita para elogiar a su benefactor. Aquí la figura del Cid adquiere una configuración simplista, de héroe "bueno", desprovisto de defectos y debilidades, con todas las características de un caballero modelo. Contrariamente a las características anteriores, otras muy diferentes asumirá el Cid en la *Crónica Rimada*, donde la visión del héroe no parte, como en el *Cantar* y en las *Crónicas* del pueblo rural y del clero más humilde, sino de los poderosos y preladados cuestionados ante la Realeza y el Papado.

«Confundiendo el claro y valiente lenguaje del Cid en defensa de la verdad y la justicia, así como su gallarda actitud ante el propio 'natural Señor' irritado, con la caprichosa y altanera rebeldía y con la utilización de un insultante e intolerable lenguaje, vemos aquí un Cid, robusto mocetón que, fiado exclusivamente en sus propias fuerzas,

---

<sup>1</sup> Alberto Navarro, "El mito del Cid", en *Atlántida*, Vol.II, n. 7, enero-febrero 1963, p. 9.

goza baldonando y afrentando, grosera, demandada y caprichosamente los más fuertes poderes constituidos cuales eran los de la Realeza y el Papado»<sup>2</sup>.

La conformación épica de los dos héroes ha seguido caminos diferentes. Frente a la abundancia de informaciones sobre el *Cid* histórico, tropezamos casi con un vacío en el caso de Kraljevic Marko. Mientras que en el *Cid* el pasaje de la persona al personaje literario encuentra su justificación en datos históricos, en el caso de Kraljevic Marko este pasaje sólo se basa en conjeturas más o menos fundadas. Al igual que en las *Crónicas*, por ejemplo, también en «el *Romancero* lo presentan como prudente consejero de reyes y, así, a pesar de sus pocos años, el rey Fernando le encargará el cuidado de sus hijos, y don Sancho no utilizará menos los prudentes consejos que la fuerte espada del héroe»<sup>3</sup>. También en los poemas de Kraljevic Marko que se refieren a la sucesión del trono, encontramos al héroe en el papel de consejero, pero sin un dato histórico que lo confirme.

El problema que nos interesa aquí, en el caso de Kraljevic Marko, es el del porqué de esta celebridad poética de un vasallo sin trascendencia histórica. Esta cuestión puede muy bien desdoblarse en dos interrogantes: el primero, por qué el rey Marko, sin mayor relieve histórico, despierta el interés del cantor y del pueblo; el segundo, cómo un pueblo vencido canta a un vasallo de sus vencedores. Este desdoblamiento, aparentemente sutil, nos parece útil por varias razones, en primer lugar porque creemos que la solución de uno de los problemas no resuelve el otro.

Se imponen aquí una pequeña historia del problema. El más importante estudioso y compilador del siglo pasado, Vuk Karadzic, llevado por su entusiasmo romántico, apenas si puede concebir la existencia de un Marko vasallo de los turcos, de ahí que en la primera edición de sus obras haya publicado muy pocas poesías en las que el héroe aparece al servicio del sultán. En pleno auge del entusiasmo nacional, y de la resurrección de la poesía popular, esta unilateralidad es comprensible. Para Vuk no se hubieran difundido tanta hazañas de Marko, si verdaderamente él no hubiera sido una personalidad histórica singular, lindante con lo sobrehumano y misterioso, cualidades que, como hemos visto, estaban presentes en el *Cid*. Compartiendo parte de esta explicación hipotiza el problema T. Maretic escribiendo que "Marko ha debido de ser un hombre de una fortaleza física extraordinaria, y quizá durante su vida ya o poco después de su muerte se extendió por el pueblo su obra que probaba su gran fortaleza"<sup>4</sup>. Por su parte,

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> Alberto Navarro, "El Cid y Don Quijote", en *El Quijote español del siglo XVII*, Madrid, Ed. Rialph, 1964, p. 366.

<sup>4</sup> «Marko je mogao biti covjek neobicne tjelesne jakosti, pa su se mozda vec za njegova zivota ili kratko vrijeme poslije njegove smrti raznosila po narodu od usta do usta gdjekoja njegova djela, kojima je dokazao veliku svoju jakost». T. Maretic, "Kosovski junaci i

Sreten Stojkovic considera que "Sólo la fuerza y el heroísmo, por más grande que fueran, no podrían explicar bien el gran amor popular, pues una fuerza extraordinaria puede, ciertamente, provocar asombro y admiración, pero son las virtudes nobles, aplicadas al bien del prójimo, protegiéndole el honor y la vida, las que pueden influir más fuertemente en el corazón y el alma del pueblo infortunado y sometido"<sup>5</sup>. St. Novakovic aporta un elemento nuevo a estas interpretaciones: "Entre sus asalariados Marko debía de tener en su mayoría a serbios, los que lo admiraban, contaban de él y narraban su heroísmo, que en realidad se gastaba locamente para intereses extraños"<sup>6</sup>. Compárese esto último con el juicio de A. Navarro: En cuanto al *Cid*, desterrado por el rey, «acosado por envidiosos (iba) acompañado siempre de adictas mesnadas y rodeado del afecto y sumisión de las gentes conquistadas, que prefieren su justo gobierno al de sus anteriores señores»<sup>7</sup>.

Una variante de esta última interpretación la ofrece Dragutin Kostic, para quien la fama de Marko debía de estar directamente relacionada, no tanto con el pueblo serbio que lo seguía como con los cantores populares que lo rodeaban.

"Por su directa y cordial relación con los cantores populares a los que reunía en torno de sí (pudo) convertirse en el héroe preferido de los mismos, de su poesía y, por ende, de la poesía popular, aún en vida y esto quedó así a través de los siglos"<sup>8</sup>.

Para Nikola Banasevic, todas estas interpretaciones y suposiciones no alcanzan a explicar la enorme popularidad de Marko y piensa que las mismas hubieran podido ser atribuidas a otro gobernante o poderoso serbio y opta por una solución que nada tiene que ver con la serie real y sí con la serie literaria. Al considerar la antigüedad incontrastable del poema "Uros i Mrnjavcevici" ("Uros y los Mrnjavcevic"), a la que toma como punto de

---

dogadjaji u narodnoj epici", Rad, XCVII, p. 72, cit. por Nikola Banasevic, *Ciclus Marka Kraljevica i odjeci francusko-talijanske viteske knjizevnosti*, Skoplje, Knjige Skopskpg Naucnog Društva, 1935, p. 39.

<sup>5</sup> «Sama snaga i junastvo, pa ma koliki bili, ne bi mogli dovoljno objasniti veliku ljubav narodnu jer neobicna snaga moze, doista, izazivati cudjenje i divljenje, ali su plemenite vrline, primenjene na dobro bliznjega, stiteci mu cast i zivot, kadre mnogo jace da uticu na srce i dusu nevoljnoga i podjarmljenoga naroda». Sreten Stojkovic, "Kraljevic Marko", Društva Svetoga Sava, 1922, p. 5.

<sup>6</sup> «Medju najamnicima svojim Marko morao imati najvise Srba, koji su mu se divili, pripovedali o njemu i pevali njegovo junastvo, koje se u stvari ludo trosilo za tudje interese». St. Novakovic, *Srbi i turci XIV i XV veka*, Beograd, 1893, p. 189, cit. por Nikola Banasevic, *Ob. cit.*, p. 40.

<sup>7</sup> Alberto Navarro, *Ob. cit.*, p. 369.

<sup>8</sup> «po svojoj direktnoj srdacnoj vezi sa narodnim pevacima sto ih je kupio oko sebe - postati najmiliji junak njihov, njihova pa i narodnoga pesništva, jos za zivota pa to ostao i dalje, kroz vekova». Dr. Kostic, *Starost narodnog epskog pesništva naseg*, Beograd, 1933, p. 47, cit. por Nikola Banasevic, *Ob. cit.*, p. 40.



partida de su análisis, Banasevic la compara a *Le Couronnement de Louis* del ciclo de Guillaume d'Orange, de lo cual deduce que el cantor popular de los eslavos meridionales utilizó un modelo francés. La personalidad épica de Marko habría sido forjada así por la necesidad poética impuesta al cantor por la estructura e índole del modelo original<sup>9</sup>.

En un trabajo que concitó la atención de los estudiosos y que lleva el título de uno de los poemas del ciclo, "Oranje Marka Kraljevica" ("La labranza de Marko Kraljevic")<sup>10</sup>, Radovan Samardzic replantea el problema. Para explicar cómo un pobre vasallo, apenas divisado por la historia del convulsionado siglo XIV, asume en la tradición popular uno de los primeros papeles, Samardzic recurre a la poesía ya citada, una de las más breves del ciclo. El Kraljevic Marko de la misma

"no es un feudal medieval, ni un vasallo turco, ni por asomo un potentado serbio del trágico siglo XIV perdido en el caos de la invasión turca y como tal apenas anotado en los documentos coetáneos; este Marko lleva en sí todos estos reflejos, pero es, ante todo, un aídico de tiempos posteriores que ha previsto que del trabajo práctico, bajo los turcos, no hay pan, de ahí que cada vez más se entregaba al saqueo como modo de vida y como forma de resistencia social"<sup>11</sup>.

Estas condiciones concretas que ayudan a interpretar la personalidad del héroe eslavo, están presentes también cuando nos referimos al Cid. En tal sentido, escribe Leo Spitzer "Las correrías continuas del Cid por tierras tanto moras como cristianas, por fuerza de la misma necesidad, tampoco son de la más alta moral, pero pasan por perdonables en la situación desesperada

---

<sup>9</sup> Ver Nikola Banasevic, *Ob. Cit.*

<sup>10</sup> Bebe vino Kraljevic Marko/ con su vieja madre Jevrosima,/ y cuando ambos se embriagan/ comienza a decir la madre:/ «Oh, hijo mío, Kraljevic Marko,/abandona, hijo, la guerrilla,/ pues el mal no te trae bienes/ y tu vieja madre está harta/ de lavar ropa ensangrentada./ Toma el arado y los bueyes/ y ara por montes y valles/ y siembra, hijo, el blanco trigo/ que a ambos nos alimente»/ Marko ha escuchado a su madre:/ Toma el arado y los bueyes,/ pero no ara por montes y valles/ sino que ara los caminos del rey./ Por ellos van los jenizaros turcos/ y llevan tres alforjas de riqueza./ Dicen a Kraljevic Marko:/ «Eh, Marko, no ares los caminos»/ «Eh, turcos, no piséis lo arado»/ «Eh, Marko, no ares los caminos»/ «Eh, turcos no piséis lo arado»/ Cuando Marko se harta/ levanta el arado y los bueyes/ y golpea a los jenizaros turcos,/ toma las tres alforjas de riqueza/ y las lleva a su vieja madre:/ «Esto es lo que he arado para ti»

<sup>11</sup> «nije ni srednjovekovni feudalac, ni turski vasal, ni po cemu srpski velmoza tragicnog ceternaestog veka izgubljen u haosu turske invazije i isto tako jedva zabelezen u savremenim dokumentima, -ovaj Marko, u sebi, nosi sve te odbleske, ali je pre svega hajduk iz kasnijih vremena koji je uvideo da od mirnog rada, pod Turcima, nema hleba, pa se sve vise odavao pljackanju i kao nacinu privredjivanja i kao obliku drustvenog otpora», Radovan Samardzic, "Oranje Marka Kraljevica", Knjizevnost, 5, mayo 1966, Beograd, p. 421.

del desterrado. "Ganarse el pan" no implica para la sociedad medieval, como para un americano de hoy, la posibilidad de cambiar de estado social, y la "democracia" del *Poema del Cid* debe entenderse *cum grano salis*; es democracia dentro de una aristocracia. Un caballero medieval debe, ante todo, seguir siendo caballero, y qué se le va a hacer si se vuelve caballero-bandido, y para no sufrir hambre, hace sufrir a otros (recuérdense las palabras del juglar, tan llenas de compasión por las víctimas de tales correrías: "mala cueta es, señores, aver mingua de pan,/ fijos e mugieres verlos murir de fambre"). La trayectoria del Cid lo lleva de caballero-bandido a reconquistador de Valencia, donde no solo triunfa la "limpia cristiandad"; la "rica ganancia" es la manifestación exterior de esa honra que le van creciendo al Cid a lo largo del poema<sup>12</sup>.

Acerca de la leyenda sobre Kraljevic Marko agrega Samardzic que la misma tiene su origen en la época en que los turcos consolidaban su conquista de la península balcánica y cuando en la vida social del pueblo serbio tiene lugar un negativo proceso de regresión al régimen patriarcal y a la economía ganadera. En difíciles condiciones sociales se va forjando y conformando definitivamente el perfil de Kraljevic Marko hasta llegar a ser una representación de los comportamientos y anhelos de los sectores populares bajo el dominio turco. Y más adelante nos brinda la visión del héroe como una resultante de las contradictorias condiciones en que vivía el pueblo serbio bajo la ocupación turca:

"Marko Kraljevic en la tradición popular queda como síntesis poética y ética de aquella parte de nuestro pueblo que, bajo los turcos ha creado su historia solo, como ha podido. Colosal, fuerte como la tierra, rápido en la acción y en la palabra, Marko dispone de ese gesto milagroso que era tan necesario al pueblo privado de su libertad, de ese movimiento que aniquila multitud de conquistadores y libera al pueblo oprimido"<sup>13</sup>.

Es así como Kraljevic Marko surge como un héroe literario en el que se reflejan los conflictos reales y que contiene al mismo tiempo las aspiraciones y contradicciones del pueblo que lo canta.

En este cuadro, es comprensible que Marko reúna también características que conforman las virtudes y defectos de un ser humano común, del cual era

---

<sup>12</sup> Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid", en *Sobre Antigua poesía española*, Buenos Aires, 1962, p.14, publicado originariamente en NRFH, II, México, 1948.

<sup>13</sup> «...Marko Kraljevic, u narodnom predanju, ostaje kao poetska sinteza mentaliteta i etike onog nase puka koji je, pod Turcima, stvarao svoju istoriju sam, kako je mogao. Gorostasani, snazan kao zemlja, prek na delu koliko i na reci, Marko raspolaze onim cudesnim gestom koji je bio toliko potreban narodu lisenom slobode, onim pokretom koji unistava gomilu osvajaca i oslobadja potcinjenu raju», Samardzic, *Ob. cit.*, p. 423.

una resultante. Así, él no constituye un esquema o un símbolo frío de las aspiraciones populares; a veces es justo, otras menos, ama la bebida, es irascible, etc. Dice Samardzic que la fuerza más grande del pueblo residía en subsistir, en mantenerse sólo para vivir y sólo a partir de esta situación se comprenden las contradicciones del héroe.

"Por tal motivo, esta fuerza -poéticamente agrandada, elevada a proporciones heroicas- está situada en Marko y con él sepultada para que golpee en algún lugar, en las profundidades de los abismos"<sup>14</sup>.

Por el camino del esfuerzo colectivo, de un sentimiento trágico de la existencia, del mito que surge a partir del propio acontecer histórico explica Samardzic el arribo al conocimiento poético y con éste a la bella creación que penetra ya en la esfera autónoma del mundo de la poesía. El propio autor dice que todo esto no alcanza a explicar por qué el pueblo eligió a Kraljevic Marko como símbolo de sus aspiraciones. Alega que el pueblo sometido al invasor sobrellevaba un cargo de conciencia porque "Soldado en los destacamentos auxiliares turcos o responsable colectivo ante el conquistador por la paz y el orden en su región sufría la presión de saber que aquella libertad que los turcos le habían dejado en recompensa por sus servicios no era limpia e inobjetable"<sup>15</sup>.

Aquí nos encontramos con un nuevo elemento: el sentido de culpa que arrastra el sometido, obligado a la cuerda floja de quien no puede liberarse de la opresión y al mismo tiempo debe vivir en condiciones que rechaza. Samardzic llega a la conclusión de que esta sombra enorme en la conciencia del pueblo serbio, durante la ocupación turca, constituye el fundamento básico de la personalidad moral y política de Kraljevic Marko. Y piensa que la circunstancia de que el rey Marko no se haya destacado ni haya realizado un solo gesto que moviera a la atención del poeta sea quizá lo que impulsó al pueblo a semejante elección. Concluye Samardzic que la elección recayó en él porque, trágicamente solitario, fue la víctima más evidente de la miseria general y su conducta era vista como la de quien heredó no sólo el poder del rey Vukasin, sino también la responsabilidad.

La lúcida interpretación de Samardzic tiene un antecedente. Milivoje Urosevic, en el sustancioso prólogo de su antología de los poemas populares serbios, después de analizar ciertas características del héroe, dice que éstas

"constituyen la imagen fiel del estado de la masa serbia oprimida que vivía en relaciones de carácter tribal-familiar bajo circunstancias

---

<sup>14</sup> «Zbog toga je ta snaga -pesnicki uvecana, istaknuta do herojskih razmera- položena u Marka i sa njim sahranjena da tuce negde u dubinama gudura», Samardzic, *Ob. cit.*, p. 424.

<sup>15</sup> «Vojnik u pomocnim turskim odredima ili kolektivno odgovoran osvajacu za mir i red u svom kraju, on je trpeo pritisak saznanja da ona sloboda koju su mu Turci ostavili u naknadu za njegove usluge nije cista i bez govora», Samardzic, *Ob. cit.*, p. 424.

especiales: la ocupación turca, en la que dominaban sólidos principios patriarco-morales, pero en las que se debía mantener también alguna relación con los turcos, precisamente para proteger la forma del modo patriarcal de vida"<sup>16</sup>.

Y más adelante, refuerza su hipótesis diciendo que

"Marko es el portador de propiedades morales elevadas que no le pertenecen a él personalmente sino a la comunidad patriarcal, que ha creado los poemas sobre Marko. Tal colectividad ha tenido, se entiende, también sus debilidades y las mismas llegaron a su expresión en estas canciones populares. De ahí que Marko sea un símbolo ampliamente generalizado no sólo de la realidad de la vida popular sino también de los deseos y aspiraciones del pueblo sometido"<sup>17</sup>.

Las distintas versiones de los poemas sobre Kraljevic Marko fueron adquiriendo las connotaciones propias de los tiempos y en el contexto general del desarrollo de la época. Su perfil heroico se configura cuando ya le épica había acuñado otros héroes, de entre los cuales él emergerá paulatinamente. Así, por ejemplo, un hecho histórico singular, como lo fue la batalla de Kosovo, en 1389, el más grande desastre nacional en la vida del pueblo serbio, prefiere otros personajes. Así en el ciclo épico kosoviano, la figura principal es el príncipe Lazar, quien después de la muerte del débil Uros, asume el poder en toda la región comprendida por la cuenca del Morava y el noroeste de Serbia hasta los ríos Drina y Sava y organiza la resistencia. El ciclo de poemas se organiza en torno a esta resistencia, en la cual, a pesar de ser el príncipe Lazar la figura histórica central -presentado, sobre todo como un conductor del pueblo y del Estado- las hazañas no corren por su cuenta, sino por la de sus acompañantes. La crítica explica esta circunstancia por el deseo y la necesidad del pueblo de tener un conductor y encuentra su asidero en las falencias durante el reinado de Uros, la más importante de las cuales es la fragmentación del Estado feudal serbio. El héroe principal es Milos Obilic, el matador de Murat, el conductor turco. Aparece también como personaje Vuk Brankovic, feudal serbio que sobrevivirá a la batalla y a quien la poesía popular arrostrará el calificativo

---

<sup>16</sup> «verna su slika stanja srpske raje koja je zivela u plemenskom-rodovskim drustvenim odnosima pod specijalnim okolnostima -turskom okupacijom, u kojima su vladali cvrsti patrijarhalno-moralni principi, ali u kojima se morala drzati i neka veza sa Turcima bas radi zastite formi patrijarhalnog nacina zivota», Milivoje Urosevic, *Antologija srpske narodne pesme*, Beograd, Narodna Knjiga, 1959, p. 65.

<sup>17</sup> "Marko je nosilac visokih moralnih svojstava koja ne pripadaju njemu licno vec patrijarhalnoj drustvenoj zajednici, koja je i stvorila pesme o Marku. Takav kolektiv je imao, razume se, i svojih slabosti i one su dosle do izrazaja u ovim narodnim pesmama. Otuda je Marko u narodnim pesmama siroko opsteni simbol ne samo stvarnosti narodnog zivota vec i zelja i stremljenja porobljenog naroda " *Ibidem*, p. 65.

de traidor, circunstancia que la historia no ha podido probar. Un aspecto, sobre todos se nos presenta como importante; más que cantar los sucesos en torno a Kosovo, el cantor popular ha querido expresar las aspiraciones y padecimientos de la población serbia bajo el poder turco y proponer la imagen de un pueblo unificado con la nobleza. En este contexto, la imagen del invasor está esquematizada en la idea primaria del "enemigo". Como en tantos momentos de la historia, la poesía popular, además de reflejar el espíritu popular, se convierte, más allá de constituir un vehículo de información, en instrumento usado tácticamente para oponerse al enemigo. Es comprensible a esta luz que la precisión histórica interese menos que la incitación a la rebelión. Los desajustes entre historia y épica son inevitables. No hay documentos de aquel tiempo, donde aparezca Milos Obilic como matador de Murat. Ya dijimos que Vuk Brankovic carga con una traición que no ha sido comprobada históricamente; la misma aparece, probablemente como necesidad del cantor - y como función en el texto épico - de explicar la causa de la derrota. La construcción de la figura épica de Milos Obilic se corresponde, en un tiempo en que prevalece el ideal de la unificación, con una representación que no excluye las contradicciones sociales. La configuración del héroe se encuentra en una suerte de complejidad incipiente, pues no se limita sólo a atributos que pueden delimitarlo simplemente como un campeón en la lucha contra los turcos, sino también como un representante de la parte más sufrida de la población. De este modo en la figura de Milos Obilic se exalta su condición de campesino, sin olvidar, sin embargo, su origen noble, pero condenando, a su vez, a su clase de origen. En un cuadro que se corresponde también con las exigencias de la creación épica, su figura aparece, así, contrapuesta a la de Vuk Brankovic para mostrar la resistencia del campesino hacia el feudal, a cuyos egoísmos y falta de grandeza responsabiliza de la caída serbia.

El conflicto cultural que introduce la conquista, a través de su intento de imponer la cultura islámica, en detrimento de las formas tradicionales de vida de los eslavos del sur, encontrará su expresión en las complejas características de algunos héroes épicos, sobre todo en Kraljevic Marko. Las medidas que emprenden los turcos para consolidar su poder - el establecimiento de tasas desmesuradas, el trabajo forzado, el tributo de sangre, etc. - se acentúan más tarde, a partir del s. XVI, cuando el imperio turco comienza a debilitarse. Cambian, de parte de los sojuzgados, las formas de lucha y resistencia. Aparecen los aiducos, que vivían en los bosques y montañas y que adoptan una forma de lucha "guerrillera". Esta nueva situación se reflejará también en la épica, en el ciclo de los aiducos, que canta personajes y acontecimientos de los siglos XVI al XVIII. Aparecen aquí, enmarcados en la temática de lucha contra el invasor, como motivos más frecuentes y logrados, las mismas condiciones de vida de los aiducos. Estamos en tiempos, pues, en que cambian las modalidades de lucha, y la concepción misma del heroísmo, hecho que en la épica se reflejará en una conformación diferente del héroe como objeto estético presente en la mente de la comunidad, siempre más cercano a las

condiciones reales. La virtud de los héroes de los ciclos anteriores residía en su enfrentamiento frontal con los enemigos, en una lucha abierta que implicaba casi por necesidad el sacrificio y revestía apariencias titánicas. Astucia y habilidad, características consideradas poco dignas en el héroe hasta entonces, por el contrario, se convierten en una componente esencial: el héroe conoce tácticas de ataque, su condición de soldado está emparentada con la de salteador de caminos, participa de una organización cuyos resultados se ven en un contexto más amplio.

Guiados por algunas características de carácter geográfico-social más que literario, algunos autores separan este ciclo del que corresponde a los usucos, eslavos que, huyendo de los turcos, se instalan en la franja de la frontera austríaca y desde allí atacan periódicamente y con la táctica de la lucha guerrillera la zona turca. Al igual que en la lucha guerrillera, se abastecen de armas y otras provisiones para luego emprender el regreso. Aunque unos y otros usaban la táctica de la lucha guerrillera, los usucos se distinguen de los aiducos por su forma de vida, ya que - a diferencia de éstos, que vivían en montañas y bosques - aquéllos habitaban en sus casas y en familia. Atacaban más frontalmente y con mayores efectivos que los aiducos, debido a que el mar les permitía un gran margen de maniobras, al extremo de que en ocasiones actuaban como verdaderos piratas asaltando barcos. Carácter más histórico asumirán los dos ciclos que siguen cronológicamente y que cantan acontecimientos reales. Son los sucesos de los siglos XVIII y XIX, que cantan la liberación de Montenegro y Serbia.

El problema de la conformación del Cid como personaje que deviene objeto estético en la mente de una comunidad encuentra explicación en una parte de la cuestión, la que se refiere a las relaciones entre la épica y los datos históricos a disposición, pero deja latente para la interpretación el por qué un pueblo elige y adopta como héroe a un personaje de características tan contradictorias y vasallo. Plantea, igualmente el interrogante acerca de en qué medida la fidelidad a la historia es un elemento que interviene en la creación poética y cuál es la significación que adquiere en ésta.

El objeto estético en que se convierte el personaje atraviesa, en el caso del *Cid*, el *Cantar*, las Crónicas y los romances. Por ser creación popular, es en los romances donde la configuración del Cid como personaje épico alcanza un desarrollo importante y ha recorrido los siglos hasta el descubrimiento del ms. del *Cantar*, que, a su vez, por la difusión que ha venido teniendo, ha ido modificando y enriqueciendo paulatinamente al personaje en tanto que objeto estético. Pero la evolución legendaria del personaje encuentra en los romances un vehículo importante. La crítica interesada (en el caso de Kraljevic Marko ya vimos cómo las primeras recopilaciones de Vuk Karadzic apuntaban a aquellos poemas donde la visión del héroe aparecía como más unilateral) ha invertido páginas y argumentos para presentarnos, sobre todo, un Cid como ejemplo de virtudes caballerescas españolas, representante de los valores más preciados de la comunidad. El prof. P. N. Dunn, por su parte, escribe que «Al poeta no le interesa el "carácter de sus personajes, en el sentido moderno de la palabra,

sino su "ejemplaridad"»<sup>18</sup>. Sin embargo, se trata de dos personajes que, culturalmente, desde el comienzo, son complejos. Al analizar los comportamientos del Cid, Camón Aznar, muestra aspectos de la dualidad del héroe, cuyas actitudes difieren notablemente de las observadas en otros caballeros europeos<sup>19</sup>. Tanto el Cid como Kraljevic Marko nacen a la literatura como héroes en los que se entretajan conflictos culturales y religiosos que se manifiestan en comportamientos cotidianos, y justamente han sido asumidos por la comunidad con todas las características de esta complejidad.

Esta complejidad no debía de existir sólo en el personaje histórico, sino que se trasladó también a los textos literarios y no es inverosímil pensar que no se debe a una añadidura o a fenómenos soslayables, sino a una elección casi fatal, condicionada históricamente. En el campo de las varias hipótesis sobre el pasaje del Cid histórico al personaje literario, Alberto Navarro escribe que

«mediante una constante idealización y una viva actualización y selección de cualidades y actitudes de Rodrigo Díaz de Vivar, se acabó presentando a la admiración común una figura literaria que, aunque de humanísimos y vivos rasgos y dimensiones, difiere considerablemente del real personaje histórico del que nació»<sup>20</sup>.

Pero semejante visión del desfase entre historia y literatura parece obedecer más a las intenciones del intérprete que a la realidad de los textos; dicho de otro modo: es justamente con el avance del tiempo que el personaje se va des-idealizando y adquiriendo rasgos humanos concretos, cotidianos. También puede incluirse en esta intencionalidad de "salvar" al héroe, de quitarle atributos que resienten su condición y, sí, por el contrario, "reducirlo" a sus virtudes el hecho de que, según recuerda Navarro, si bien

«Es cierto que el *Cantar* medieval nos ofrece un vigoroso retrato del héroe, pero no cabe duda que tal retrato es incompleto y así, rasgos y actitudes tan esenciales en el Mito como los manifestados en la defensa de su honor y de su amor al matar al padre de Jimena, o en torno a su gallarda defensa de la verdad al exigir el juramento en Santa Gadea, hay que buscarlos en las *Crónicas*, en el *Romancero* y en las

---

<sup>18</sup> P. N. Dunn, Romania, LXXXIII, p. 356, cit. por Cesáreo Bandera Gómez, *El "Poema de Mio Cid": Poesía, Historia, Mito*, Madrid, Gredos, 1969, p. 71.

<sup>19</sup> Véase el artículo de Camón Aznar, "El Cid, personaje mozárabe, Rev. de Est. Pol., 1947, n. 17.

<sup>20</sup> Alberto Navarro, "El mito del Cid", en *Atlántida*, Vol.II, n. 7, enero-febrero 1963, p. 5.

*Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, obra con la que, a mi ver, queda definitivamente forjado y estructurado el mito del *Cid*»<sup>21</sup>.

Esta tendencia a la idealización no invalida el que, como recuerda Cesáreo Bandera Gómez,

« El Cid hubo de ser para sus contemporáneos, y más aún para las generaciones inmediatamente posteriores, algo realmente extraordinario y maravilloso (recuérdese el juicio de sus mismo enemigos: "un milagro entre los milagros del Señor"). Un héroe cuya sola presencia debía de imponer entre guerreros y campesinos una especie de temor o reverencia cuasi-religiosos»<sup>22</sup>.

Como Kraljevic Marko, el Cid lejos de ser este dechado de virtudes, como lo quiere su idealización, demuestra ser, a menudo, un personaje de grandes aficiones materiales. El botín es casi un leit-motiv en la conformación de su figura. Como Kraljevic Marko, acude a la astucia y a la habilidad para satisfacer sus necesidades inmediatas. La interpretación que da Samardzic sobre la sombra que pesaba en la conciencia de los pueblos españoles es también aplicable al Cid. También, éste puede ser explicado como una resultante de los anhelos y de las difíciles condiciones en que vivía el pueblo sometido. Ninguno de los dos héroes es "puro", intachable, y la forja de su personalidad épica es un contrato, casi una complicidad con las debilidades del pueblo, un modo de comulgar, no sólo con sus padecimientos, sino también con sus necesidades cotidianas más inmediatas.

Las hipótesis de Banasevic, sustancialmente literarias, acerca de que la configuración épica de Kraljevic Marko puede haberse desarrollado a partir de un modelo francés encuentra una interpretación correspondiente en cuanto a la figura del Cid, tal como nos la presenta el *Cantar*, en la monumental *Historia de la lengua y la literatura castellanas* de Julio Cejador donde se afirma que el Poema es obra de un autor erudito afrancesado. Se trataría, pues, de una obra cuya construcción se debe a razones literarias. Cejador compara el texto de la *Crónica* con el del *Cantar* y llega a la conclusión de que el autor de este último intentó plasmar en versos alejandrinos los romances populares en boga. Afirma, por otro lado, que el *Cantar* no influyó en la *Crónica general* ni en las versiones posteriores y que la leyenda del Cid llegó a la *Crónica* a partir de los romances prosificados. Se basa en que los restos de versos que allí se encuentran son octosílabos y no alejandrinos y que el mismo *Cantar* conserva muchos versos octosílabos.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>22</sup> Cesáreo Bandera Gómez, *Ob. cit.*, p. 65.



Al estudiar las relaciones entre historia y poesía, Menéndez Pidal afirma, con respecto al *Cantar* que «el poema es verídico e histórico sin propósito, sin necesidad de serlo»<sup>23</sup>. A este propósito recuerda Bandera Gómez que

«también Spitzer, por razones quizás más sutiles y elaboradas que las de Menéndez Pidal considera incompatible esa intencionalidad artística del Poema con su intención histórica. Es decir con Spitzer pasamos de la historicidad involuntaria del Poema, mantenida por Menéndez Pidal, a la historicidad deliberada, pero no con propósito histórico, o sea, a una historicidad "deshistorizada", aparente, no real; intencionada en su forma pero no en su contenido. Es decir, pasamos de la historicidad involuntaria a la historicidad ficticia»<sup>24</sup>.

Para Spitzer, el trabajo que lleva a cabo el autor del *Cantar* es de neto corte literario, es decir utilizando los elementos que le brinda la historia como procedimientos exclusivamente en función de un producto literario, con vista a los efectos que su composición tendrá en la recepción de los espectadores<sup>25</sup>. Concluye Bandera Gómez que

«La "historicidad ficticia" de Spitzer está pensada, en última instancia, como una *necesidad poética*, tan necesaria como inevitable era para el juglar expresarse en un idioma que sus oyentes pudieran comprender. De ahí a afirmar que esa historicidad es involuntaria no hay más que un paso»<sup>26</sup>.

Lo mismo que en el *Cid*, en la lucha de Kraljevic Marko no existe, como en Carlomagno, la intención de representar a todo el mundo cristiano. Tanto en uno como en otro, la religión no es nunca la preocupación fundamental que los incita a la lucha. Kraljevic Marko no vacila en cambiar de religión por circunstancias personales. Si se pone al servicio de Dios, su acto puede involucrar tanto una defensa de la fe cristiana como la búsqueda de la ayuda divina para una mezquina intención personal. Oldrich Belic recalca esta misma ambigüedad en el *Cid*: el héroe español pide «à Dieu d'intervenir en faveur de ses interets personnels, fort concrets, le plus souvent matériels: "Con la merced del Criador nuestra es la ganancia" (v. 598)»<sup>27</sup>. Por otro lado, sobre todo en la primera *Crónica General*, el *Cid* incurre en un comportamiento poco cristiano frente a algunas iglesias y en particular en algunos romances, da muestras de fanfarronería en diálogos con algunos

---

<sup>23</sup> R. Menéndez Pidal, "Poesía e historia en el "Mío Cid", NRFH, III, 1949, p. 114.

<sup>24</sup> Cesáreo Bandera Gómez, Ob. cit., p. 25.

<sup>25</sup> Ver Leo Spitzer, Ob. Cit., p. 11.

<sup>26</sup> Cesáreo Bandera Gómez, Ob. cit. p. 32.

<sup>27</sup> Oldrich Belic, "La conception du héros dans la *Chanson de Roland* et dans le *Poema del Cid*, en Romanística Pragensia, Philologica 3, Praga, 1959, p. 598. p. 6.

sacerdotes. Por esta razón, Américo Castro puede decir que «comparado con la *Chanson de Roland*, ésta aparece más épica, más mítica que el *Cantar*. Allí es el estilo más subido, planea a mayor vuelo sobre lo cotidiano y elemental»<sup>28</sup>.

Kraljevic Marko la emprende con los turcos, pero si sus intereses o su ira lo exigen no vacila en blandir su espada contra sus propios hermanos. Baste recordar al respecto del Cid que igual es su comportamiento con el conde de Barcelona.

Algunos estudiosos han llamado la atención sobre esta condición fronteriza del Cid, sobre este ser concreto, que no reencarna ninguna idea suprema y que se mueve en los lindes nacionales.

«En su duro campar no busca fundamentalmente, como los caballeros cruzados europeos, "acrecentar cristianismo" aunque esto también se lo reconozca el propio rey Alfonso, y tampoco aparece como quijotesco defensor de la verdad, de la justicia o de los menesterosos y oprimidos»<sup>29</sup>.

Pero por otro lado, el mismo Navarro lo presenta más adelante no sólo «como valiente y victorioso acrecentador del Cristianismo y del honor de España, sino también como "leal servidor de sus reyes", "buen caballero", devoto y caritativo, y amante hijo, padre y esposo»<sup>30</sup>. Esta aparente contradicción encuentra su explicación cuando, más adelante, comparando el Cid con el ideal caballeresco de don Quijote nos dice que

«Ciertamente que luego el *Romancero* insistirá en presentarnos un Cid vencedor de moros e infieles y defensor y acrecentador de los reinos cristianos, pero no cabe duda de que ello no define el mito en la misma medida que el cuidado por la honra y gloria de Dios explica el bregar quijotesco»<sup>31</sup>.

Edmund De Chasca hace una ecuación entre los intereses cristianos y los nacionales cuando dice que

«la acción militar principal es la que se lleva a cabo contra el invasor almorávide, enemigo fanático de la cristiandad. Esta acción militar del poema cumple con la letra de la voz "Reconquista". ¿Cumple también con su espíritu? No puede haber duda de ello si se

---

<sup>28</sup> Américo Castro, "Poesía y realidad en el *Poema del Cid*", *Tierra Firme*, I, 1935, p. 20, cit. por Bandera Gómez, *Ob. cit.*, p. 71.

<sup>29</sup> Alberto Navarro, *Ibidem*, p. 8.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>31</sup> Alberto Navarro, "El Cid y Don Quijote", en *El Quijote español del siglo XVII*, Madrid, Ed. Rialp, 1964, p. 329.

concede el verismo del *Cantar*, en el cual a nuestro parecer, la penosa y larga lucha contra el enemigo refleja la cuestión religiosa»<sup>32</sup>.

Pero de Chasca modera la excepcionalidad del héroe, quitándole la carga mítica y llevándola a niveles humanos

«El Cid es plenamente épico, sin rebasar el nivel de lo posible, simplemente por superlativas excelencias *humanas*. Por eso me parece que casi todo el Poema es antimítico; lo que resalta en todo lo que el Cid logra, por excepcional que sea, es lo *comprobable*, según normas humanas"»<sup>33</sup>.

Para Leo Spitzer, el Cid del *Cantar* no asume la representación de ninguna idea universal, sino que retrata su propia personalidad del Cid. Contrariamente a quienes quieren verlo como "acrecentador de cristianismo" o como representante de las virtudes personales

"...el *Cantar de mio Cid*, biografía novelada, glorifica no ideas impersonales, sino una personalidad real, la idea real de esa personalidad. De ahí la variedad de tonos humanos que el *Cantar* expone en todos los aspectos, trágicos y cómicos, de la vida de un gran personaje, en contraste con la unilateralidad de los servidores de la idea de cruzada en el *Roland*, o de los servidores de la venganza en *Los Infantes de Lara*, el *Cid* realiza únicamente su propio ser, las ideas de su época se presentan simplemente como tributarias de su personalidad (...) Y el juglar que compuso el *Cantar de mio Cid*, el primer cidofilo, se atreve a transformar en tipo ideal, anovelándola, la persona histórica, porque buscaba en la historia una enseñanza moral, y debía transformar aquélla cuando no cuadraba con ésta"<sup>34</sup>.

Cristiandad, nación, individuo, son tres conceptos fundamentales, en torno a los que giran las interpretaciones sobre el Cid. Es innegable que existe una relación entre el individuo glorificado, por una parte y la nación y la Cristiandad, por otra. Es innegable que, por una parte, el Cid es un personaje nacional, pero lo es en los límites de su complejidad. En cuanto a su cristianismo, recuerda Spitzer que

---

<sup>32</sup> Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid*, Madrid, Gredos, p. 159, cit. por Bandera Gómez, *Ob. cit.*, p. 50.

<sup>33</sup> Edmund de Chasca, *Estructura y forma en el "Poema de Mio Cid"*, Iowa City y México, 1955, p. 109, cit. por Bandera Gómez, *Ob. cit.*, p. 72. adelante que: "Entre todos los héroes épicos, el Cid es el más telúrico, el que vive con los pies más firmemente plantados en la tierra. Su ambiente es el tiempo de cada día; los lugares, la indumentaria, el paisaje local identificado"

<sup>34</sup> Leo Spitzer, *Ob. cit.*, p. 22.

"En la Edad Media cada hombre tiene dos patrias: la grande y universal y la pequeña y particular, pero la segunda era sentida como inferior a la primera; el arte medieval se empeña en adaptar a la pequeña patria española, francesa, alemana, etc. las ideas generales que la trascienden"<sup>35</sup>.

Para redimensionar la opinión de Spitzer, Bandera Gómez escribe que «...es evidente que ese esfuerzo de adaptación de la patria grande a la pequeña, si hemos de creer al mismo Spitzer, queda reducido a un mínimo en el caso del *Roland* mientras que en el del *Mio Cid* es un esfuerzo en extremo complejo y laborioso»<sup>36</sup>. Esta observación, que define, de algún modo, un aspecto que tiene que ver con las condiciones reales en que vivía el pueblo y, por ende, el mismo juglar, encuentra una explicación en esta interpretación de Bandera Gómez: «No es que el juglar nos dé una versión de ese héroe histórico; es que se da a sí mismo en su héroe»<sup>37</sup>.

Quizás la disyuntiva planteada entre Cristiandad, como idea universal y los valores nacionales, como idea más bien particular, no se resuelva en el Cid de un modo tan simple. El Cid es una personalidad de muchas aristas, en la que continuamente luchan algunos sentimientos y comportamientos, a menudo, antagónicos. Tampoco nos parece que dicha personalidad pueda reducirse a una síntesis dialéctica. Refleja, tal vez, en sus variados antagonismos, una lucha interior, confusa y no siempre fácil, cuya explicación reside en el proceso mismo de esa lucha más que en su solución. La contradictoriedad en el Cid, y también en Kraljevic Marko, no constituye imperfecciones, falencias, en su constitución como héroes literarios, sino que es ella misma la que define a uno y otro y la que los aleja de esquematismos fáciles o modelos simples, sin luchas de contrarios.

Era imposible no luchar por la Cristiandad, al tiempo que se luchaba por su tierra, y viceversa, pero, por otra parte, la meta de esta lucha es un poco indefinida, y se resuelve en situaciones personales concretas. El individuo desempeña en el Cid y en Kraljevic Marko un papel muy importante. «No se trata, por tanto, de que no exista una "cuestión religiosa" en el Poema», escribe Bandera Gómez,

«ni siquiera de que ésta no refleje de alguna manera el indudable aspecto religioso que, aparte de otras consideraciones de tipo práctico o político, hubo de tener la lucha contra los moros, sino de si el Cid del Poema se sentía "representante" de una idea universal, internacional o mejor dicho de si esa idea se le representaba en su

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>36</sup> Cesáreo Bandera Gómez, Ob. cit., p. 34.

<sup>37</sup> *Ibidem* p. 30.

universalidad, en su internacionalidad. Nada hay en el Poema que nos haga pensar en esto»<sup>38</sup>.

Más adelante, Bandera Gómez nos aclara sus conceptos:

«El Cid se siente en todo momento cristiano; pero su cristianismo es como el tono vivencial de cada una de sus acciones y no una idea ante la cual manifieste su "adhesión". El ser hombre modelo y el ser cristiano ejemplar son, para nuestro poeta, dos cosas totalmente indiferenciadas. El cristianismo del Cid es algo inseparable de su condición de héroe»<sup>39</sup>.

El estudioso pragués Oldrich Belic repara en una componente nueva en la caracterización del Cid:

«Il a meme des qualités pour ainsi dire contradictoires avec sa nature de héros épique, etre monumental: il a le sens de l'humor et de l'ironie (vs. 1068-1073, 2332-2337) et, en cas de bésoin, il n'hesite pa de récourir à la ruse, non seulement dan ses luttés (ce qui serait naturel) mais aussi dans ses affaires matérielles: en effect, il gagne son "capital" initial par un procédé assez picaresque (l'episode des usuriers), surprenant chez un personnage de sa catégorie littéraire»<sup>40</sup>.

Son innumerables, en el caso de Kraljevic Marko, las ocasiones en que recurre a la astucia, a menudo vulgar, más cómica que irónica, para resolver sobre la marcha sus problemas materiales. También el héroe eslavo posee el sentido del humor y de la ironía, como, por ejemplo, en el poema "Kraljevic Marko i Mina de Kostur".

Estas circunstancias que hermanan al Cid y a Kraljevic Marko los diferencian, de otro lado, del héroe francés. Escribe Belic que «Roland est mis en scène presque exclusivement dans le plan social de son activité, les motifs personnels sont chez lui rares et fugitifs, il manque en somme de vie privée» y por el contrario, «Dans la vie du Cid (y en la vida de Kraljevic Marko, agregamos nosotros) l'aspect social est toujours inséparablement lié avec l'aspect privé qui (soulignons-le) est fondamental, qui domine»<sup>41</sup>.

La presencia de héroes vasallos no es extraña a la épica. Más allá de su condición de vasallo, circunstancia con la cual resulta fácil identificarse al pueblo sometido, interesan al espectador las hazañas que cumple el héroe, hazañas que, en el caso de nuestros dos héroes, constituyen una plusvalía

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Oldrich Belic, *Ob. Cit.*, p. 7.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 8.

frente al hombre común y una proyección del mismo, sin que, por ello, desaparezcan las características que lo hacen parte indisoluble del pueblo que lo ensalza. El espectador parece admirar el acto heroico en sí mismo, sin parar mientes en comportamientos mercenarios, a los cuales él mismo no sería o no es ajeno. El héroe mercenario y vasallo, a fuer de ejemplos abundantes, resulta tan natural como el cantor mercenario de sus hazañas: Por encima de la relación independencia-vasallaje, para el público cuenta la magnitud del heroísmo, del mismo modo que recompensa al cantor para que lo entretenga y lo sustraiga a la monotonía cotidiana. Es difícil establecer una ecuación entre información y espectáculo aunque es fácil conjeturar que la relación entre ambos es variable y depende de las circunstancias específicas en las que el cantor popular emite su mensaje. A medida que los temas se van haciendo hipérbolicos, menor es la información y mayor el espectáculo. Es el camino que va del *Cantar* a los romances, en el caso del Cid, y de los poemas más antiguos y cercanos a los hechos que narran a los poemás más tardíos, si hablamos de Kraljevic Marko.

Remedando a M. Pidal, Spitzer recuerda que el Cid del *cantar* representa una síntesis del rebelde, a la manera de Fernán González o Girart de Roussillon, el vasallo leal al servicio del monarca, a la manera de Roldán o Guillermo de Orange: «el Cid es el rebelde, el rebelde que no se rebela, buen vasallo aunque no tenga buen señor»<sup>42</sup>. Por otra parte el Cid convive con los árabes, comparte la mesa con los enviados del sultán, establece con ellos lazos de convivencia y su propio apelativo tiene ese origen.

Si, por un lado, el Cid representa una síntesis del rebelde y del vasallo, también Kraljevic Marko es un vasallo que no termina de rebelarse; más aún, a menudo aparece como servidor de los turcos, a pesar de los poemas que lo presentan como campeón de la lucha contra los mismo. El Kraljevic Marko histórico es un vasallo que se somete al poder osmanlí y sucumbe sin pena ni gloria sirviendo al amo invasor. La poesía lo rescata de este vasallaje, atribuyéndole actitudes y cualidades que tienden a minimizar a aquél. El se sienta a la derecha del sultán, presto a seguir las órdenes de éste, pero imponiendo el temor, exigiendo su aprobación última. Las actitudes caprichosas son frecuentes en él. Se comporta como un fanfarrón cuando su enfado hace que el sultán se disculpe por haberlo enardecido, le suplique volver a su buen ánimo. Otro tanto podría decirse cuando exige algún dinero para calmar su ira, o cuando en actitud despechada se niega a saludar al amo.

Nikola Banasevic había llamado la atención sobre la condición del héroe-vasallo y su sometimiento a señores de diferente cultura y religión:

«Recordaré algo más, sin agotar la lista, y es que junto a Roland y Rinaldo (el francés Renaud) y Ulivero (el francés Olivier), también

---

<sup>42</sup> Leo Spitzer, *Ob. Cit.*, p. 12.

otros héroes, enfadados con Carlomagno, o debido a diferentes intrigas, fueron a Paganía (o Barbería) y lucharon allí por cuenta de reyes no creyentes o de sultanes. Resulta claro de todo esto que la presencia de algunos héroes, de los más conocidos, al servicio de diferentes reyes no creyentes era un lugar común de la literatura franco-italiana de novelas de caballerías. Entre el servicio de los héroes franceses a reyes no creyentes y el servicio de Marko al sultán, la diferencia está en el hecho de que Bovo, Roland y otros caballeros volvieron, después de cierto tiempo, a sus tierras y a sus señores cristianos, mientras que Marko, incluso viviendo en Prilep, continuó siendo un "servidor" del sultán o, al menos, nunca rompió definitivamente con él. Pero Marko no podía volver a su señor cristiano, pues a los cantores populares les era conocido que él ya no lo tenía después de la muerte del legítimo rey Uros»<sup>43</sup>.

Es un lugar común de la épica que, a medida que se aleja del hecho histórico, con respecto al cual se lo canta, el personaje se vuelve cada vez más fabuloso, más literario y toda confrontación con su origen histórico produce siempre nuevos desfases. Si el camino de la sobriedad histórica al carácter fabuloso es posible, la posibilidad contraria es menos factible. Este carácter fabuloso, a menudo fanfarrón, carente de sobriedad en los héroes a medida que se alejan en el tiempo del hecho histórico puede bien ejemplificarse en el Cid del Romancero, menos serio, responsable y cotidiano que el héroe del *Cantar* y de las Crónicas. El Kraljevic Marko de los poemas más antiguos es justamente un héroe medido, cotidiano, un político que habla cuando le piden una opinión; su personalidad reside, precisamente, en la medida, en el tacto, en su alto sentido de la justicia. El destino lo coloca como árbitro.

Tratándose de personajes históricos, partimos de la base de que los primeros poemas - no las versiones de que disponemos necesariamente - cantaban hechos históricos. Cuanto más cerca está de los acontecimientos mayor información posee el cantor popular. Si los documentos no nos hablan mayormente de Kraljevic Marko y la épica sí, a su modo, de toda

---

<sup>43</sup> «Napomenocu jos samo, ne iscrpljujuci listu, da su pored Rolanda i Rinaldo (francuski Renaud) i Ulivero (francuski Olivier), i drugi junaci, ljuti na Karla Velikog, ili zbog raznih intriga, isli u Paganía (ili Barbería) i borili se tamo za racun neznabozackih kraljeva, odnosno sultana./ Jasno je iz svega ovoga da je stupanje pojedinih junaka, i to najpoznatijih, u sluzbi raznih nevernickih kraljeva bilo opste mesto francusko-taljanske knjizevnosti viteskih romana. Izmedju sluzbe francuskih junaka nevernickim kraljevima i Markove sluzbe sultanu razlika je u tome sto su se Bovo, Roland i drugih vitezi vracali, posle izvesnog vremena, ponova u svoje zemlje i svojim hriscanskim gospodarima, a Marko je, cak boraveci i u Prilepu, ostao stalno "sluga" sultanov ili bar nije nikada raskinuo definitivno tu vezu. Ali Marko se nije mogao vratiti svome hriscanskom gospodaru, jer je pevacima bilo poznato da ga on nije ni imao posle smrti zakonitog Cara Urosa». Nikola Banasevic, *Ob. Cit.*, p. 51.

forma esta última no pudo haber nacido al azar. Teniendo en cuenta que los poemas no siguen a la historia, aunque de algún modo implican una para-construcción de la realidad, ni surge de ésta el valor de los acontecimientos y personajes que canta el ciclo de los poemas más antiguos, es poco menos que incontrastable que, de alguna manera, sí seguían a la historia y estaban próximos a los hechos que celebraban. Es posible que Kraljevic Marko haya desempeñado efectivamente algún importante y justo papel político a la muerte de Uros y que, opositor a las pretensiones de su padre, su conducta inspirase al cantor y despertara la atención popular y a partir de ella su figura creciera para seguir el camino de la fábula y la hipérbole. Desgraciadamente, nos faltan documentos históricos para confirmar esta hipótesis y las versiones de los poemas sólo nos pueden brindar una aproximación. La poetización de Kraljevic Marko habría tenido lugar cerca de sus actos, en Prilep, Macedonia, y los primeros poemas serían justamente los que lo cantan en su papel de protector del débil Uros. De aquí, mientras se alejaba en el tiempo y en el espacio, y en función de los cambios en las condiciones del pueblo sometido y de las formas de lucha, guslar de por medio, en la misma medida se acercaba al personaje épico conformado más tarde. Además, ni de la historia, ni de los primeros poemas surgen, a nuestro entender, los hechos notables, y precisables, que pudieran haber conformado su perfil épico, para a partir de ellos cantar otros hechos del Marko joven.

En el origen de un ciclo épico hay un principio de información (aunque el fin último de la canción popular no sea el de informar) que, a medida que se va desarrollando el proceso de configuración del héroe, va quedando de lado y el cantor se preocupa más de divertir y entretener, al mismo tiempo que de introducir en el poema - como una suerte de complicidad - los anhelos y proyecciones de sus espectadores. Siguiendo este camino, el hecho histórico deviene motivo y el personaje se va configurando a partir del mismo. Kraljevic Marko no nace, ni se conforma como héroe literario, con sus características básicas, en el grupo de poemas que se refiere a la sucesión del trono; sólo en poemas posteriores alcanzará esta dimensión que, luego desembocará en la hipérbole. Por el contrario, la gesta del Cid, de mayor precisión histórica, asume ya, desde su comienzo algunas características básicas que deriva en los romances hiperbólicos sobre el mismo personaje. Para citar un ejemplo de épicas lejanas entre sí digamos que a la épica rusa, que comienza históricamente con el *Príncipe Igor*, siguen las también hiperbólicas "bylini".

En otro lugar, dijimos que este grupo de poemas antiguos sobre Kraljevic Marko es el menos numeroso. La exigüidad de los motivos tratados explica la distancia con el guslar del ciclo ya en desarrollo, acuciado por cantar un héroe más fabuloso, más cercano también a las preocupaciones de un pueblo envuelto en nuevos avatares históricos. La multiplicación épica, a través de sucesivas reelaboraciones y nuevas creaciones, está ligada, casi siempre, a una cristalización temática, a una gradual evolución literaria, a un trabajo que se ejerce más en la instancia textual que en las relaciones con la historia.



En nuestro trabajo, hemos querido señalar algunos puntos concomitantes entre dos héroes épicos inmersos en la complejidad cultural, que han surgido y vivido bajo la dominación musulmana. Hemos querido, sobre todo, subrayar que el pasaje del personaje histórico al héroe literario, en los casos de que nos ocupamos, se debe, sobre todo, a dicha complejidad, en la que también estaban inmersos los pueblos que los adoptaron y que explica, de algún modo, las razones de tal adopción.

*Joze Pirjevec*

*Il ruolo europeo nella crisi balcanica:  
esperienze e prospettive*

In un articolo sulla Bosnia apparso, nell'agosto 1993, sulla rivista "Die Zeit", il noto giornalista tedesco Theo Sommer scriveva:

"La felice conclusione della guerra fredda convinse troppo facilmente molti contemporanei che tutti i problemi erano stati superati. Ma non è così. Il nuovo mondo è un brutto mondo di scontri etnici, di rivalità religiose e conflitti razziali. Non ogni conflitto, tuttavia, è pericoloso per l'Europa, per l'Occidente. Quel che sta succedendo nell'ex-Jugoslavia non ha conseguenze immediate per le altre aree calde; le loro esplosioni vulcaniche hanno origini autonome. Se fosse vero che dopo la guerra del Golfo un fermo intervento può scongiurare coloro che intendono creare delle difficoltà, Milosevic dovrebbe essere ormai domato. Ma ciò non è successo, il che significa che l'affermazione non è corretta. E a prescindere da ciò, egli non è un altro Hitler; la descrizione apocalittica della guerra civile jugoslava è del tutto fuorviante". (Die Zeit, 13.VIII.1993)

Quest'opinione, espressa in un momento in cui sembrava che i serbi stessero per vincere la guerra in Bosnia-Erzegovina, appare assai significativa nel suo cinismo "realpolitico", fondato sul presupposto che il mondo esterno non dovesse occuparsi di ciò che vi stava accadendo. Gli anni precedenti e quelli successivi, a cominciare dall'esplosione della crisi jugoslava del 1991 per finire con gli accordi di Dayton del '95, testimoniano del resto quanto anche giornalisti famosi ed esperti possano sbagliarsi. Infatti, sarebbe difficile trovare, nella storia degli ultimi decenni, un evento politico che abbia suscitato in tutto il mondo tante passioni, e coinvolto nel suo corso tanti soggetti, come il conflitto in Bosnia-Erzegovina, dato che nessuna entità internazionale di qualche importanza rimase assente dalla ribalta, su cui i popoli jugoslavi inscenarono la loro tragedia. Ciò appare tanto più straordinario, ove si consideri che la guerra bosniaca - a differenza di quella del Golfo - non toccava gli immediati interessi economici e geopolitici delle grandi potenze, ma si svolgeva in un paese lontano e sconosciuto - per parafrasare Chamberlain - per ragioni che il mondo esterno aveva difficoltà a comprendere. Cos'era, infatti, questo conflitto? uno scontro tribale? un atto di aggressione? una guerra civile o religiosa?

La risposta a queste domande non ha molta importanza, dato che nessun soggetto esterno - con una sola eccezione, come vedremo più in là - partecipò agli avvenimenti dell'ex Jugoslavia spinto da intrinseco interesse per la contesa fra i tre diversi gruppi etnici serbo, croato e musulmano. Il loro tentativo di preservare la propria identità, la loro paura del vicino - della stessa origine etnica, ma così diverso per storia e tradizioni - non furono intesi dal mondo esterno, coinvolto negli eventi per ragioni che trascendevano quelle delle parti in lotta. Non è esagerato dire che la tragedia, di cui siamo stati testimoni in Croazia e in Bosnia-Erzegovina, si è sviluppata a due differenti livelli, strettamente intrecciati sul piano pratico, ma separati nel loro significato più profondo: mentre i serbi, i croati e i musulmani, consapevoli che la loro convivenza era destinata a crollare con lo sfacelo della Jugoslavia, combattevano per la sopravvivenza, i soggetti stranieri coinvolti nella vicenda furono mossi di volta in volta da impulsi, memorie e sospetti affatto diversi, molti dei quali affondavano le loro radici nella storia del XX secolo.

Ciò fu evidente fin dall'inizio, quando, nel giugno '91, Slovenia e Croazia decisero di proclamare la propria indipendenza, mentre l'Esercito popolare jugoslavo cercava di preservare l'unità della Federazione, occupando le frontiere con l'Austria e l'Italia. A Belgrado prevaleva in quel momento la convinzione che la sfida degli sloveni - decisi a rivendicare la loro sovranità - sarebbe rientrata in seguito alla manifestazione di forza dell'Esercito. Ma non fu così: gli sloveni, che non nutrivano illusioni sulla necessità di combattere per la propria indipendenza, resistettero, provocando i primi scontri armati in Europa dalla fine della seconda guerra mondiale. A questo punto, la comunità internazionale, che nei mesi precedenti aveva tentato di salvare la Jugoslavia, senza però preoccuparsi poi tanto delle ragioni e della dinamica della sua crisi, avvertì la necessità di agire per tranquillizzare l'opinione pubblica. A qual punto gli avvenimenti nei Balcani fossero sottovalutati, è dimostrato tuttavia dal fatto che l'amministrazione Bush non ritenne opportuno intervenire in prima persona, lasciando tale incarico ai suoi alleati europei. Agli occhi degli americani, il "nuovo ordine mondiale" - di cui aveva parlato il presidente durante la battaglia per il Kuwait - non veniva ovviamente messo in discussione dalla "guerra d'operetta" in Slovenia; d'altro canto, questa poteva offrire alla Comunità europea una buona occasione per dimostrare la propria efficienza e la propria abilità politica, con la creazione di un "nuovo ordine continentale", sotto l'egida di Bruxelles. Gli europei accettarono il compito con serietà e impegno, convinti, come disse il ministro degli esteri lussemburghese Jean Poos, che fosse giunta la loro ora. Sul posto dei torbidi, inviarono la famosa "troika" - composta da tre ministri degli esteri - al fine di calmare gli animi dei "barbari" balcanici e risolvere le loro meschine diatribe. Essi riuscirono ad imporre agli sloveni e ai croati la cosiddetta "moratoria" trimestrale, durante la quale sarebbe stata sospesa l'attuazione della loro sovranità, mentre l'Esercito sarebbe rientrato nelle caserme. Questo successo, il primo ed ultimo della diplomazia europea, fu tuttavia inficiato da due fattori: gli

scontri fra serbi e croati in Slavonia e nella Krajina nella seconda metà del luglio 1991, manovrati a distanza da Belgrado, e l'interferenza, nel processo diplomatico in atto fra Zagabria, Belgrado e Lubiana, del ministro degli esteri tedesco Hans-Dietrich Genscher.

Nelle sue memorie, pubblicate recentemente, Genscher non svela che cosa l'abbia spinto a impegnarsi personalmente negli affari jugoslavi nello stesso periodo in cui la "troika" era presente nell'area per incarico della Comunità europea. In ogni caso, la sua decisione ebbe conseguenze negative, in quanto confermò nelle capitali europee, e specialmente a Parigi e a Londra, i sospetti e le paure evocati dalla recente unificazione della Germania. L'impressione che questa stesse riscoprendo la proprio tradizionale politica del "Drang nach Osten", e cercasse di estendere la sua sfera d'influenza nei Balcani per affermare la propria egemonia in Europa, provocò in Francia e in Gran Bretagna, come pure in Italia e nei paesi del Benelux, un rifiuto psicologico, che aveva le sue radici nelle memorie della prima e della seconda guerra mondiale. Ne nacque, nei mesi successivi, un furioso scontro diplomatico tra la Germania, avvocata della Slovenia e della Croazia, e i suoi alleati europei, che riscoprirono l'importanza della Serbia nei Balcani quale presunto baluardo contro le ambizioni tedesche. Il primo round di tale confronto fu vinto dalla Germania, che impose la propria volontà ai partners riluttanti non solo per simpatia verso la Slovenia e la Croazia, ma anche a conferma del suo nuovo ruolo di grande potenza, finalmente libera del peso del passato. Questo braccio di ferro produsse tuttavia in seno alla Comunità europea nel momento stesso in cui veniva firmato il trattato di Maastricht, una tale tensione, da indurre Bonn a fare un passo indietro, permettendo alla Francia e alla Gran Bretagna d'inserirsi da protagonisti nello scenario balcanico. Se la decisione di Genscher di rinunciare, nella primavera del '92, al suo incarico, e la sua sostituzione con Klaus Kinkel, vadano collegate a questa improvvisa svolta della politica tedesca, non é ben chiaro, ma assai probabile.

Con ciò, tutto era ormai pronto per il secondo atto della tragedia balcanica, caratterizzato dallo spostamento del conflitto dalla Croazia alla Bosnia-Erzegovina. Parigi e Londra, pur senza abbandonare le loro posizioni filo-serbe, s'illusero inizialmente di esser capaci di dominarlo grazie alla propria abilità diplomatica, e cercarono di prevenire lo scontro fra le tre nazionalità bosniache col cosiddetto "piano Cutileiro", che prevedeva la divisione della repubblica in cantoni secondo il modello svizzero. Quando però questa soluzione divenne inattuabile, a causa dell'offensiva serba nella Bosnia orientale nell'aprile del '92, proclamarono, d'accordo con Washington, un embargo commerciale contro la Serbia, senza nel contempo abolire quello sulla vendita delle armi, imposto fin dal '91 all'intera Jugoslavia; il che favoriva ovviamente i serbi, sotto il cui controllo si trovava ormai l'Esercito popolare. Il messaggio inviato a Milosevic era chiaro: egli avrebbe dovuto abbandonare l'idea della Grande Serbia, e permettere ai suoi patroni di trovare una soluzione che, rispettando il

principio dell'intangibilità delle frontiere in Europa, tutelasse gli interessi serbi in Croazia e in Bosnia-Erzegovina.

Questo piano, che la Conferenza per l'ex-Jugoslavia, decisa a Londra nell'agosto '92 e coordinata da Cyrus Vance e Lord David Owen, cercò di attuare, non ebbe successo per le ambizioni espansionistiche dei serbi, i quali, in seguito ai loro spettacolari successi in Bosnia-Erzegovina durante la primavera, l'estate e l'autunno di quell'anno, ignari com'erano del peso dell'opinione pubblica nel mondo moderno occidentale, non erano disposti a rinunciare al sogno Grande Serbia. Nei territori occupati in Bosnia-Erzegovina - come già in Slavonia e nella Krajina - essi si comportarono come avevano fatto durante e dopo la conquista del Kosovo e della Macedonia nelle guerre balcaniche del 1912-13, senza capire che, alla fine del secolo, una politica di terrore e di pulizia etnica era recepita dal mondo esterno con una sensibilità del tutto diversa. La scoperta, nell'estate 1992, che in Europa, a cinquant'anni dalla seconda guerra mondiale, erano ancora possibili campi di concentramento simili a Dachau e a Mauthausen, provocò in Occidente un'ondata di sentimenti anti-serbi, che fece dimenticare le atrocità contro i nemici commesse da croati e musulmani.

La demonizzazione dei serbi, risultato del cosiddetto "effetto CNN", ebbe notevoli conseguenze. Negli Stati Uniti, dove considerazioni morali - o moralistiche - condizionano la vita politica ben più che in Europa, la passività dell'amministrazione nella tragedia balcanica diventò un elemento importante della dialettica politica interna. Nell'estate del '92, il candidato democratico Bill Clinton attaccò apertamente il presidente Bush e il suo segretario di Stato, accusandoli di favorire i serbi, e costringendoli a prender le distanze da Milosevic. Il culmine di tale processo fu raggiunto nel dicembre del '92, quando Eagleburger denunciò Karadzic e Mladic, nonché lo stesso Milosevic, come criminali di guerra. Nonostante le sue dichiarazioni bellicose durante la campagna elettorale, Clinton, una volta eletto presidente, non seppe tuttavia impostare una precisa linea politica sulla Bosnia-Erzegovina. Egli affondò il cosiddetto piano Vance-Owen, che prevedeva la divisione della repubblica in dieci province, in quanto, a suo avviso, avrebbe confermato i risultati della pulizia etnica, senza peraltro riuscire a proporre, nel primo anno della sua presidenza, un'altra soluzione accettabile. È vero che formulò un piano, riassunto nella formula "lift and strike", che presupponeva l'abolizione dell'embargo sulla vendita delle armi ai musulmani e il coinvolgimento delle forze aeree NATO nel conflitto, per costringere i serbi a più miti consigli; esso fu però respinto da francesi e britannici, dato che avrebbe nuociuto ai loro clienti a Belgrado e avrebbe fatto correre alle loro truppe, presenti in Bosnia-Erzegovina nell'ambito dell'UNPROFOR, il rischio di diventare ostaggi del generale Mladic. Inoltre, fu decisamente contestato anche dai circoli del Pentagono, che ricordavano fin troppo bene come la guerra del Vietnam, iniziata con un limitato aiuto di consiglieri militari al regime di Saigon, fosse finita con migliaia di soldati americani impantanati nelle risiere dell'Indocina.

La politica clintoniana nei confronti della crisi bosniaca conobbe un salto di qualità nel 1994, principalmente a causa di due fattori: internazionale il primo, interno il secondo. L'anno precedente, la Russia aveva conosciuto una drammatica lotta tra le forze di rinnovamento, guidate dal presidente Eltsin, e quelle della conservazione. Sebbene Eltsin fosse riuscito a conservare il potere, le elezioni indette alla fine dell'anno dimostrarono quanto fosse diffuso il malcontento popolare nei confronti del suo regime. Ne fu infatti vincitore morale il leader del partito nazionalista Zirinovskij, che spaventò l'Occidente con le sue esternazioni populiste ed estremiste: sembrava che all'orizzonte si stesse affacciando un nuovo Hitler, deciso a ristabilire a tutti i costi, con l'aiuto dei "rossi", la grandezza della Russia. Uno degli argomenti principali di Zirinovskij contro il presidente Eltsin fu l'inefficacia della sua azione nei Balcani. Ciò costrinse il governo di Mosca a sviluppare una politica molto più incisiva nei confronti della crisi bosniaca, per dimostrare all'opinione pubblica che la Russia era ancora una grande potenza; d'altra parte, convinse però anche Washington che il problema bosniaco non era certo secondario: esso andava risolto, per aiutare Eltsin a far tacere i propri critici e a sopravvivere.

Il secondo fattore che consigliò a Clinton un più forte impegno politico in Bosnia fu di carattere interno. Il partito repubblicano, che nel '94 era riuscito ad ottenere la maggioranza al Campidoglio, usò la questione bosniaca come pretesto per accusare l'amministrazione di inefficienza e di colpevole indifferenza nei confronti dei musulmani. Il senatore Dole, che sarebbe stato il candidato repubblicano nella prossima corsa presidenziale, fu particolarmente critico nei confronti di Clinton, i cui consiglieri andavano sempre più convincendosi che il problema bosniaco se non fosse stato risolto prima sarebbe stato in due anni di primaria importanza nella lotta elettorale. Per risolverlo, era necessario tuttavia compiere un vero e proprio salto mortale: bisognava rafforzare i musulmani e aiutarli a conquistare un po' di terra a spese dei serbi, per raggiungere un maggiore equilibrio tra le parti in lotta, che avrebbe loro permesso di accettare una soluzione di compromesso: il che presupponeva la rinuncia all'idea di una Bosnia-Erzegovina unita, e l'avallo alle conseguenze della pulizia etnica. Questo passaggio dalla posizione moralistica iniziale a una più pragmatica fu compiuto dall'amministrazione Clinton con grande facilità; più difficile fu aiutare i musulmani ad armarsi, aggirando il veto franco-britannico relativo all'embargo sulle armi. Si dovette prima di tutto riconciliare i musulmani con i croati, che nel corso del '93 s'erano impegnati in una lotta mortale con il governo di Sarajevo, al fine di assicurarsi il controllo sull'Erzegovina e la Bosnia centrale. L'accordo fra Sarajevo e Zagabria fu raggiunto con l'aiuto della Germania, interessata a sfruttare l'occasione per tornar sulla scena dopo quasi due anni di assenza. Molto più delicato fu il problema di armare i musulmani, senza però violare apertamente l'embargo. A tal fine, si ricorse a un'ingegnosa mossa diplomatica, facendo intendere ai croati che l'amministrazione non avrebbe avuto obiezioni, se Zagabria avesse ottenuto armi sottobanco dall'Iran e da altre fonti, e le avesse passate ai musulmani. Il

che avvenne puntualmente, e con risultati immediati: dalla seconda metà del '95, le truppe musulmane e croate, istruite da ufficiali americani in pensione, furono costantemente all'offensiva, permettendo alla NATO d'intervenire in loro aiuto con mezzi aerei, e preparando così le condizioni per gli accordi di Dayton. Si trattò di un successo diplomatico e militare prettamente americano, che pur senza risolvere la questione, favorì la rielezione di Bill Clinton nel '96.

Questa rapida rassegna dei diversi atteggiamenti della comunità internazionale nei confronti della Bosnia non sarebbe esauriente, se non accennassimo anche a quelli dell'Italia e del Vaticano. Per quanto riguarda l'Italia, il suo ruolo fu marginale, ma comunque impegnato, anche perché, caduto il muro di Berlino, poteva permettersi una sua politica estera. In un primo momento, a cavallo fra il '91 e il '92, pur condividendo i malumori della Francia e della Gran Bretagna per la condotta di Genscher, essa cercò di far da mediatrice, consapevole che in coincidenza con la firma dei trattati di Maastrich, non era il caso di rompere il fronte europeo; quando però la Germania fu costretta sulla difensiva, la politica italiana nei Balcani si fece più audace, con simpatie sempre più manifeste nei confronti dei serbi, nella speranza di poter instaurare con loro un dialogo preferenziale, ai danni della Slovenia e della Croazia. Questa scelta, le cui dimensioni potranno essere pienamente comprese solo quando avremo a disposizione i relativi documenti d'archivio, fu accompagnata, dalla metà del '94 in poi, anche dal tentativo di Roma di sfruttare la crisi per affermarsi a livello internazionale. Ciò divenne evidente all'atto della costituzione, per iniziativa di Washington e di Mosca, di un Gruppo di contatto (Stati Uniti, Russia, Francia, Gran Bretagna e Germania), che avocò a sé il compito di sciogliere il nodo balcanico. L'Italia, sentendosi esclusa da un consesso che preannunciava l'inclusione della Germania fra i membri permanenti del Consiglio di Sicurezza, in cui essa stessa ambiva ad essere ammessa, s'impegnò in una frenetica azione diplomatica per farne parte, compiendo in questo sforzo anche dei passi falsi: basti ricordare la decisione del governo di Roma, nel settembre del '95, di rifiutare alla NATO l'uso della base militare di Aviano per gli "aerei invisibili" stealth, che avrebbero dovuto essere impiegati nei cieli bosniaci: mossa che non influì sul corso degli avvenimenti, ma che rafforzò negli alleati occidentali la radicata opinione della scarsa affidabilità dell'Italia nei momenti di crisi.

Per quanto riguarda il Vaticano, va detto che la sua politica nei confronti della tragedia jugoslava si articolò in tre fasi diverse: ci fu all'inizio un deciso, doveroso impegno a favore della Slovenia e della Croazia nella lotta per ottenere il riconoscimento internazionale della loro sovranità; in un secondo momento, fra l'autunno del '93 e la primavera '94, ci fu un discreto, ma efficace tentativo di far cessare i combattimenti fra croati e musulmani; nell'estate del '95, si ebbe poi una coraggiosa presa di posizione del papa a favore dei musulmani, che segnò una svolta nell'atteggiamento della Chiesa nei confronti dei conflitti armati del XX secolo. Giovanni Paolo II rinunciò infatti in quell'occasione all'tradizionale condanna di ogni violenza, per

riscoprire il concetto agostiniano della guerra giusta, auspicando apertamente un intervento esterno a favore dell'etnia musulmana. Questo schierarsi del papa con i seguaci di Maometto contro i serbi acui l'ostilità nei confronti della Chiesa romana di tutto il mondo l'ortodosso, minacciando di vanificare gli sforzi che Giovanni Paolo II aveva compiuto fin dall'inizio del suo pontificato, per allacciare un dialogo con esso. Si trattò dunque di un grande sacrificio, cui il papa si decise, nella convinzione che la difesa dei più deboli fosse più importante e moralmente più valida del pur prezioso riavvicinamento ai fratelli separati.

Al di là di questo slancio di solidarietà, bisogna comunque concludere che la comunità internazionale - prescindendo dalla ramificata attività caritativa - s'impegnò nella vicenda jugoslava per ragioni di prestigio e di interesse, che avevano ben poco a che fare con la volontà di aiutare i popoli coinvolti nel conflitto. Ciò non mancò di avere conseguenze anche dopo Dayton, dove si riuscì a imporre a serbi, croati e musulmani la cessazione delle ostilità e la conservazione almeno formale della Bosnia-Erzegovina nelle sue frontiere, senza però creare le premesse per una vera convivenza. Il fatto che la comunità internazionale sappia soltanto congelare le situazioni conflittuali, e non porre almeno le basi di una vera e duratura pace, rappresenta un'indubbia sconfitta per le strutture politiche in cui si riconosce la nostra civiltà. Come scrive l' "Economist" della settimana scorsa: a causa dell'indecisione dell'Occidente, non solo in Bosnia, ma anche nel Kosovo, stiamo assistendo nei Balcani ad una pericolosa reazione a catena, che minaccia di estendersi anche all'Albania e di cui sembra profittare solo Slobodan Milosevic. (The Economist, 19 settembre 1998).



*Maria Pirjevec*

*Letteratura slovena tra populismo e cosmopolitismo*

Una delle caratteristiche più evidenti e significative della letteratura slovena è rappresentata dalla sua intima bipolarità, dal suo oscillare tra populismo e cosmopolitismo, chiusura nelle frontiere nazionali e apertura al mondo, cadenze popolaesche e ricerca di modi espressivi più complessi. Tale bipolarità si manifesta chiaramente negli ultimi decenni del Settecento, quando sulla tradizione ecclesiastica del periodo della Riforma e della Controriforma s'innesta un'attività letteraria di carattere laico. Essa si affievolirà solo alla fine dell'Ottocento, con l'affermarsi della "Moderna", che adotterà forme letterarie più evolute e complesse grazie anche alla crescita intellettuale di autori e lettori. Il fenomeno è stato già evidenziato da alcuni studiosi (Ivan Prijatelj, Filip Kalan, Boris Paternu, France Bernik, Gerhard Giesermann) tuttavia solo episodicamente. La presente ricerca vuole invece approfondire tale tematica in modo più organico, al fine di lumeggiare alcuni suoi tratti specifici, di contenuto e di stile, del resto non sono circoscritti solo alla letteratura slovena, ma riscontrabili anche presso altre letterature mitteleuropee minori.

La causa principale di una bipolarità così lunga e accentuata è la seguente: il popolo sloveno, che è riuscito a raggiungere la piena indipendenza solo recentemente, ha trovato una propria identità attraverso l'elaborazione linguistica e letteraria, cui l'impegno politico si è affiancato solo a partire dalla rivoluzione del 1848. In questo senso è ben calzante la definizione di A.J.P. Taylor (*The Habsburg Monarchy 1809-1918*), secondo il quale alcuni popoli slavi sono stati creati nel periodo del romanticismo dai loro poeti. Per questo, la letteratura ebbe fino agli inizi del nostro secolo una funzione nazionale assai pronunciata, come forza coesiva tesa a sottolineare l'identità del popolo difendendola da ogni pericolo esterno, soprattutto quello tedesco. Tale ruolo imponeva all'intelligenza slovena di rinunciare spesso al confronto con il mondo esterno, indirizzandola a privilegiare le tematiche relative agli specifici problemi nazionali, come anche a preferire a più impegnative ricerche stilistiche la semplicità del folclore e del sermone ecclesiastico. A ciò si aggiunga il fatto di svilupparsi in un ambiente socialmente poco articolato, legato ai ritmi di vita rurale e caratterizzato da una crescita piuttosto lenta del ceto borghese.

Il populismo - se così lo si può definire - costituì tuttavia solo un aspetto della letteratura slovena. Fin dall'inizio, è possibile intravedere in essa anche una tendenza diversa e contraria che, superando i limiti del "focolare", cercava di avvicinarsi in senso intellettuale e stilistico alla grande tradizione

letteraria europea. Tale aspetto rappresentava l'altra faccia dell'attività letteraria in Slovenia: non va dimenticato infatti che la letteratura slovena è nata e si è sviluppata nell'Europa di mezzo, ed è rimasta costantemente condizionata dal pulsare della sua cultura, soprattutto quella tedesca e italiana. Agganci alla creatività letteraria europea erano dunque per essa altrettanto essenziali quanto la salvaguardia dell'identità nazionale.

Queste correnti, nei due secoli in cui si manifestano in modo particolare, ebbero tra loro relazioni interne piuttosto diverse: talvolta si escludevano a vicenda, talvolta convivevano, talvolta ancora sfociavano in una sintesi di interessante e raffinata creatività. Il risultato di tale evoluzione non fu mai solo letterario: essa infatti era inserita in un organismo etnico numericamente circoscritto, esposto a pressioni esterne e pertanto influenzato da fattori ideologici e politici legati a essenziali problemi di sopravvivenza. Va detto comunque che la dicotomia di fondo veniva in genere risolta validamente solo dai poeti e scrittori di maggior potenza creativa, quando riuscivano a coniugare gli opposti elementi di tale bipolarità.

Il primo periodo della letteratura laica slovena, contraddistinto nell'età dei lumi da ambizioni riformistiche a livello sociale e da una mentalità nazionalistica di tipo fisiocratico, fu essenzialmente favorevole alle due tendenze di fondo menzionate, quella elitaria, barocco-classicista, e quella popolare e folcloristica, come pure al loro intreccio. Lo spirito dell'età nuova fu caratterizzato in un primo momento da una forte tendenza a una letteratura colta ("gelehrte Poesie"), riservata a una ristrettissima élite intellettuale. Il suo rappresentante più valido fu Anton Feliks Dev, il redattore e autore più fecondo dell'almanacco poetico "Pisanice" (1779-1781), impegnato a valorizzare in Carniola la cultura tardo-barocca, classicista e preromantica, diffusa a quel tempo nell'impero degli Asburgo. Tale corrente dovette confrontarsi con due difficoltà di fondo: una cultura linguistica ancora immatura e un numero piuttosto modesto di lettori capaci di recepirla. Per questa ragione ebbe ben presto la prevalenza l'altra variante, quella popolare, che conobbe sul finire del Settecento una forte impennata grazie all'attività letteraria di Valentin Vodnik. La sua opera poetica fu condizionata dal determinante influsso di Ziga Zois, il più significativo esponente dell'illuminismo in Carniola, come pure dall'urgenza di rivolgersi al pubblico più vasto possibile. Le due correnti trovarono solo alla fine del secolo una brillante sintesi nelle commedie di Anton Tomaz Linhart, che riuscì, soprattutto nella pièce "Ta veseli dan ali Maticek se zeni", a creare un'efficace contaminatio tra la commedia del contemporaneo Beaumarchais ("La jolie journée ou le mariage de Figaro"), uno degli astri del teatro europeo di allora, e la pochade di carattere popolaresco.

La successiva età romantica sviluppò ulteriormente questi tre aspetti della giovane letteratura slovena, così diversi a livello sociologico ed estetico. Essa fu caratterizzata anche da una censura più aggressiva, tesa a cancellare nell'impero le ultime tracce di illuminismo e liberalismo, nonché da aspri conflitti ideologici, che approfondirono la frattura tra il programma letterario

popolare e quello elitario, tra gli atteggiamenti ispirati a un fondamentale moralismo e quelli che si richiamavano alla libertà creativa e all'autonomia dell'arte. Tale conflittualità fu favorita anche dalla nuova cultura romantica, con la sua tendenza a privilegiare il singolo nella sua ricezione del mondo e nella sua capacità di rappresentarlo in maniera soggettiva.

Visto che su questo "fronte" letterario e linguistico si scontrarono personalità di alto profilo quali il filologo Jernej Kopitar, il critico e teorico letterario Matija Cop e il poeta France Preseren, si giunse a un aspro confronto, che non implicava solo questioni linguistiche e poetiche, ma si estendeva al campo ideologico e politico. Nonostante questa complessità del clima intellettuale, creatosi in Slovenia, è tuttavia possibile individuare ancora in modo netto i due fondamentali aspetti dell'attività letteraria manifestatisi nel Settecento, come pure la loro sintesi.

Il risultato più importante del romanticismo sloveno fu l'affermarsi improvviso ed eccezionalmente fecondo dell'opera di France Preseren. Con una sola raccolta di Poesie (1847), egli riuscì a dare alla cultura slovena una dimensione europea, ben superiore alle esperienze contemporanee dei letterati dei popoli slavi vicini (serbi, croati e boemi), avvicinandola piuttosto a quella polacca o russa. Con la sua capacità di sintesi delle forme e dei generi più rappresentativi della grande tradizione poetica, dall'antichità all'età moderna, Preseren colmò il vuoto che separava la cultura slovena da quella tedesca e italiana, permettendole di affiancarsi ad essa. In tale contesto, non va dimenticata l'influenza che ebbe su di lui la scuola romantica di Jena, in particolare la lezione dei fratelli Schlegel, ma neppure l'apporto della poesia italiana d'impronta dantesca, petrarchesca e manzoniana. Bisogna comunque sottolineare che Preseren non fu un epigono, ma un poeta assai originale, capace di sviluppare uno stile e un pensiero autonomi e fortemente innovativi. La sua poesia fu comunque un'eccezione, ed ebbe scarsa incidenza in un ambiente ancora poco evoluto a livello sociale e culturale.

Nella prima metà dell'Ottocento, la corrente populista accentuò il proprio carattere moralistico-didascalico, prendendo un atteggiamento intollerante nei confronti della letteratura d'élite. In tale contesto, è significativo che essa fosse interessata soprattutto alla narrativa, che, all'epoca, in Slovenia si trovava ancora in fase embrionale. Nell'età romantica, la narrativa ebbe infatti una funzione e un ruolo affatto estraneo alle ideologie letterarie del tempo. Essa mosse da racconti ispirati al popolare autore tedesco Kristof Schmidt, e segnati da impulsi educativi e religiosi, rintracciabili nell'opera del vescovo di Trieste Matevz Ravnikar, per raggiungere nel 1836 un profilo fabulistico più evoluto nel primo romanzo breve sloveno di Janez Cigler *Sreca v nesreci*. Questo indirizzo fu successivamente ripreso da un altro vescovo, Anton Martin Slomsek, soprattutto nel campo della narrativa e della poesia per la gioventù. Con la Società editoriale di San Ermacora (*Druzba sv. Mohorja*), egli gettò le basi per la diffusione di una letteratura didascalica e d'intrattenimento, indirizzata a strati più ampi del popolo, la

quale godette d'immensa popolarità nella seconda metà dell'Ottocento, e anche oltre.

Una sintesi di tutte e due le tendenze menzionate, nonostante la loro conflittualità di fondo, è presente invece nell'opera tarda di Preseren, che, nonostante l'affievolirsi della sua potenza creativa, seppe intrecciare in maniera raffinata elementi di alta poesia con cadenze folcloristico-popolari.

La fondamentale bipolarità già evidenziata nell'età dell'illuminismo e del romanticismo si mantenne anche nella seconda metà dell'Ottocento, sebbene l'attività letteraria in Slovenia fosse destinata in quel periodo a conoscere esperienze sociologiche ed estetiche assai più varie, e pertanto di più complessa interpretazione. La struttura sociale e il livello intellettuale del pubblico sloveno condizionarono in maniera determinante, anche nei decenni successivi, come nei periodi presi in esame, la formazione, la crescita e le tensioni interne fra le diverse tipologie letterarie.

Il lettore "esplicito" e "implicito" - per usare la terminologia di J.P.Sartre - riuscirono in certo qual modo a influenzare tanto lo scrittore quanto il critico letterario. L'approccio seguito nel presente saggio ha preso in considerazione sin dall'inizio questo rapporto di forze, in accordo con la definizione di H. R.Jauss e la sua teoria della ricezione letteraria, secondo la quale, nella storia della letteratura e dell'arte, s'intrecciano tre entità definibili in maniera logica: l'autore, l'opera e il ricettore (lettore, ascoltatore, osservatore, critico o pubblico).

*Marija Mitrovic*

*Trieste, protagonista nella letteratura croata e serba*

Trieste, come fanno notare Angelo Ara e Claudio Magris<sup>1</sup> è una città alla continua ricerca della propria "ragion d'essere" nei contrasti e nella loro insolubilità. Per una città del genere è quindi di grande importanza conoscere TUTTE le sfaccettature della propria identità. Anche quelle create dagli altri. In caso contrario, come sottolineato dai due autori, "la ricerca di un'essenza indulge facilmente a una visione totalizzante, e quindi riduttiva come ogni disegno totalizzante, la quale costringe nelle sue maglie anche i fenomeni che riluttano a esservi come presi oppure li elimina e nega la loro importanza."<sup>2</sup> Come luogo visitato di passaggio, lungo la via, in viaggio verso un'altra destinazione, Trieste ha attirato un gran numero di viaggiatori e di scrittori. Che di Trieste abbiano scritto i triestini Umberto Saba, Scipio Slataper, Italo Svevo; o i grandi della poesia italiana: Carducci, Montale; o l'arciduca Massimiliano; o Joyce; o Stendhal... ebbene, questo lo sa un qualunque triestino mediamente istruito. Ma che idea si siano fatti della città gli scrittori appartenenti a una piccola lingua, qual era un tempo il serbocroato e quali sono oggi - certo ancor più piccole - il serbo e il croato, questo non lo sanno neppure i più informati.

*Trieste da lontano*

Le prime descrizioni della città di Trieste negli appunti di viaggio croati e serbi non sono il risultato di un contatto diretto con la città: gli autori vi notizie di seconda mano, dettagli sulla riportano dettagli città oppure o sui suoi abitanti. In questo modo l'immagine che ne risulta è sempre negativa. Vista da lontano Trieste è una città portuale piena di gente strana e pericolosa.

In *Memoari* (Memorie) Simeon Pievic<sup>3</sup> descrive una vasta area geografica che da [id, Osijek (in Slavonia), Petrovaradin, Novi Sad (in

---

<sup>1</sup> Ara, Magris: *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, 1987.

<sup>2</sup> *Op. cit.* p. 5.

<sup>3</sup> Simeon Pievic (1731-1795) fu tra gli organizzatori delle massicce migrazioni dei Serbi in Russia nel Settecento. Verso la fine di una lunga vita (comunque dopo il 1780) questo generale serbo, che aveva indossato la divisa russa, scrisse le proprie memorie; il manoscritto rimase presso la famiglia fino a 1883, quando fu pubblicato da un storico russo, Nil Popov. Nella letteratura serba le *Memorie* sono particolarmente rilevanti come

Voivodina), attraverso Vienna, Pech e le città lungo il Reno, si estende fino alle città ungheresi, polacche e russe.... L'autore ha attraversato in sella al proprio cavallo tutte queste aree lontane mentre Trieste, di cui racconta varie volte, viene presentata esclusivamente mediante voci riferite da qualcun altro. Così, Pi{~evic riferisce di aver saputo che "il colonnello russo e ministro plenipotenziario Pu~kov", il quale era autorizzato a pagare le spese di viaggio a coloro che, provenienti dal Montenegro, erano pronti, come si suol dire, ad andare a combattere in Russia a Trieste aveva preso dimora. In città era arrivato anche il maggiore Petrovic, una persona moralmente ambigua, come pure l'arcivescovo montenegrino Vasilije Petrovic, il principale organizzatore del trasferimento dei soldati montenegrini in Russia. Trieste, "la città imperiale" ai confini con la Repubblica di Venezia, viene descritta nelle *Memorie* di Pi{~evic come una città piena di gente strana, di avventurieri e di impostori. Invece dei mille soldati montenegrini, da Trieste partirono infine per la Russia una trentina "di ladri e ubriaconi incalliti"; il porto era stato "ripulito" dei facinorosi che vennero mandati al posto dei montenegrini promessi, ma mai coinvolti in questa avventura. Nessun'altra città visitata da Pi{~evic venne descritta nelle *Memorie* in modo così negativo come Trieste vista da lontano.

Nei primi appunti di viaggio croati, pubblicati come un libro a sé stante, compare anche Trieste, sebbene l'opera in questione di Matija Ma`uranc<sup>4</sup> s'intitoli: *Pogled u Bosnu* (Sguardo sulla Bosnia). La città compare nell'ambito di un racconto che l'autore aveva sentito "da dei turchi" a Smederevo, una piccola città sul Danubio nel nord della Serbia a una quarantina di chilometri da Belgrado. Per questi turchi, seduti al tavolo di un caffè balcanico, la città di Trieste rappresenta l'Occidente, con tutti i suoi mali e tutte le sue "stranissime" regole. Uno di questi turchi racconta di come dovette scappare dalla Serbia e trovare rifugio a Istanbul. Per lui, attraversare il Danubio significava già trovarsi in un altro stato: quello Austro-Ungarico. La via più "breve" e più logica per recarsi a Istanbul passava dunque per Trieste. Questo turco barbuto che aveva attraversato innumerevoli altri luoghi prima di arrivare a Trieste, non aveva avuto dei problemi. Ma qui, nelle viuzze male illuminate era stato assalito da alcune donne, che non solo strillavano, esprimendo così il proprio sdegno nei suoi confronti, ma lo volevano bastonare e strappargli i baffi e la barba. Per fortuna, il turco venne salvato da un commerciante triestino, che lo aiutò a

---

principale fonte storica per il romanzo *Seobe I, II* di Milo{ Crnjanski (1929; 1962) - tradotto in italiano: *Le Migrazioni I, II*, Adelphi, 1992 e 1998).

<sup>4</sup> Matija Ma`uranc (1817-1881), fratello minore del più famoso Ivan Ma`uranc; Ivan fu bano di Croazia e scrittore, autore del più importante poema epico del Romanticismo, *Smrt Smail-age ^engica* (La morte di..., 1847). Matija invece era un semplice artigiano. Sembra che il governo croato gli avesse affidato una missione segreta. Per non destare sospetti, egli non si recò direttamente in Bosnia, ma allungò il viaggio attraverso la Serbia. Era il 1839. Nel 1842 M. Ma`uranc pubblicò i frutti di quel viaggio: *Pogled u Bosnu*.

trovare al più presto una nave diretta a Istanbul. Dal racconto emerge il malessere dei turchi di fronte all'emancipazione delle donne occidentali, come il turco stesso aveva sperimentato in quella brutta avventura triestina.

#### *La letteratura croata*

La prima ondata di attenzione dei viaggiatori croati per Trieste può suscitare oggi solo un modesto interesse: verso la metà del secolo scorso, con il risveglio del Romanticismo, il racconto di viaggio romantico diventa il genere letterario prediletto. Ma i primi racconti di viaggio scritti in lingua croata sono in tal misura impregnati di patriottismo che dai testi, invece di città e paesi stranieri, traspaiono solo volti e problemi della patria d'origine. Tra gli autori che hanno scritto questo tipo di diari di viaggio su Trieste menzioniamo qui Ivan Trnski (1819-1910), di professione ufficiale, anche se verrebbe da dire di professione patriota. Il suo diario di viaggio, pubblicato nella rivista "Danica ilirska" nel 1838 con il titolo "Dopis iz Tersta", viene definito nella letteratura specializzata<sup>5</sup> come "il primo diario di viaggio scritto in lingua croata". Tuttavia, chi provasse oggi a leggerlo vi troverebbe unicamente richiami alla fratellanza, elogi degli ideali illirici e del glorioso passato. L'amore per la patria ha soverchiato ogni elemento puramente diaristico. Per certi aspetti simile è il diario di viaggio di Matija Majar (1809-1892), uno Sloveno operante all'interno della letteratura croata, che ha usato il suo viaggio nei dintorni di Trieste per annotare le differenze nella parlata degli Sloveni di Lubiana e di Trieste. Un altro scrittore appartenente al movimento dell'Illirismo, Ljudevit Vukotinovic (1813-1893), invita i giovani a viaggiare il più possibile; dopo aver girato l'Italia, la Svizzera, la Francia e la Germania, pubblica nel 1853, sul giornale "Neven", le sue conclusioni: "Gli Inglesi e i Francesi dominano moralmente su quasi tutto il mondo; perché sono saggi, intelligenti, istruiti, perché viaggiano." Anche la nostra gioventù dovrebbe fare lo stesso, invece di spendere i soldi in divertimenti e andare in giro per caffè. Ma ecco come quest'autore, sostenitore dei valori del viaggiare, descrive Trieste: "Ho soggiornato due giorni a Trieste. Trieste è in grande quello che la nostra Fiume è in piccolo. Qui trovi zucchero, caffè, cacao, pepe, sale, olio, mele, arance, soldi, di tutto, ma non cercare pane per l'anima, perché è stato divorato dal materialismo del commercio. Qui ognuno va dietro solo ai propri affari, alla propria bottega, del resto non gliene importa. L'eterno frastuono, il caos in città e nel porto, il trasporto della merce per terra e per mare, l'arrivo e la dipartita delle navi, i volti e gli abbigliamenti dei popoli più diversi; una marea di gente per le strade, specie sul Corso e in riva al mare - è questo l'aspetto esteriore di Trieste. La città in sé è bella e imponente, ma nuova e senza particolari attrattive scientifiche o storiche. A

---

<sup>5</sup> Franic Ante, *Hrvatski putopisi romantizma*, Zadar, 1983, p. 54 - I diari di viaggio precedenti erano stati scritti in latino (Antun Vran~ic, 1504-1573) o in italiano (Rudjer Boškovic, 1711-1787).

Trieste ho visto il principe montenegrino con un corteo di prodi e illustri montenegrini. Il mattino del terzo giorno sono ripartito con la nave a vapore "Venezia" alla volta di quest'ultima."

La sola cosa che risalta ed entusiasma nel quadro collettivo e stereotipato della città è il principe montenegrino! Tutto il resto è presentato in tono ostile e sprezzante. I valori della città di Trieste descritti da Vukotinovic non potrebbero e non dovrebbero neanche attirare l'attenzione dei giovani; tanto meno se conoscano già "la nostra Fiume".

Ivan Kukuljevic Sakcinski (1816-1889), un altro noto personaggio appartenente al movimento illirco croato, attraversa Trieste in viaggio verso la sua "città prediletta", Venezia, dove in quanto storico compie ricerche negli archivi. Ma sia a Trieste che a Venezia egli è prima di tutto un missionario dell'illirismo: quando parla concretamente della città di Trieste, egli parla solo degli Slavi; quando invece presenta il porto (che può essere triestino, ma non necessariamente, perché Kukuljevic lo descrive come un porto qualsiasi), egli sottolinea la vivacità e la varietà degli abitanti.

Il primo racconto di viaggio di un certo rilievo, che anche oggi può essere letto con interesse, s'intitola, *Putositnice* (Quisquilie di viaggio, 1845) di Antun Nem~ic<sup>6</sup>. Egli dimostra di essere un abile narratore descrivendo Venezia dove - come del resto anche a Trieste - si fermò due volte durante il proprio viaggio. Venezia, "la bella morta", gli piace ancor di più quando cerca di seguire tutte le tracce lasciate dagli Slavi, che egli riteneva fossero tutti croati. Descrivendo Trieste, invece, l'autore esprime tutto il proprio disappunto e non solo perché la bora lo aveva bloccato in città per una settimana (i cavalli e le carrozze a causa del ghiaccio non potevano raggiungere Opicina), ma anche perché la città non gli appare diversa da altre che già conosceva: Zagabria e Fiume. Nem~ic frequenta il Teatro dell'Opera e ritiene che comunque a Zagabria ci siano voci e interpreti migliori.

Velimir Gaj<sup>7</sup> pubblicò a puntate sulla rivista "Danica ilirska" (1865 e 1866), di cui era direttore, il proprio *Polet na more*. Si tratta di un testo decisamente troppo lungo, ma se lo si taglia radicalmente, potrebbe essere interessante come racconto di viaggio tipicamente romantico: oltre che alla storia della città, dedica particolare attenzione alle sue bellezze naturali (il mare, il Carso, il parco di Miramare, ed anche la sua posizione geografica);

---

<sup>6</sup> Antun Nem~ic (1813-1849), poeta e drammaturgo, di nobili natali con una formazione giuridica. Nel 1843 attraversò l'Italia del nord, fino a Verona. *Putositnice* uscì nel 1845. La critica ritiene quest'opera la prima di un certo rilievo nel genere letterario degli appunti di viaggio. Nem~ic fu viaggiatore spiritoso e narratore gradevole; suo modello è lo scrittore austriaco Seume, autore del celebre *Spaziergang nach Syrakus*. Nem~ic lo cita verso la fine del libro.

<sup>7</sup> Velimir Gaj (1845-1902), figlio del noto fondatore dell'illirismo croato, Ljudevit Gaj, fu un appassionato viaggiatore e pubblicò molti appunti di viaggio, poesie e critiche. Le sue descrizioni sono profuse, ridondanti; si sforza di essere un "causeur", e talvolta ci riesce.



è affascinato dallo spirito di libertà degli abitanti della città; lo spiega come logica conseguenza del fatto che la città abbia il porto franco.

Si dovrà aspettare fino al 1912 per trovare una prosa moderna, vivace e piena dello spirito triestino, dell'atmosfera tipica della città. Marin Bego<sup>8</sup> intitola la propria opera semplicemente *Trst*. Già dai sottotitoli si ravvisa la struttura del testo: La strada, I marinai, I camerieri e i portabagagli, I locandieri, I fez bosniaci, La ragazzaglia e i ladri, I Dalmati e Trieste, Il mondo femminile, La nostra gente. Bego racconta a frammenti con umorismo, agilità e leggerezza, osserva attentamente, si addentra nelle vie e viuzze trovando scorci vivaci, visti sempre da nuove angolazioni. Bego vuole essere accettato dal lettore, gli piace offrire pagine piacevoli. Ma anche lui insegue le voci e i volti "slavi" e addirittura orientali - i "fez".

Non sarebbe da stupirsi se anche un conoscitore dell'opera di Miroslav Krleža<sup>9</sup> dicesse: Krleža non ha mai scritto su Trieste! È vero che questa città non fu mai al centro dei suoi interessi. Eppure, nella rivista "Književna republika", di cui era direttore, Krleža pubblicò nel 1924 un frammento tipicamente krležiano con il titolo *Balkanske impresije* (Impressioni balcaniche). Pieno di pathos all'inizio, ridondante e solenne, il testo ci riserva poi una cinica e repentina inversione di rotta. Siamo nel 1913. Alla stazione di Trieste si prepara la cerimonia di benvenuto per il futuro "re" di Albania, scelto da Germania e Inghilterra. Tutto il golfo è pieno di navi, i cannoni sparano a salve, c'è musica, sventolano le bandiere. Alla stazione di Trieste arriva "il futuro Governatore di un popolo balcanico, il Principe scelto da Dio Onnipotente per l'onore e l'immensa fortuna del Popolo schiaveta, Wilhelm I". Solo 48 ore più tardi questo "re" di Albania doveva clamorosamente fuggire per non essere ucciso lì, nel "proprio" paese. Krleža vede Trieste come un crocevia, un porto che partecipa ad una missione nei Balcani, missione riveletassi nulla e pericolosa perché male preparata dai paesi europei. Uno scenario balcanico che purtroppo potrebbe ripetersi anche oggi.

Dopo l'agile e leggiadra prosa di viaggio di Marin Bego, che conclude nel modo più consono il ciclo dei temi di viaggio classici (la descrizione del

---

<sup>8</sup> Marin Bego (1881-1960), avvocato, giornalista, prosatore e drammaturgo. Il racconto di viaggio *Trst usci* come testo introduttivo del libro di appunti di viaggio *Niz našu obalu* (Lungo la nostra costa, 1912). Come giurista, Bego lavorò per un certo periodo a Trieste, dove fu redattore della rivista "Balkan" (1908) e insieme con un altro scrittore croato, Milutin Cihlar Nehajev, del annuario "Jadran" (1910). Le sue raccolte di racconti *S mora* (Dal mare, 1911) e *Novela* (Novelle, 1916), i romanzi *U o~ekivanju* (In attesa, 1917), *Vje~na varka* (L'eterna illusione, 1926) furono ben accolti dalla critica; si parlava di lui come di un autore nuovo e moderno, ma in seguito cadde in oblio.

<sup>9</sup> Miroslav Krleža (1883-1981), figura centrale della letteratura croata di questo secolo. La sua opera omnia conta più di 50 volumi. Oltre che poeta, narratore, romanziere e drammaturgo, K. fu soprattutto critico, saggista e polemista. Era un esperto di storia, di cultura e di letteratura, un'anima enciclopedica, maestro delle citazioni e delle allusioni. Esprimeva spesso la propria opinione sui Balcani e sui rapporti tra Serbi e Croati.

posto visitato è così attraente da solleticare il lettore a visitarlo), la prosa di Krle`a apre un altro ciclo tematico, che descrive Trieste a tinte più fosche. Anche per quanto riguarda la struttura, siamo davanti a un testo moderno, con tratti saggistici e filosofici pregni non già di una "verità" o di una "visone" o di una "voce", ma pieni di domande, di incertezze, di allusioni.

Dopo il periodo descritto da Krle`a arriva la Grande Guerra e la conseguente crisi: quella economica (descritta da uno storico, Grga Novak, nell'introduzione al libro *U zemlji faraona* (Nella terra dei faraoni, scritto nel 1932, pubblicato solo nel 1946) e quella politica (il periodo del fascismo, presente negli appunti di viaggio di un critico letterario e storico d'arte, Antun Messner Sporšic, intitolato *Po Italiji i Francuskoj* - Attraverso l'Italia e la Francia, 1936). Dopo la Seconda Guerra Mondiale dovevano passare più di dieci anni prima che un poeta venisse a Trieste e la descrivesse senza troppi elementi propagandistici e ideologici (Gustav Krklec, *Trst pred nosom* - Trieste a due passi, 1958). Il genere letterario detto "appunti di viaggio" termina poi con Ivan Katušic<sup>10</sup> e il suo "Ljudsko mjerilo u Miramaru" (Criterio umano a Miramare), testo pubblicato nel libro *Treba putovati - ne treba `ivjeti* (Si deve viaggiare - non vivere, 1966). Katušic descrive con corrosiva ironia e cinismo lo spettacolo "Luci e Suoni" che nell'animo dei visitatori dovrebbe evocare il tragico destino di Carlotta e Massimiliano. Katušic distrugge così il mito del castello di Miramare, presente in tutti i viaggiatori del secolo scorso, tanto croati, quanto - e forse ancor' di più - serbi.

A cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta al "tema Trieste" si è dedicato il poeta e scrittore croato, triestino di nascita, Drago Ivaniöevic<sup>11</sup>. Sia come poeta lirico che come cantore delle tematiche esistenziali, Ivaniöevic è un "poeta notturno", con tonalità scure, che confronta le tragedie personali con quelle storiche. Ha viaggiato molto ed ha scritto diverse poesie dedicate a varie città europee. Raffinate e appassionate sono quelle su Trieste, dove lui, un poeta d'avanguardia, rievocando la propria infanzia, passa al dialetto ciakavo (la raccolta *Jubav* - L'amore, 1960). Oltre che con i versi, Ivaniöevic "torna" a Trieste anche con un racconto intitolato *Lenjin u "Africi"* (Lenin in "Africa"). Siamo nel 1917: c'è la guerra, la fame, circolano varie voci cui la gente crede. Ogni giorno diventa di più chiaro

---

<sup>10</sup> Ivan Katušic (1923-1985) prosatore croato. Alcune sue prose e saggi riguardano l'Italia, la sua cultura e storia: *Vje~no progonstvo Nikole Tomasea* (Persecuzione eterna di N.T., 1975), come anche alcuni racconti dalla raccolta *Novele* (1955) e *Osinjak* (Vespaio, 1964) e soprattutto il romanzo *Dalmacija, stara Dalmacija* (Dalmazia, Dalmazia mia antica, 1979), che descrive una tra le ultime famiglie notabili italiane a Spalato.

<sup>11</sup> Drago Ivaniöevic (1907-1981) lasciò Trieste da ragazzo. Frequentò le scuole medie in Bosnia, Dalmazia e a Belgrado. Compiuti gli studi di lettere a Padova, ampliò i propri orizzonti culturali e arricchì le proprie conoscenze di lingue antiche e moderne nei lunghi viaggi e soggiorni in Francia e in Germania. Ha scritto poesie, prosa, drammi e critiche teatrali; era anche pittore e traduttore dalle lingue romanze. La sua poetica principale fu la sperimentazione in tutti i campi dell'arte.

che il crollo del vecchio impero Austro-Ungarico è imminente. Invece del mito imperiale, ne viene creato un altro: nell'osteria detta "Africa" si parla di Lenin. La vita quotidiana sconvolta dall'incertezza e dalle trasformazioni storiche costituisce un'ottima base per una nuova mitizzazione. Di tutto ciò ci parla Ivaniöevic in questo racconto ambientato nel 1917 e pubblicato nel 1957.

Cercando di riassumere "il tema Trieste" nella letteratura croata, la domanda logica è: perché così poco? Perché la città di Trieste non ha potuto suscitare un interesse maggiore, più profondo in questa letteratura così vicina e per molti versi molto legata alla sponda occidentale dell'Adriatico?

Secondo un detto popolare, la bora nasce a Segna, si sposa a Trieste e affonda in mare a Venezia; Trieste è subito dietro l'angolo, teatro degli stessi avvenimenti, ma con sintomi diversi; da qui l'intolleranza, la sfiducia e l'avversione che caratterizzano il rapporto degli Istriani verso questa città fino all'ultima generazione di scrittori. "Bisogna sapere - dice Milan Rakovac nel testo *Triestini*<sup>12</sup> - che qui (in Istria) triestino significa malvagio e straniero, perché i Triestini erano commercianti all'ingrosso, falsi e menzogneri, che venivano a comperare il vino e il legname, erano finanzieri e fiduciari, gendarmi e avvocati. *Triestin, mezo ladro, mezo assassin*<sup>13</sup>, dicevano i nostri nonni. Nel corso della storia, "Triestin" è diventato così un sinonimo usato per coloro che pur non essendo di qui hanno sempre avuto il potere, le terre, i soldi - le città."

Quindi, da un lato l'impressione di Trieste è negativa *a priori*, dall'altro - continua Rakovac - siamo "triestini" anche noi stessi, la gente slava, quelli che in Istria sono arrivati dopo i Triestini (vale a dire dopo l'esodo degli Italiani), quelli che - provenendo da tutta la Jugoslavia d'allora - hanno invaso le città istriane e le hanno occupate, sentendole "proprie" da sempre.

Nello stimolante e già citato libro di Angelo Ara e Claudio Magris leggiamo: "Una storia completa, anche soltanto culturale, dovrebbe fare i conti (...) oltre che con Trieste, anche con Gorizia e il Friuli orientale, l'Istria, Fiume, con le loro voci poetiche e la pluralità delle loro componenti

---

<sup>12</sup> Rakovac, Milan, *Priko U~ke*, Pola-Fiume, 1980. - Milan Rakovac (1939), poeta, prosatore e saggista, fu dapprima capitano marittimo e successivamente giornalista ed editore. Nei suoi saggi si concentra sulla multiculturalità istriana. Mostra tutta la complessità e difficoltà di superare gli antagonismi alimentati da secoli sul territorio istriano, che così spesso passò da un stato all'altro e subì molte migrazioni. Anche la stessa lingua in cui scrive Rakovac è degna di commento: difficilissima da tradurre perché un miscuglio di lingue e di dialetti slavi, dialetto veneto e lingua italiana. Una vera *koinè* istriana. La miglior cosa sarebbe pubblicarlo anche in Italia così come si presenta "in originale". Il suo romanzo *Riva i dru`i* (Arrivano i compagni, 1983) pubblicato tre volte, tratta il tema degli esuli istriani, visto da un giovane, che anche lui con la sua famiglia si sposta da una città all'altra durante il primo decennio dopo la Seconda Guerra Mondiale.

<sup>13</sup> La parte in corsivo era anche nel testo originale in questa forma del dialetto veneto. Ara-Magris, op. cit., p. 7

sociali e nazionali"<sup>14</sup>. Una storia così non è stata ancora scritta, ma già agli inizi di questo secolo, a partire dal primo professore di letteratura italiana all'università di Trieste, il professor Baccio Ziliotto, è stata scritta a più riprese la storia della cultura letteraria italiana a Trieste e in Istria<sup>15</sup>. Ma in una futura storia forse troverà (e dovrebbe trovare) posto Matija Vla~ic, ad esempio, non più solo nella veste di latinista e con il nome di Matteo Flaccio come nei testi di Ziliotto e Maier, ma anche in quello di Matija Vla~ic Illyricus, come egli stesso si firmava, diffondendo il protestantesimo tra gli abitanti dell'Istria, e in particolar modo tra i glagolja{i croati, cioè i sacerdoti cattolici che celebravano la messa in lingua slavoeccelesiastica. Qui dovrebbero trovare posto scrittori croati quali Evgenij Kumi~ic, Fran Kurelac, Antun Ma`uranc, Vladimir Nazor (trapiantato in Istria) e soprattutto Viktor Car Emin, Drago Gervais, Drago Ivaniöevic, Mate Balota, Nedjeljko Fabio, Milan Rakovac, Ljubomir Stefanovic, Budimir @i`ovic... E poi gli scrittori sloveni, da Rebula, Pahor, Kravos, M. Tomöi~, fino ai più giovani, Sosi~, äkamperle e altri.

Da un lato, *tramite* l'Istria, la letteratura croata "penetra" in quella triestina; dall'altro, stavolta *a causa* dell'Istria, nella letteratura croata si è creato un rapporto negativo con Trieste e i Triestini, visti come "padroni indesiderati" dell'Istria.

In Istria, come in gran parte delle città dalmate, gli abitanti conoscevano la lingua italiana, leggevano e seguivano le vicende italiane, e ciò indipendentemente dalla nazionalità. Per di più la disponibilità ad accettare i propri vicini italiani come modello è minima, se non nulla. Al contrario, dalla metà del secolo scorso, con la nascita delle idee e dei movimenti nazionali che porteranno all'irredentismo, l'Italia si trovò ad essere

---

<sup>14</sup> Ziliotto, Baccio, *La cultura letteraria a Trieste e nell'Istria*, Trieste, 1913; dello stesso autore: *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, 1924; (Joseph Cary nota che al tempo della pubblicazione della *Storia...* di Ziliotto erano già uscite le opere più importanti di Italo Svevo e Umberto Saba; ma di loro, in questo libro sensibile unicamente ai "veri" ideali, in questo caso quelli dell'irredentismo, non c'è traccia); Betizza, Enzo, *Il fantasma di Trieste*, Milano 1958; *Scrittori Triestini del Novecento* (a cura di): Bianchi, O.H., Cecovini, M., Fraulini, Trieste, 1968; Il saggio introduttivo: Bruno Maier, "La letteratura triestina del Novecento"; Bruno Maier, *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*. Milano, 1972; E. Guagnini, "Profilo introduttivo", in: *Introduzione alla cultura letteraria italiana a Trieste nel 900*, Trieste, 1980; F. Fölkel, C.L. Cergoly, *Trieste provincia imperiale*. Splendore e tramonto del porto degli Absburgo, Milano, 1983; Bruno Maier, *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*, Trieste, 1996. Solo le opere nate negli anni Ottanta si sono liberate della netta posizione irredentista, o meglio, come dice Bruno Maier nella prefazione del suo ultimo libro: "parecchi studiosi, attivi specialmente nell'epoca dell'irredentismo, avevano concepito la storia politica, civile, letteraria, artistica, ecc. della nostra regione come una forma di lotta o di battaglia nazionale, come la difesa di una trincea, come un baluardo da erigere contro le minacce e le aggressioni straniere. Sarebbe sommamente auspicabile che a queste lotte, a queste trincee, a questi baluardi, che non hanno più ragione d'essere, si potesse finalmente rinunciare." (p. 7)

<sup>15</sup> Ara-Magris, *op. cit.* p. 8.

geograficamente troppo vicina alla Croazia perché i Croati non la percepissero come un pericolo potenziale o reale.

Prima del dolente lamento espresso ad alta voce da Slataper nel 1919 ("Trieste non ha tradizioni di cultura") la cultura di questa città poteva definirsi solo "dignitosamente epigona"<sup>16</sup>. Eppure, comparata all'Istria, era una città culturalmente ricca. In Istria la popolazione slava riusciva difficilmente a farsi strada fino alle città, fino alle scuole, e ancor più difficilmente poteva offrire nomi significativi nel campo delle arti. Quando, nella seconda metà del secolo, cominciarono a fiorire le prime associazioni culturali, gli scopi che esse potevano permettersi erano esclusivamente di natura didattica, mentre le idee che occupavano le menti degli uomini di cultura e degli scrittori istriani erano finalizzate al congiungimento dei Croati in un'unica entità culturale e amministrativa. Osiamo dire che da entrambe le parti - italiana e croata - le aspirazioni nazionali e le passioni nazionalistiche hanno reso impossibile un dialogo vero e concreto. E di conseguenza la produzione di alta letteratura. Fino all'ultimissima generazione di scrittori istriani, per gli scrittori croati Trieste era la città che simboleggiava l'ingiustizia o una città ignorata *tout court*. L'Istria è l'area nella quale sono nati i più antichi scritti croati in alfabeto glagolitico; nel vicino Litorale croato (Novi Vinodolski, Segna, Fiume) sono nati alcuni dei più grandi autori della letteratura croata (P. Ritter Vitezovic, i fratelli Ma'uranc, S.S. Kranj~evic, Vjenceslav Novak, Milan Marjanovic, Milutin Cihlar Nehajev), i quali tutti, indistintamente, hanno cercato la loro affermazione a Zagabria. E tutti, indistintamente, hanno superato il patriottismo locale. I pochi autori rimasti fedeli al loro luogo di origine (Viktor Car Emin, Evgenij Kumi~ic) più che dedicarsi alla vera letteratura, sono restati nel campo dello scritto politico o del romanzo d'appendice. Car Emin colloca la trama di un solo suo romanzo a Trieste<sup>17</sup>, mentre il resto

---

<sup>16</sup> *Naõa Mare*. "Roman iz istarskog 'ivota". È uscito nella rivista "@enski list" (Zagabria) negli anni 1932-33, ma non è mai stato stampato come libro. Come la maggioranza dei testi prosastici di questo "lavoratore del popolo" (come si diceva allora) e maestro istriano, anche questo è dipinto in bianco e nero: il personaggio principale, "la nostra Mare" è di buon cuore ma è circondata di gente cattiva, a Trieste prima e in Slavonia dopo. A causa della sua bontà è l'eterna vittima dei malvagi.

<sup>17</sup> Si tratta di una poesia per molti aspetti particolare, di ben 60 versi senari, scritti in prima persona ("Jadril san Taliju/Do Livorne grada..." - "Ho veleggiato l'Italia/ sin Livorno città...") e il testo, "riportato" da Bl. Orlic di Punto, è corredato di note nelle quali viene spiegato dove si trova e qual è la spiegazione leggendaria della nascita dell'isoletta di Koõljun, di cui si descrivono le bellezze, l'aspetto da lontano, il bellissimo e antico monastero regalato ai Francescani ancora nel 1448 da Ivan Frankopan. Tutto ciò porta alla conclusione che non si tratti di una poesia popolare, quanto piuttosto di una poesia vera e propria. Mentre nelle altre poesie della raccolta si accenna alle città dell'Istria e del Quarnero (Buccari, Fiume, Castaua, Dobrinj, Verbenico, Novi, Lussino, Parenzo e altri) o, tra le straniere, a "Bneci" (in luogo di "Mletci" o molto più raramente Venezia), Buda, la città (inventata) di Levante e Dunaj (che un po' è la città di Vienna un po' il fiume Danubio da attraversare a nuoto), nella poesia *Koõljun* leggiamo i versi seguenti: "Pisat ocu listak /

della sua produzione si svolge in una parte ben precisa dell'Istria, la costa orientale. In questa regione, come vediamo anche in Kumi~ic, da Trieste può sopraggiungere solo un figlio di nessuno o un creditore, mai nulla di buono. "L'Istria, in verità, aveva i propri centri culturali (Castaua, Pisino, Pola, parzialmente Trieste), i propri giornali, riviste e almanacchi (Naõa sloga, Jadran, Mladi Hrvat, Mladi Istranin). Tuttavia i letterati istriani sentivano che il vero centro era Zagabria. I legami dei letterati croati con Zagabria, solidi dall'inizio del Risorgimento, si sono rafforzati nella seconda metà del XIX secolo e nel corso del XX, quando l'Istria ha dato vita a un gran numero di intellettuali locali." (A. Barac)

Malgrado, Vladimir Nazor, grande poeta e autore di numerosi testi con tematica istriana, si recasse a Trieste per nave come da lui stesso dichiarato, ogni sabato nel periodo in cui prestava servizio a Capodistria (1906-7), Trieste compare solo in un suo testo in realtà incentrato su di un altro poeta croato, M. Cihlar Nehajev, e sul suo soggiorno a Trieste. Venezia e il suo dominio dell'Istria si trovava al centro delle poesie e dei racconti di Nazor incentrati sull'Istria, ma Trieste ne rimaneva completamente fuori. Una situazione simile la troviamo anche nelle più antiche storie, nella tradizione orale istriana. Nell'imponente raccolta *Hrvatske narodne pjesme koje se pjevaju u Istri i na Kvarnerskih otocih* (I canti croati dall'Istria e dal Quarnaro, Trieste, 1880) Trieste viene menzionata solo una volta nella poesia *Koõljun*<sup>18</sup>. Il soggetto poetico, che funge anche da narratore della storia dell'isola Koõljun e delle sue bellezze, è un famoso lupo di mare che ha veleggiato "fin dalle parti di Malta"; ora, tuttavia, deve mandare una lettera/richiesta a Trieste, città amministrativa, per ottenere il permesso<sup>19</sup> di recarsi sulla splendida isoletta-santuario "il giorno di San Antonio". Tutti gli altri "contatti" dell'Istriano con la vita di mare e i porti si svolgono o attraverso i porti e porticcioli locali, o tramite Venezia. Benché Trieste fosse molto più vicina, benché fosse un porto importante, nella poesia popolare istriana solo Venezia ha il fulgore della città imperiale. Trieste è presente con un ruolo secondario, se non addirittura casuale.

---

Tarstu bielomu,/ da me on dopusti / V Puntu bielomu" - Scriverò la lettera a Trieste bianca, che mi lasci passare al Punto bianco".

<sup>18</sup> Già questo fatto ci dice che la poesia non è antica: amministrativamente l'Istria era legata a Trieste solo a partire dall'epoca di Napoleone.

<sup>19</sup> Miljenko Smoje (1923-1995), giornalista di Spalato e scrittore in dialetto spalantino, un dialetto che crea problemi di comprensione anche agli stessi croati di altre regioni. Eppure i testi umoristici e le puntate televisive di Smoje erano tra i più letti e le più guardate in tutta la Jugoslavia di allora. Smoje era un ottimo conoscitore della tipica mentalità del "uomo semplice" delle piccole città. *Kronika o našem Malom mistu* (La cronaca del nostro Piccolo paese, 1971, ristampato 1995) è una raccolta di racconti umoristici che funsero da base al serial televisivo, intitolato *Malo misto*, prodotto dalla televisione di Zagabria, ma seguito e apprezzato in tutto il territorio linguistico serbo-croato. *Veliko putovanje* fu pubblicato proprio in questo libro.

Neppure i migliori (Matoö, Kamov) o i più fertili (Slavko Batuöic) scrittori di diari di viaggio croati che hanno scritto dell'Italia, sfiorano Trieste nei propri testi. Uno dei migliori racconti di viaggio su Trieste l'ha scritto Marin Bego, altrimenti prosatore mediocre. E anche quando, come nel caso del romanzo di M. Cihler Nehajev (1880-1931) *Bijeg* (La fuga 1909), considerato dalla critica "il miglior romanzo della Moderna croata", viene specificato che il romanzo è stato scritto a Trieste, il solo accenno a Trieste riguarda il fatto che la madre del protagonista vi ha frequentato per due anni le scuole. E nient'altro. Qualche decennio dopo, un altro scrittore croato, Ivan Hr~ic, considerato secondario e marginale, ha dato alle stampe in una rivista ("Savremenik", 1926) un dramma dal titolo *Zapreka* (L'ostacolo); più tardi, per la pubblicazione in libro nel 1936, l'autore ha cambiato il titolo scegliendo per il suo dramma lo stesso titolo del romanzo di Nehajev scritto a Trieste, vale a dire *Bijeg* (La fuga). L'azione di questo atto unico di scarso valore artistico si svolge a Trieste, città portuale nella quale regna la miseria dopo la guerra. La protagonista, Danica, sposata con il tubercolotico Vladimir, vive al quarto piano di una casa popolare e ai suoi problemi (Vladimir è in fin di vita, Danica si innamora di un marinaio sano e forte, Mato, con cui vorrebbe conoscere il mondo) cerca soluzione in Via delle Pescherie, stradina "dove una donna onesta si mostra malvolentieri". Nella misura in cui lo spazio, la città e le sue strade possono essere presenti in una composizione teatrale, essi sono presenti nel testo di Hr~ic.

Infine, dopo tante crisi e tanti sospetti, Trieste finalmente compare nel suo pieno splendore nella letteratura croata dagli anni settanta in poi. Per primo il "tema Trieste" trovò posto in un racconto umoristico: *Veliko putovanje* (Il grande viaggio, 1971) di Miljenko Smoje<sup>20</sup>. Senza alcun pregiudizio, Smoje vi rappresenta la gente semplice in cerca della merce per la città di Trieste, i problemi sul confine, i modi in cui li supera, come si comporta nei negozi, cosa compra. La gioia si mostra non solo quando si riesce a comprare qualcosa a buon prezzo, ma anche quando si trova un libro cercato da anni. Il medico, che fa parte del gruppo dei consumisti, grida ad alta voce: "Guarda Beppina che libro ho trovato. "Poesie" di Fusinato! È da un tempo che lo cerco! Questa è la poesia di cui ti ho parlato: Lo studente di Padova. Ascolta:

Tutti sanno che il nome di Studente

Vuol dire: Un tal che non instudia niente."

Alla domanda: "Quale significato ha Trieste nella sua letteratura?" la scrittrice Irena Luk{ic<sup>21</sup> risponde: "Tutti. Da quando da bambina ero lì per la

---

<sup>20</sup> Irena Luk{ic (1953) scrive la prosa, i drammi, la critica letteraria e scientifica (si occupa dei contatti russo-croati e dei dissidenti russi).

<sup>21</sup> Nedjeljko Fabrio (1937), narratore e drammaturgo, critico letterario e musicale. Qui si vuole sottolineare soprattutto un suo saggio molto approfondito su come gli scrittori triestini hanno visto e descritto i loro vicini, gli Slavi del sud. Il saggio di quasi 200 pagine s'intitola *Tr{canska knji`evnost i slavenski jug*; pubblicato nel libro: *[tavljenje {tiva* (1977).

prima volta, ho visto che lì c'è proprio tutto di quello che mi mancava, che io desideravo e non trovavo da noi". Il suo racconto, come anche quello di M. Bego, porta il semplice titolo: *Trst* (pubblicato nella raccolta *Sedam pri-a ili jedan `ivot* - Sette racconti oppure una vita, 1986). Davanti agli occhi del lettore si presenta una Trieste arcadica. Alla fine diventa chiaro che l'Arcadia non esiste, seppure rimane il desiderio assurdo di toccarla, di viverla. Trieste, come la vedono le due protagoniste del racconto, è un posto-spazio accanto a noi, l'estero "a portata di mano", dove si va per il *weekend*, dove si recano le due donne che un tempo facevano "la bella vita", mentre ora è rimasto loro solo il pio desiderio di ritrovare anche solo per un giorno la spensieratezza di una volta. Per loro due la città di confine si presenta come un estero "jugoslavizzato" e perciò a loro più vicino. È una città dove si va a soddisfare i piccoli vizi.

Nel romanzo *Berenikina kosa* (La chioma di Berenice, 1990) di Nedjeljko Fabrio<sup>22</sup> Trieste fa parte di tutta una rete di città dalmate (Spalato, Fiume, Lessina, Gelsa) dove s'incrociano diverse culture e fondamentalmente s'intrecciano la cultura croata e quella italiana. Attraverso la storia di due famiglie, i Gorma e gli Ziani, Fabrio sovrappone il presente al passato. Una delle protagoniste, Lucia, passa per Trieste andando da Milano verso Fiume. Siamo agli inizi degli anni cinquanta. Lucia non entra in città: dalla stazione centrale si reca a Barcola dove vengono formati i treni merce, s'infilava in un vagone e di nascosto va a Fiume. La stazione centrale e quella delle merci, un vagone merci - è questa la Trieste di Lucia: dunque l'essenza del transito, del transitare con fatica, di nascosto e pericolosamente.

In città si trova invece l'esule Egidio; Lucia sapeva di poterlo trovare, sapeva che egli sarebbe stato felice di vederla, ma lei non vuole incontrare un accanito oppositore della Jugoslavia di Tito. Lei non sceglie la città della gente ferita, insoddisfatta, lei sceglie la Trieste del transito, la città che porta altrove.

Verso la fine del romanzo, la città di Trieste è di nuovo presente, questa volta però solo come oggetto delle dimostrazioni organizzate in tutta la Jugoslavia nel 1952, quando le autorità jugoslave facevano gli ultimi inutili sforzi di ottenere Trieste. Fabrio cita alcune fonti di allora, quando si gridava: "@ivot damo, Trst ne damo!" (Daremmo la vita, ma non la Trieste!)

Quando nei Balcani scoppiò di nuovo la guerra, Slavenka Drakulic<sup>23</sup> pubblicò un saggio sotto il titolo: *Come abbiamo scambiato le scarpe con la libertà ovvero la colpa è tutta di Trieste*. Cercando di capire la crisi e il

---

<sup>22</sup> Slavenka Drakulic (1949), giornalista come anche Smoje, solo con il bestseller *Hologrami straha* (Ologrammi della paura, 1978), racconto di una drammatica esperienza autobiografica, diventò scrittrice. Noti sono anche i suoi saggi sugli anni novanta: *How we survive communism* (1992) e *Balkan express* (1993).

<sup>23</sup> *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Parigi, 1811.



comportamento della gente davanti una profonda crisi politica, la Drakulic sostiene: "eravamo contenti, in questo sta la nostra colpa, la nostra colpa colossale. Vivevamo con l'illusione della libertà, ma una libertà limitata al mondo in cui vivevamo. Proprio in questo stava l'essenza della nostra illibertà: non sentivamo il bisogno di pensare al di fuori dei limiti stabiliti dallo stato." Al contrario dai cittadini degli altri paesi comunisti, ai cittadini jugoslavi era consentito viaggiare, fare le spese all'estero, soprattutto a Trieste. Questa "libertà" assorbiva eventuali altri ideali: "Avevamo intellettuali comodamente istituzionalizzati e lo shopping a Trieste, ma non Solidarnosc, Kor, Charta '77 - vale a dire non abbiamo costruito niente di solido affinché potesse succedere qualcosa d'altro rispetto all'orrore attuale".

La città, che per anni è stata simbolo di libertà e di benessere per molti cittadini jugoslavi, la città che offriva loro la possibilità di acquistare oggetti che poi ostentavano con orgoglio, Trieste, la città di confine, mostra dunque "l'altra faccia di se stessa", una visione finora sconosciuta che può contribuire ad una migliore comprensione delle motivazioni che stanno alla base del recente conflitto nei Balcani.

### *La letteratura serba*

Lo scrittore di diari di viaggio delimita spesso geograficamente il luogo che si accinge a descrivere, benché le descrizioni geografiche non rientrino nel genere letterario della prosa di viaggio. Nell'epoca di Napoleone, lo scrittore francese, Chateaubriand<sup>24</sup>, sottolineava che l'Europa finisce a Trieste; oltre Trieste, verso est, cominciava l'Oriente, qualcosa di nuovo, di particolare e di esotico. La questione dell'appartenenza geografica di Trieste a un'area e uno stato ben precisi solleverà anche nel corso del nostro secolo dubbi, speranze e addirittura utopici, quanto sanguinosi, tentativi di unire la città alla Jugoslavia comunista. Molto presente, se non dominante nella letteratura triestina, tanto in italiano quanto in sloveno, soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale, è il tema della frontiera; anche gli scrittori serbi venivano attratti da Trieste come città di frontiera, di frontiere, in quanto qui queste cambiavano e si spostavano spesso. A proposito significativi potrebbero essere due libri di testo: il primo in assoluto, stampato per allievi serbi dal titolo *Novoe gra`danskoe zemljoopisanije* (Venezia, 1804) di Pavle Solaric<sup>25</sup> e *Novijše zemljoopisanie* (Buda, 1825) di Joakim Vujic<sup>26</sup>. I primi libri di questo genere furono scritti da due letterati stimati dell'epoca. Nel libro di Solaric la città di Trieste è stata presentata nel capitolo "L'Austria

---

<sup>24</sup> Pavle Solaric (1779-1821) illuminista serbo, poeta, filosofo e storico. Ha vissuto a Trieste, Padova e Venezia, dove morì prima di compiere molti progetti incominciati.

<sup>25</sup> Vedi la nota numero 26.

<sup>26</sup> Ara, Magris, op. cit., p. 27.

interna" diviso poi in quattro sottocapitoli: Stiria, Carinzia, Carniola e Friuli. Insieme con Lubiana, Trieste viene inclusa nella parte che parla della Carniola! Vent'anni dopo, nel libro di Vujic, Trieste è stata presentata come capoluogo del Litorale Austriaco. Vujic insiste sull'aspetto multiculturale della città. È vero anche che non riesce ad essere oggettivo nei confronti di questa città, dove ha vissuto per almeno quattro anni: a Trieste dedica 22 righe, delle quali 14 parlano delle chiese ortodosse (serba e greca) e dell'organizzazione sociale di queste due comunità.

Dai primi testi poetici e in prosa serbi contenenti il "tema Trieste" (L. Mušicki, P. Solaric, P. Petrovic Njegos, J. Vujic, D. Obradovic), risulta che tutti gli autori sono stati stregati da Trieste, vista in primo luogo come ricca città portuale e commerciale nella quale, ancora dal XVIII secolo, dopo l'ottenimento del privilegio di libero insediamento e commercio di Serbi e Greci provenienti dai territori veneziani e turchi (1751), si venne a creare una colonia abbastanza nutrita di ricchi commercianti serbi. Costoro erano ben felici di poter sfoggiare la propria ricchezza e di rivestire il ruolo di mecenati agli occhi dei propri compatrioti. La comunità serba triestina era una comunità chiusa: "È un fenomeno questo che riguarda la comunità serba, la quale rimane però più chiusa e isolata rispetto al corpo della città, quasi arroccata alla sua tradizione"<sup>27</sup>. La chiusura della comunità serba è probabilmente una delle ragioni della sua insufficiente partecipazione alla vita della città. Nel suo celebre libro *Trieste* (1910), Silvio Benco non fa cenno alcuno dell'importanza dei commercianti serbi in città, limitandosi a menzionare "greci e levantini" che "fiutano la prosperità e, risalito l'Adriatico con le navi, costituiscono a Trieste una loro colonia". E un po' più in là: "Nel 1751 i greci hanno libertà di culto e della chiesa; nel 1780 gli ebrei liberati vanno agli uffici della Borsa e del Comune". I Serbi non vengono neppure nominati. Benco evita cautamente di descrivere o giudicare le sculture e i bassorilievi in stile romantico che adornano le case serbe, anche quando i motivi sono con tutta evidenza non-italiani - e in questo caso serbi. Quando, nel quinto capitolo, parla dell'architettura romantica a Trieste, egli accenna al bisogno dei nuovi ricchi proprietari di case private di imitare l'imponenza delle caserme; a questo proposito e quale esempio positivo fa il nome dell'architetto Giovanni Berlamò, autore di "qualche signorile esempio", in breve, "un buon architetto, ad affermare una

---

<sup>27</sup> Dositej Obradovic (1739-1811) nato in Voivodina, cominciò a scrivere attorno all'anno 1770, quando era maestro in Dalmazia. Dai libri di testo per le scuole passò alla letteratura vera e propria solo negli anni ottanta, a Lipsia. Nel 1783 pubblicò *Pismo Haralampiju* (Lettera a Haralampije - Haralampije fu pope della chiesa San Spiridione a Trieste), una specie di programma del proprio lavoro futuro. La sua autobiografia *@ivot i priklju~enija* (La vita e gli avvenimenti, 1783; la seconda parte 1778) si legge come un romanzo d'avventure. Si tratta di un'opera fondamentale in quanto Obradovic esplicita la necessità del proprio cambiamento da prete ortodosso orientato verso la cultura bizantina, verso la laicità ed il patrimonio culturale occidentale. Tale dovrebbe dovuto essere anche il futuro orientamento della cultura del suo popolo.

sua personalità e un suo gusto del lusso ornamentale in qualche edificio: così nella casa di Gopceвич, sul Canal Grande, con facciata del Rinascimento, popolata, al par del vestibolo, di personaggi della scultura romantica". Benco, altrimenti attento analista dei dettagli architettonici della città, questa volta non reputa necessario sottolineare che Gopceвич "espone" agli occhi dei Triestini qualcosa di insolito e di assolutamente non italiano: vale a dire che egli orna il proprio edificio con statue che rappresentano gli eroi del Kossovo: il principe Lazar, la principessa Milica, la fanciulla di Kossovo e Miloö Obilic.

Da un lato, la chiusura nei confronti degli altri abitanti rendeva la piccola, ma ricca, comunità serba invisibile a Trieste; dall'altro, proprio questa chiusura indirizzava la comunità verso i propri conterranei del retroterra; in un momento di risveglio della coscienza e dell'orgoglio nazionale, la comunità serba di Trieste incuteva rispetto alla gente della loro terra d'origine. I Croati a Trieste non potevano fare affidamento su di una "loro" comunità, benché di Croati ricchi, in particolare provenienti dalla Dalmazia e dal Litorale, in città ce ne fosse forse più dei Serbi, e ciò perché i Croati non facevano capo a nessuna comunità in particolare e cercavano piuttosto di amalgamarsi all'ambiente culturale italiano e a quello amministrativo tedesco. La lingua di questi emigranti provenienti dalle coste della Dalmazia era l'italiano. Di solito, infatti, oltre al croato, lo "slovino", "l'illirico" o comunque lo chiamassero, conoscevano anche il veneto. Il loro inserimento, l'aggregazione agli ambienti culturali dominanti era dunque più facile, più indolore, e di conseguenza più rapida. In un periodo, in cui si andavano formando lo spirito nazionale e le idee nazionali, un tale comportamento non poteva certo ottenere l'approvazione "in patria". Gli scrittori croati, quindi, non solo non avevano i loro mecenati a Trieste, ma nei propri compatrioti arricchiti e nel loro comportamento non potevano nemmeno vedere le figure romantiche che avrebbero ricalcato gli ideali del loro tempo.

Almeno tre illustri autori serbi, illuministi e preromantici, hanno avuto un rapporto vicino con la città di Trieste: Dositej Obradovic, Joakim Vujic e Petar Petrovic Njego{.

"Prima di Dositej Obradovic<sup>28</sup> non ci sono nella letteratura serba scrittori di rilievo. Obradovic è una figura centrale nella letteratura serba, il primo e decisivo rappresentante del Razionalismo." Queste sono le parole di Jovan

---

<sup>28</sup> Joakim Vujic (1772-1847) nato a Baja, oggi Ungheria. Importante in diversi campi, noto soprattutto come "padre del teatro serbo". Proprio a Trieste (1801-4) cominciò a frequentare il teatro; viaggiando poi per quasi tutta l'Italia, non ha mai omesso gli avvenimenti teatrali. Ha tradotto (adattato) per il teatro più di 25 pezzi teatrali di autori tedeschi e ungheresi di allora. Adattando un dramma di Kotzebue (*Kreftalica* - Il pappagallo) lo ha ambientato a Trieste. Ha fondato il primo teatro in Serbia; fu traduttore e scrittore di alcuni libri di testo. Seguendo la linea illuminista di Dositej, pubblicò anche lui un'autobiografia: *@ivotoopisanije* (1833).

Skerlic, il più illustre storico letterario serbo. Dositej Obradovic era un esperto della lingua, della cultura e della letteratura tedesca, inglese e francese; era traduttore, scrittore, maestro, viaggiatore instancabile, organizzatore della vita culturale e scientifica in Serbia. La sua opera e la sua attività colmarono nello spazio di una vita le arretratezze culturali di vari secoli, in quanto le condizioni storiche avevano fortemente ostacolato ogni forma di sviluppo.

Obradovic venne a Trieste due volte: la prima, per alcuni mesi, a cavallo tra il 1777 e il 1778; la seconda volta per quattro anni (1802-1806). La vita triestina trovò posto nella seconda parte del libro *@ivot i priklju~enija*, alla data 30 settembre 1788. Seguendo la poetica dell'Illuminismo Obradovic non si concentra su fatti esterni, nella sua opera autobiografica non trovano posto le descrizioni in quanto tali; colma ogni episodio della propria vita con le esperienze umane e ci riporta soprattutto il loro valore intellettuale. Dal suo libro non vengono fuori tanto le diverse aree geografiche, quanto il personaggio stesso, autodisciplinato, concentrato sui valori razionali. Solo sporadicamente appaiono dei paesaggi romantici dei dintorni di Trieste, che il protagonista percorre di mattina presto. Eppure, proprio in base a come e a che cosa fu scritto nel libro di Obradovic, il giovane Joakim Vujic<sup>29</sup> decide di recarsi a Trieste ad imparare le lingue straniere.

Nella sua autobiografia *@ivotoopisanije* (1833) Vujic ripete come un ritornello e un motivo ossessionante la ferma decisione di recarsi a Trieste, la città di Obradovic: "mi si accende il desiderio di imparare l'italiano, il francese, l'inglese e altre lingue ancora... Pensando a lungo dove poter realizzare questi desideri, mi viene finalmente in mente Trieste". Si mette in viaggio il 12 febbraio del 1796, a piedi. Attraverso la Slavonia e Zagabria arriva a Karlovac. Il freddo, la neve, gli stivali pesanti lo fermano lì. Vi resta alcuni mesi, fa l'amicizia con i Serbi di questo paese, lo vogliono anche ammogliare con una ricca ragazza, ma lui è deciso, una volta per sempre: Trieste o niente. Dopo molte peripezie arriva nella città desiderata nell'ottobre del 1801.

La descrizione della città inserita nella sua opera non si riferisce solo al suo primo incontro con questa. Vujic ha visitato Trieste anche nel 1832, quando ha incontrato "una Trieste tutta diversa": "è molto più bella della stessa Vienna, e le cose che si possono vedere a Trieste, a Vienna non ci sono per niente. Perché adesso invece di 1000, la città conta 2300 case, e Vienna solo 1354, se non si contano i sobborghi, che sono 32. Anche gli abitanti, non sono più solo 30.000, ma certamente più di 50.000. Dove una volta c'era il mare, andando dal mercato ittico e dalla casa del mio mecenate, signor Kvekcic, che Dio gli dia la pace eterna, fino al Lazzaretto Vecchio, ora ci sono case di due o tre piani disposte su tre file".

---

<sup>29</sup> Ara, Magris, op. cit, p. 11.

Tra i molti dettagli della vita sociale di Trieste di allora è interessante soprattutto il fatto che Vujic sia riuscito ad imparare l'italiano e il francese (pubblicò anche il primo libro di testo di francese "per gli allievi serbi"); si guadagnava la vita dando lezioni di serbo e di tedesco, ma nessuno fu interessato per la sua offerta del latino: "per quanto riguarda il latino, questa lingua qui non conta, perché dappertutto si parla l'italiano" gli spiega subito il parroco della chiesa ortodossa. Ma quando invece, Vujic vuole mettersi in contatto con l'arcivescovo ortodosso di Voivodina, deve usare il latino come lingua ufficiale. All'interno dell'Austria non tutte le lingue avevano il "privilegio" di poter essere usate nei documenti ufficiali: l'italiano sì, ma il serbo - no. Vujic, serbo di Voivodina, in corrispondenza con le autorità ecclesiastiche ortodosse della stessa Voivodina doveva usare il latino, la lingua della religione cattolica.

Dopo alcuni anni, con il denaro risparmiato, Vujic vuole mettersi in viaggio per l'Italia. Una famiglia *serba* (Kvekic) che risiedeva in una città *austriaca* gli augura buon viaggio, dicendogli: "siate così gentili di descriverci *la nostra bella Italia*". Vujic, uomo che apprezzava le lingue e le culture straniere, ci conferma l'idea sostenuta molto più tardi nel libro di Ara e Magris "Nel primo decennio del secolo Trieste è un arcipelago di culture, di gruppi diversi che si ignorano a vicenda, ma sino - grosso modo - al 1848 e cioè sino alle vere e proprie lotte nazionali, Trieste è realmente un crogiolo di culture"<sup>30</sup>.

Nel poema epico *Gorski vijenac* (Il serto della montagna, 1847) di Petar Petrovic Njego<sup>31</sup> viene descritto, tra l'altro, il ritorno del "voivoda" (duca) Dra<sup>ko</sup> da Venezia; egli racconta alle autorità montenegrine le impressioni su questa città. È molto critico: non gli piace che donne "forti e sane" si siedano in portantine e si facciano portare per la città; non gli piace neanche l'aspetto urbano della città: le case sono troppo vicine una all'altra, fa molto caldo e c'è un gran chiasso; la città è piena di sbirri e non ci si sente liberi. Al "voivoda" non sono piaciute neanche le serate teatrali, e il doge stesso merita di essere criticato perché si è dimostrato ignorante: non conosce per

---

<sup>30</sup> Il poeta, l'arcivescovo ortodosso (vladika) e principe del Montenegro, Petar Petrovic Njego<sup>31</sup> (1813 - 1851), professò sentimenti liberali e idee razionaliste; ma il culto della patria fu la sua religione suprema. Per difendere l'indipendenza del paese di fronte alla minaccia dell'Austria e della Turchia si alleò alla Russia; nel contempo, per modernizzare la vita culturale del Montenegro, stabilì rapporti con i paesi occidentali. Il suo capolavoro è *Gorski vijenac*, considerato, accanto ai canti nazionali, il più prezioso patrimonio culturale del popolo serbo. Poema epico-drammatico-lirico, è basato su d'un tragico avvenimento storico, che fu denominato «la notte di S. Bartolomeo montenegrina»: lo sterminio di tutti i montenegrini convertiti all'islam. Il *Gorski vijenac* è l'apologia di questo fatto di sangue visto come glorificazione dell'eroismo nazionale.

<sup>31</sup> La poesia ha tre parti: la prima in lunghi versi di 16 sillabe, la seconda in decasillabi caratteristici della poesia epica serba, la terza invece in versi allessandrini. Fu pubblicata per la prima volta nel 1844 a Vienna; lo stesso anno venne tradotta in italiano e pubblicata su "La Favilla", 1844. n. 5. p. 75-77.

niente il Montenegro. Nella poesia dedicata a Trieste - *Tri dana u Trijestu* (Tre giorni a Trieste)<sup>32</sup>. - Njego{ la decanta come se fosse deciso a contrastare i giudizi negativi su Venezia espressi dal "voivoda": la città di Trieste possiede una posizione geografica inaccontentevole e un splendido golfo; gli abitanti, giovani ed ambiziosi signori, sono ben educati, ottimamente istruiti e premurosi.

Nella sua breve, efficace e fruttuosa vita il principe montenegrino si era recato a Trieste almeno cinque volte: ogni suo viaggio da Cettigne a Vienna, in Russia, a Venezia o a Padova lo aveva sempre portato a Trieste. Anche nella poesia citata, Njego{ dice di avere amici a Trieste: i conti Stadion i Waldstein, le "anime raffinate" di Gudenhof, Pire, i Winfen. E soprattutto lei, la "graziosa Flora", ballerina del Teatro grande: girava voce che tra loro due, tra un principe e arcivescovo ortodosso, alto più di due metri, e lei, fragile e sottile danzatrice, fosse nato un sentimento, comunque non realizzabile.

Njego{ fu l'ospite d'onore a casa del conte Matteo Ivanovich, una casa che esiste ancora sull'angolo tra le vie Cadorna e Felice Venezian. Al conte dedicò una poesia ("Glas jednog stanovnika grebena"). A Trieste, forse proprio in questa casa, il pittore triestino Josip (Giuseppe) Tominz (1790-1865), ha dipinto nel 1836 il principe e il vladika; questo suo ritratto diventò molto famoso ed è esposto ancora oggi nel museo di Cettigne. Sempre in questa casa, Njego{ ha scritto alcune lettere: una, con la data del 3 agosto 1837, indirizzata al "knjaz" (principe) Milo{ Obrenovic, governatore della Serbia, in molti vorrebbero non fosse mai scritta perchè in essa Njego{ esprime lo stupore per il fatto che Milo{ avesse acconsentito alla pubblicazione in Serbia delle opere complete di Dositej Obradovic: "Rispetterei Dositej se avesse saputo mutare le sue doti dell'anima a favore del nostro popolo, ma non lo seppe fare, e perciò lo disprezzo come persona che non ha visto in che cosa consiste la felicità del popolo, e che cosa gli può recare danno, e come persona che a qualcuno servì da malvagio strumento di derisione del bene comune". Visto che l'opera era già stata pubblicata, Njego{ richiese la revoca del "imprimatur" o almeno il divieto della distribuzione: "Questo caso mi obbliga a pregarvi umilmente di

---

<sup>32</sup> Milo{ Crnjanski (1893-1977) ha dato una forte impronta alla letteratura serba moderna proprio con il romanzo *Dnevnik o ^arnojevicu* (1921), con le raccolte di poesie (*Lirika Itake*, 1920; *Itaka i komentari*, 1959), e con gli appunti di viaggio *Ljubav u Toskani* (1930). È stato una figura centrale nella letteratura serba tra le due guerre. Come diplomatico del Regno di Jugoslavia, non ha voluto, e poi non ha potuto (perché considerato emigrante politico) tornare nella Jugoslavia di Tito. Ha vissuto a Londra, in povertà. Nel 1965 ha ottenuto il permesso di tornare a Belgrado. Divenne di nuovo scrittore di rilievo. Venne attratto dalla tematica della migrazione (il romanzo *Seobe I, II*, tradotto in italiano: *Le Migrazioni I, II*, Adelphi, 1992, 1998) e dell' emigrazione (*Roman o Londonu*, Romanzo su Londra, 1971). Dei suoi romanzi si può dire che hanno le caratteristiche degli appunti di viaggio, dei saggi e delle memorie.

impedire che simili pubblicazioni escano dalla vostra tipografia e di vietare a tutti nel vostro principato di leggerle e possederle".

Nella seconda metà del secolo scorso il "tema Trieste" non viene trattato da autori di rilievo, non trova posto in libri, ma piuttosto in appunti, articoli giornalistici e in lettere scritte in viaggio. Eppure è proprio qui che troviamo Trieste nel suo pieno splendore. Più che nei ricordi di viaggio croati, nei racconti di viaggio serbi si noterà un tono descrittivo, ammirato e timoroso, soprattutto nelle lodi al mare. Trieste, nei racconti di viaggio serbi, è prima di tutto una città di mare, ma anche una città di testimonianze dirette, una città che "partecipa" coi nudi fatti ai quali lo scrittore-viaggiatore aggiunge i propri commenti (nascono così le classiche descrizioni, ma anche numerosi testi di impianto saggistico, politico, propagandistico e storico). Si descrive la bellezza della vista che si gode dallo spiazzo panoramico accanto all'obelisco di Opicina (Jovan Subotic). Il panorama e il fatto che Trieste sia una città sul mare con per di più un grande porto, affascina soprattutto coloro che provengono dall'area continentale; per molti autori l'incontro con Trieste è in primo luogo un incontro con il mare e il paesaggio mediterraneo (M. \. Milicevic; Stevan Konjovic). Essi non celano l'ammirazione suscitata da questo incontro. Si potrebbe fare una piccola antologia dei paragoni usati dai viaggiatori nel tentativo di descrivere al lettore l'impressione suscitata da questo primo incontro con il mare: un'impressione talmente profonda che le parole sembrano inadeguate, da cui il frequente invito a venire di persona e di persona sperimentare le sensazioni evocate dall'incontro con il mare. Persino quello che avrebbe dovuto essere l'arido resoconto di un'escursione scolastica a Trieste include passaggi lirico-drammatici sul mare, la sua bellezza e specificità.

L'architettura, l'aspetto delle strade, gli edifici e le chiese maggiori, la pulizia, il biancore della pietra, la vivacità e la varietà della vita nella zona del porto, la ricca pescheria, il mercato traboccante di frutta esotica... vengono raramente descritti in modo dettagliato, ma i contorni del profilo mediterraneo di questa città sono sempre presenti, come un motivo di fondo: sono tutte cose che il viaggiatore nota sin dal primo istante, ma che pure sembra considerare "naturali", proprie della città al punto da non sentire l'esigenza di sottolineare questo aspetto urbanistico-mediterraneo, o quanto meno di svilupparlo a fondo, pur sfiorandolo immancabilmente, nell'informare il lettore di avere davanti un vero, grande, emozionante centro urbano sul Mediterraneo. Il Teatro dell'Opera e i musei, la Borsa, San Giusto, San Antonio Nuovo, le società di assicurazioni, le banche, l'ospedale, le fabbriche, il porto, la flotta navale e innumerevoli altri dettagli della vita a Trieste hanno trovato posto nelle descrizioni di scrittori e poeti provenienti dai Balcani. La fonte più frequente di ispirazione, non era tuttavia la città, bensì il castello e il parco Miramare. Il significato, la bellezza e i pregi di Trieste città, paiono svanire davanti al castello. Le descrizioni dettagliate della residenza dell'infelice principe Massimiliano vanno da quelle romantiche (dov'è d'obbligo l'ammirazione per le "rovine" che contrastano con il lusso del castello e che il principe, come un panteista

romantico, ha proclamato tempio sacro e luogo di commistione con Dio - Vladan \orjevic), a quelle realiste (ricche di descrizioni dettagliate e concrete dell'interno del castello, nonché degli arbusti del giardino - Stanislav Vinaver).

La presenza di Trieste è molto più frequente come *topos* letterario nella prosa serba che in quella croata. Ciò deriva dal fatto che nel corso dei secoli è stato costruito un rapporto solido e positivo con Trieste, vista come città nella quale i Serbi vantavano una delle più grandi e di certo la più bella chiesa ortodossa; le case dei ricchi commercianti serbi rientrano nella lista degli edifici più noti di Trieste; si tratta di certo degli esempi architettonici più lussuosi che i Serbi abbiano mai costruito. La cultura serba, per un concorso di circostanze storiche, si è infatti sviluppata fuori, prima e di più che sul suolo natale: la moderna cultura serba è nata a Budapest, Vienna, Venezia, Trieste, Novi Sad (che al tempo faceva parte dell'Ungheria). Quando, con il crollo del sistema comunista in Serbia, il potere ha spiccato il volo verso il nazionalismo sulle ali del populismo, quando il sottile strato urbano della cultura serba moderna è stato pericolosamente danneggiato, se non addirittura distrutto, Trieste ha di nuovo trovato all'interno della letteratura serba uno spazio inatteso, e ciò proprio in quanto centro urbano, in quanto spazio all'interno del quale le esigenze quotidiane ma anche quelle culturali più elevate dell'uomo diventano realizzabili.

Da Milo{ Crnjanski e Ivo Andric, due classici del modernismo dopo la Prima Guerra Mondiale, passando per Bora Josic, Radomir Konstantinovic, fino ai più giovani: Radoslav Petkovic, Mira Ota{evic, Dragan Velikic, Trieste è una fonte di ispirazione frequente o addirittura costante. Il "tema Trieste" si trova al centro di alcune prose di spicco di questo secolo.

Se dovessimo compilare una raccolta di testi letterari croati e serbi sull'Italia, allora *Ljubav u Toskani* (L'amore in Toscana, 1930) di Milo{ Crnjanski<sup>33</sup> costituirebbe il suo punto di forza. Trieste, invece, viene presentata da lontano: nel romanzo breve *Dnevnik o ^arnojevicu* (Il diario su ^arnojevic, 1921) il protagonista Petar Rajic, soldato nella Prima Guerra Mondiale, non scende in città, rimane sul colle di San Vito, combatte sull'Isonzo, guarda le luci della città dal Carso. Come soldato, parte dalla Voivodina, viene mandato in Galizia, Polonia, a Vienna, Zagabria, Fiume, sull'Isonzo, di nuovo a Fiume, e infine a casa.

---

<sup>33</sup> Ivo Andric (1892-1975), l'unico vincitore del premio Nobel per la letteratura della Jugoslavia. Nato in Bosnia, ha vissuto e lavorato a Zagabria e successivamente a Belgrado; si dichiarò di nazionalità jugoslava. Le sue tematiche sono prevalentemente collegate alla Bosnia. Era ossessionato dall'incontro/scontro tra Oriente e Occidente. Voleva mostrare tutti i pericoli e tutte le bellezze dell'incontro e dello scontro tra le culture orientali e occidentali. Come aveva notato un altro grande scrittore dei Balcani, l'albanese Ismail Kadarè, nessun altro scrittore europeo e neanche nessuno scrittore turco è mai penetrato così profondamente nella vita dell'Impero Ottomano, come Andric.



In Crnjanski, appassionato viaggiatore, ottimo autore di racconti di viaggio, i paesaggi, anche se solo menzionati, hanno comunque un posto di rilievo. Trieste non è mai un luogo descritto nei dettagli, eppure proprio Trieste, la città "di passaggio", diventa simbolo della vita piacevole e gradevole, che molti sognano e pochi vivono. Oppure, se la vivono, è solo per un breve periodo. Come, per esempio, la protagonista del romanzo *Seobe* (Migrazioni, 1929), Dafina, triestina di nascita: dalla città pulita, bianca, piena di sole, dalla città solida e stabile, viene portata "come un oggetto", così ci dice Crnjanski, in Voivodina, tra paludi e fango, dove tutto è in movimento: i Serbi, appena arrivati dal sud della Serbia, si apprestano a migrare in Russia. Il marito di Dafina, comandante militare di un reggimento serbo alla frontiera militare austriaca, combatte per conto dell'Austria (siamo nell'Ottocento), non è quasi mai a casa. Lei s'innamora di suo fratello, Aranjel, e poco dopo - muore. Che cos'altro resta a una donna portata dal sole alla pioggia, dalla città urbana al paese rurale e militare?

Ivo Andric<sup>34</sup> fu in carcere dal luglio del 1914 (dopo l'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando fu arrestato a Spalato in quanto appartenente a una società nazionale e rivoluzionaria giovanile) fino al marzo del 1915; fino al luglio del 1917 fu negli arresti domiciliari a Ov~arevo vicino alla nativa Travnik in Bosnia. Nel 1920 Andric cominciò a lavorare in diplomazia, prima nell'ambasciata jugoslava a Roma, e dopo, nel 1922 per alcuni mesi a Trieste. - Passati "solo" otto mesi in carcere, questi diventarono uno dei temi principali di Andric prosatore. L'opera più nota di questo genere è il romanzo breve *Prokleta avlija* (Il cortile maledetto, 1954). Come anche altre sue novelle con la stessa tematica, il romanzo descrive il carcere "turco": in Bosnia, o addirittura a Istanbul. Invece le quattro novelle: *Zanosi i stradanja Tome Galusa* (L'esaltazione e il patimento di T.G.), *Isku{enje u celiji broj 38* (La tentazione nella cella numero 38), *U celiji broj 115* (Nella cella numero 115) e *Sunce* (Il sole) sono ambientate in un carcere europeo: quello triestino, il Coroneo, appunto.

In base agli appunti trovati nel lascito di Andric si può concludere che avesse intenzione di scrivere un romanzo su Toma Galus. *Zanos i stradanje Tome Galusa*, scritto nel 1931, era solo uno splendido inizio del romanzo. L'azione si svolge alla fine del luglio del 1914, dunque quando Andric stesso venne incarcerato<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Proprio nel luglio del 1914 Scipio Slataper ha scritto un brillante saggio politico: "Gli Jugoslavi nella monarchia Absburghese", per la Nuova Antologia, ma mai pubblicato durante la sua breve vita. In questo saggio (pubblicato postumo nel libro: Scipio Slataper, *Scritti politici*) il lettore potrebbe trovare molte spiegazioni utili sul contesto storico degli avvenimenti descritti nella novella di Andric.

<sup>35</sup> Bora Josic, nato a Zagabria nel 1932, si trasferì con la famiglia a Belgrado (1937), si inserì nell'ambiente culturale e pubblicistico già da studente: era l'editore di alcune riviste culturali e scrittore professionista; dagli anni novanta vive tra Berlino (Germania) e Rovigno (Croazia). Ha pubblicato molti racconti e romanzi di stampo estremamente moderno, tra i quali spiccano: *Pri~e o zanatima* (Le storie dei mestieri, 1966), *Uloga moje*

La nave "Helgoland" entra nel golfo. Sulla nave viaggia Toma Galus, un sarajevese, che ha trascorso alcuni favolosi mesi a Aden, nel sud della penisola Arabica. Ebbro di esotismo e ricchezza, non s'interessa molto della città nella quale arriva. Nel suo itinerario a Trieste non aveva dedicato più di un giorno di visita. Decide di trascorrere quell'unica giornata a Opicina, vicino all'Obelisco, lì dove erano già passati tanti viaggiatori che avevano ammirato il panorama del golfo, a partire dal principe Massimiliano; tornato da un mondo favoloso, vorrebbe guardare il mondo "dall'alto", allontanandosi così dalla folla e dal caos urbano, dall'afa e dalla quotidianità. Verso sera torna sul molo; c'è un inspiegabile tumulto, molte navi sono arrivate, si sentono molte voci, diverse lingue, gli strilloni urlano le ultime tragiche notizie. Galus non capisce la lingua, si esalta e grida anche lui: "Hurrà! Hurraaà! Osanna, gente e popolo!" Grida in una lingua sconosciuta. Solo mezz'ora dopo viene arrestato! Denunciato, perché nato a Sarajevo dove ha avuto luogo l'attentato.

Il racconto comincia in un modo tale che ci si potrebbe aspettare una storia individuale. Ma, invece, diventa più ampio, più generale: comincia la Grande Guerra, l'uomo viene a trovarsi in questa guerra assolutamente impreparato, dalle altezze dell'esaltazione precipita in una sofferenza enorme. La guerra e il carcere sono presentati anche come una specie di espiazione: nell'esaltazione, l'uomo pensava di essere un re. Invece... Il pretesto dell'arresto di Galus fa la sua diversità: lui parlava un'altra lingua, non capiva la lingua degli abitanti della città. Anche per Andric l'inizio della guerra coincide con il momento dell'arresto a Spalato. Questa situazione personale si trasforma in una situazione più generale e, al posto del carcere di Spalato, troviamo quello di Trieste. - Trieste era il principale porto dell'impero Austriaco che aveva dichiarato guerra alla Serbia e con ciò era iniziata la Grande Guerra. Cambiando il luogo dell'arresto da Spalato a Trieste, Andric ha reso più accettabile anche il passaggio dal livello individuale a quello generale.

Robert Musil (1880-1942), scrittore austriaco e personaggio principale del romanzo *Musilov notes* (Il taccuino di Musil, 1989) era un osservatore scettico. Così come Bora Josic<sup>36</sup> l'autore di questo romanzo, anche Musil era attratto dai contrasti: eroismo - intimità, superuomo - uomo debole, robusto-

---

*porodice u svetskoj revoluciji* (1969; *Il ruolo della mia famiglia nella rivoluzione mondiale*, Roma, 1996), considerato anche oggi uno dei suoi lavori migliori; *Tutori* (I tutori, 1978), *Musilov notes* (Il taccuino di Musil, 1989). L'umorismo satirico e parodistico è ovunque presente. Nei saggi (pubblicati in una decina di libri!) e in tutta una serie di prose recenti riflette sia sui grandi personaggi del nostro secolo (Svevo, Joyce, Lukács, Musil, Krle'a), che sulle condizioni culturali e politiche odierne.

<sup>36</sup> Radoslav Petkovic (1953) cerca di esprimere il carattere e il senso delle illusioni umane. Le coordinate geografiche e temporali prese in considerazione nella prosa di P. sono molto vaste: il passato s'intreccia con il presente, le avventure in Russia, Ungheria, Italia con quelle in Jugoslavia. P. ha studiato lingua e letteratura serba, ha lavorato per alcuni anni come giornalista, ora si dedica soltanto all'attività letteraria.

fragile, chiaro - oscuro.... La realtà descritta nel romanzo su Musil è molteplice e un po' manierata. Già con il titolo *Musilov notes* Josic ci dice che si tratta di materiale "grezzo", non elaborato, a livello di appunti. Siamo all'inizio del secolo, nel 1912 a Trieste; alcuni appunti e temi innestati nel testo si riferiscono invece agli anni ottanta di questo secolo e non a Trieste, ma a Belgrado. Si potrebbe dire che Trieste come *topos* letterario sia una presenza alla maniera del gioco postmoderno: mentre ritrae Trieste, l'autore pensa a Belgrado; quando cita il "Piccolo della Sera" dell'anno 1912, pensa al quotidiano belgradese "Politika" dei tardi anni ottanta. Come alla vigilia del disfacimento del multietnico impero austriaco, anche e di più i giornali della multietnica Jugoslavia degli anni ottanta, esaltavano l'estremismo nazionalista. La soprannominata tecnica del gioco postmoderno, del libero scambio dei tempi, degli oggetti e dei luoghi, ha reso possibile un parallelo tra la dissoluzione dei due stati multietnici. Verso la fine del romanzo, nel lungo dialogo tra un generale-psichiatra e il narratore, emergono molte differenze nelle due concezioni di nazione, quella di un tempo e quella contemporanea.

Dunque, il romanzo *Musilov notes* sottotitolato: "un romanzo triestino" ("tr{canski roman"), non parla di Trieste. È triestino in un altro senso: parla delle idee vicine, conosciute, vissute una volta in questa città. Forse solo all'inizio il romanzo ha la forma della saga familiare (si parla di Robert Musil stesso, di sua moglie e di suo fratello), che segue i ritmi della vita della città di Trieste. Presto diventa un romanzo psicanalitico, dove di psicanalisi si discute: su quale sia la differenza tra il sapere e il non sapere, tra il genio e il folle, tra un generale e un letterato, tra uno che è calmo e uno che invece è irritato... Man mano il romanzo diventa un saggio, una discussione approfondita e particolareggiata. E con tutta questa psicanalisi, con le raffinatezze quasi decadenti nelle diatribe tra i personaggi, ecco che il romanzo diventa di nuovo "triestino", di stile triestino. Trieste, in quanto presente come città, è fiera della propria multiculturalità, ma ciò provoca anche una certa pazzia, un comportamento frenetico nei rappresentanti della vita culturale.

Il romanzo *Sudbina i komentari* (Il destino e i commenti, 1993) di Radoslav Petkovic<sup>37</sup> è ambientato in una vasta area geografica - dalla Russia, attraverso il Mare Glaciale Artico e l'Inghilterra fino al Mediterraneo e l'isola di Corfù, e poi a Vienna e Budapest. Ancor più ampio è l'arco temporale: dal 1739, quando vicino a Belgrado un contadino salvò la vita a un generale austriaco, fino all'anno 1956, quando a Budapest fu

---

<sup>37</sup> Dragan Velikic (1953). Da giovane, ha vissuto a Pola (Istria). Finiti gli studi di letterature comparate a Belgrado, V. ha lavorato come bibliotecario e successivamente come redattore in una casa editrice. I suoi romanzi si svolgono parallelamente o successivamente nel triangolo Pola-Trieste-Belgrado. V. è ossessionato dal collegamento tra il passato e il presente: i personaggi sono condizionati non solo dal proprio passato, ma anche dai destini e persino dai pensieri dei propri antenati.

soffocata la rivolta contro il sistema sovietico. Eppure, questo è soprattutto un romanzo sulla Trieste del 1806, quando in questa città giunge un ufficiale russo, Pavel Volkov, e vi trascorre un anno intero, ufficialmente come "rappresentante commerciale della Repubblica delle Sette Isole", di fatto come spia russa. Come l'autore sia riuscito a "domare" tutte queste vaste coordinate territoriali e temporali in un romanzo di meno di 200 pagine, per altro piacevole da leggere - rimane il segreto della tecnica del romanzo moderno. Invece, troveremo subito la risposta alla domanda: come appariva la città e che cosa accadeva a Trieste nel corso di quell'anno storicamente così importante, l'anno in cui Napoleone, che vi già era entrato due volte, cominciò a organizzare le Province Illiriche, di cui anche Trieste fece parte dal 1809?

L'epoca delle conquiste di Napoleone era l'epoca delle battaglie violente e frequenti e ancor più frequenti erano i trattati di pace e le nuove alleanze. Un gruppo di navi militari parte dalla Russia naviga verso il Mediterraneo per venire in aiuto l'Austria. L'isola di Corfù assieme a sei isole vicine viene proclamata Repubblica delle Sette Isole; si tratta di una creazione dei Russi, per far sentire la loro presenza nel Mediterraneo. Le notizie dalla turbolenta Europa arrivano a Corfù con grave ritardo: "per quanto riguarda la battaglia di Austerlitz ne abbiamo avuto notizia solo dopo due mesi, e dell'accordo di pace di Bratislava e del fatto che l'Austria non è più nostra alleata abbiamo avuto notizia dopo un mese. Ora non sappiamo nemmeno se siamo in guerra con Napoleone" - scrive un ufficiale russo a Pietroburgo. Come posto più adatto per una veloce comunicazione delle informazioni, per poter essere sempre al corrente degli avvenimenti, avevano scelto Trieste; come persona più adatta per questo delicato incarico a Trieste arriva Pavel Volkov.

Prima di arrivare a Trieste Pavel Volkov sopravvive una tempesta in mare aperto, assiste a un ammutinamento sulla nave: proprio come "richiedono" le caratteristiche tipiche degli appunti di viaggio, genere letterario presente nella letteratura serba dal Medioevo, quando di solito si andava a visitare "la città santa", Gerusalemme (Lavrentij Hilandarac, Gavril Tadic, Jerotej Ra~anin, Jovan Rajic) fino alle descrizioni del viaggio di Dositej Obradovic, che nel romanzo di Petkovic viene presentato come amico di Volkov. Petkovic sa usare anche altri tratti tipici degli appunti di viaggio, specie quelli già scritti nel secolo scorso su Trieste: anche lui descrive i fatti storici, geografici, commerciali, etnici e culturali della città di allora; anche lui descrive il golfo con le navi, il Canal Grande, la chiesa ortodossa, il conflitto tra la comunità serba e quella greca...

Il romanzo ovviamente non può seguire la struttura lineare di una semplice descrizione di viaggio. Ancor di più degli appunti di viaggio, nel romanzo di Petkovic si trovano alcune caratteristiche del romanzo picaresco e d'avventura. Petkovic mescola tutte queste esperienze e tradizioni, costruendo una struttura frammentaria: all'inizio di ogni capitolo riassume in maniera spiritosa, spesso con molta ironia, gli "avvenimenti" descritti poi nel frammento stesso. Le notizie di carattere politico e bellico si susseguono; inoltre, Volkov fa nuove amicizie, ha una relazione amorosa

con la signora Katarina Riznic, una "vedova in bianco", moglie di un uomo scappato a Odessa col pretesto di temere Napoleone e che invece porta con sé, oltre all'amante, un'attrice del teatro triestino, un gran numero di artisti dell'Opera nonché - il marito dell'amante! Fatti "storici" quelli, che anche oggi si leggono come nella cronaca rosa. - Tempi duri, fatali, funesti, raccontati con leggerezza. È così che diventano seducenti.

Milo Crnjanski si potrebbe dire che coltivava un'utopia cosmopolita da lui denominata "sumatraismo"; Dragan Velikic<sup>38</sup> crea invece l'utopia della famiglia e degli antenati. Crnjanski era affascinato dall'idea di un collegamento orizzontale di tutto il mondo. Velikic costruisce una prosa in base ad un'utopia "verticale": egli crede nel collegamento tra il passato e il presente, tra le parole e i pensieri degli avi del protagonista e le sue idee. Nikola Gavric, poeta ed "eroe" del romanzo *Hamsin 51*<sup>39</sup> (1993) sogna e vede le immagini di tutti i luoghi e paesaggi nei quali hanno vissuto i suoi antenati. Basta che uno dei suoi antenati abbia pensato o scritto di una città, ed ecco che il discendente "possiede" la città nella propria immaginazione. È chiaro poi quanto importante su rivela lo spazio per questo autore: "La cosa che più mi emoziona nella letteratura è la topografia, diceva Marco. Lì dentro c'è tutta la poesia". La citazione presa dal romanzo *Astragan* potrebbe riferirsi a tutti gli altri romanzi di Velikic. "Cammino per le strade di Belgrado, la città dove abito, e d'un tratto, tra le facciate delle case, accanto alle quali passo ogni giorno, ne appare una che non è mai stata qui, che vedo solo io, che in realtà non sta a Belgrado, ma a Pola, dove sono cresciuto. È piombata da un passato che non termina mai e si è inserita qua, nel centro di Belgrado, formando così una strada nota solo a me, un mondo solo mio" - scrive Velikic. La poetica dello spazio, dunque, ma non quello stabile, fissato una volta per sempre, ma dello spazio tessuto dai fili dei ricordi.

Nella vecchia casa di famiglia a Belgrado Nicola Gavric "rivela i mondi che si estendono dalla Pannonia sino ai Carpazi e giù, al sud, fino alle isole dalmate". Ancor prima di mettere piede a Trieste, solo sulla base di ricordi familiari, in base a documenti, ad appunti di viaggio, a lettere scritte a

---

<sup>38</sup> Mira Otašević (1944), drammaturgo e prosatore di Belgrado, studia le avanguardie, ovvero movimenti avanguardistici d'inizio secolo. Il primo romanzo, *Magamal*, fu portato a termine "nell'ottobre del 1991" (ma pubblicato nel 1994), e dunque, quando in area ex-jugoslava erano già state perdute tutte le occasioni di fermare il Male, quel Male le cui cause vengono da sempre attribuite solo agli Altri.

<sup>39</sup> Radomir Konstantinovic (1928), figlio di un professore universitario, riceve un'ottima istruzione, non solo studiando lingue e letterature straniere (a Belgrado), ma viaggiando e leggendo. Saggista e prosatore, ha tracciato nuovi percorsi nella cultura serba. Con lo scoppio dell'ultima guerra è diventato presidente del "Circolo belgradese" (1992), che si adopera per una società pluralista e democratica. Il suo libro *Filosofija palanke* (La filosofia del sobborgo, 1969) è una lucida analisi delle radici profonde del degrado del popolo serbo d'oggi. Anche i suoi romanzi hanno una forte energia espressiva e filosofica. Hamsin è il nome di un vento sahariano.

Trieste e su Trieste, Nikola "senti il chiasso del porto e le melodie allungate delle voci ubriache dalle osterie portuali... Le onde verdi si protendevano fino alle scale dei palazzi dalle finestre strette e più a est, fino al Canal Grande, nel silenzio di Palazzo Gopceovich".

Solo una parte del romanzo *Hamsin 51*, quella che si occupa del periodo attorno al 1991, è ambientata a Trieste. Il protagonista è alla ricerca del padre, scomparso anni prima. Il padre ha lasciato un manoscritto "<sup>^</sup>vorovi" (I nodi), nel quale ha descritto la storia della famiglia e anche una parte della storia generale: come i Serbi avessero instaurato rapporti commerciali tra Trieste e Odessa. "Ci sono delle città che vivono solo nei libri: eterne perché sono solo fantasmi" si dice verso la fine del romanzo. Trieste e Odessa, Grenoble, Roma e il Cairo e molte altre città nei romanzi di Velikic sono città "di carta": città eterne. Esse ossessionano la fantasia dei protagonisti, s'intrecciano con i loro pensieri. Nicola Gavric è un poeta mediocre, che trova la morte in un incidente stradale. Ma nella sua mente e nella sua coscienza si intrecciano "i nodi", fissi come le piramidi egiziane e come le piramidi contengono tutto ciò che è necessario ad un'anima nella vita eterna. Il contenuto di questi "nodi" sono le vite raccontate, i racconti biografici degli scrittori precedenti. Il frammento scritto su Trieste si "basa" su scritti di Obradovic e di Njegos, dunque due "triestini" degli inizi del secolo scorso. Siamo nell'epoca dell'uso postmoderno delle citazioni. Il romanzo di Velikic difficilmente può essere compreso senza conoscere Musil, Kafka, Joyce... È anche vero che le descrizioni di Trieste, le storie eccitanti sul lavoro della polizia segreta, sulle più diverse e segrete organizzazioni, o ancora le storie della molta gente giunta dal retroterra slavo per vivere a Trieste le loro epifanie e le loro delusioni, tutto questo non si basa sugli incontri oggettivi tra la città e lo scrittore: Velikic ricava il materiale dalla letteratura già scritta su Trieste, fatto che poi non nasconde. È così che la Trieste di Velikic diventa uno spazio insostituibile, l'incrocio delle vie del destino umano, lo spazio che ai personaggi impone le svolte fatali.

Romanzo epistolare *Magamal* di Mira Otašević si compone di lettere scritte prevalentemente dal personaggio principale, Adela Kun, detta Magamal. Adela-Magamal, come si legge nella nota di copertina, è "il solo personaggio fittizio" di questo romanzo: scambia lettere con Filippo Tomaso Marinetti, con Antonin Artaud a Parigi, con Diagilev a Roma, Parigi, Pietroburgo, Mosca... e con Sonia Deleone, amica parigina di Cocteau. Nel romanzo compaiono anche Benito Mussolini e tale Nadia Kuljašić, figlia del maestro della scuola serba di Trieste, nonché la slovena Maria, cameriera di Adele, senza la quale la vita nella casa di questa donna fuori dall'ordinario sarebbe impensabile, perché troppo caotica.

Abbiamo dunque personaggi storici reali, un periodo storico ben preciso (dal gennaio 1907 al marzo 1920), mentre nell'intestazione di ogni singola lettera è precisato il luogo in cui questa è stata scritta: se non a Trieste, è a Trieste che è indirizzata. Trieste città al contempo periferica e centrale, alla periferia del Futurismo italiano, ma sulla via verso l'Oriente sovversivo e la Rivoluzione d'Ottobre...

Benché la maggior parte delle lettere sia stata "scritta" a Trieste, la città nel romanzo affiora esclusivamente attraverso il punto di vista dell'eroina, come luogo in cui, al teatro Rossetti, si tiene la prima "serata" futurista di Marinetti (gennaio 1910), come la città nella quale giovani di origini etniche diverse si incontrano al Caffè degli Specchi, o vanno a colazione nel giardino del ristorante "I tre gobbi" a Opicina... Attraverso il romanzo il lettore si accosta in primo luogo alla protagonista e al significato che lei attribuisce al Futurismo e in misura molto minore al vincolo che la lega alla sua città.

Abbiamo a che fare con un testo appartenente al genere del cosiddetto "romanzo sintetico", nel quale la trama si riduce a brevi, energiche, fredde pennellate con le quali si disegna il crudele destino dell'eroina: ribelle da sempre, questa giovane donna risoluta si lega ai futuristi, fa propri i loro elogi della velocità e della combattività. È proprio nell'occasione della lezione triestina che Marinetti dirà: "Disprezziamo e combattiamo la tirannia dell'amore, che specie nei popoli latini falcia le energie degli uomini d'azione. Combattiamo il rancido sentimentalismo, l'ossessione dell'adulterio e della conquista femminile nel romanzo, nel teatro e nella vita". E se anche nel romanzo l'autrice non cita questa, bensì altre dichiarazioni programmatiche di Marinetti, sembra che Magamal sia la vittima designata di un tale modo di vedere del "padre del Futurismo". Filippo Tomaso Marinetti è (infatti) anche il padre della figlia di Adele, Serena Gloria. E per quanto Adele-Magamal possa essere affascinata dalle tesi programmatiche di Marinetti, quando legge nel giornale la notizia che "Grazie al denaro e all'enorme influenza del celebre avvocato romano Santini, padre della signorina Domenica Santini, fidanzata del *leader* futurista, Filippo Tomaso Marinetti sta raccogliendo sempre più consensi", parte per Milano e uccide pubblicamente, in piazza, il padre della sua bambina. Successivamente, in prigione, si toglie la vita.

Se nel romanzo accade quanto brevemente descritto finora, è evidente che l'autrice non si attiene al corso reale degli avvenimenti (Marinetti muore di morte naturale nel 1944), e che i fatti storici sono stati adattati e finalizzati all'idea di base del romanzo. E l'idea era di tracciare "il destino di una giovane donna d'inizio secolo e di fine di un'epoca, di una donna per la quale la libertà è irraggiungibile, se non attraverso la distruzione". Alla giovane donna ribelle il Futurismo sembrava seducente in quanto rottura con i pregiudizi, in quanto insistenza sulle innovazioni e sul futuro. Ma alla fine è lei stessa che diventa vittima di quella "libertà", della sconfessione di ogni forma(lità), del gelido e razionale concetto dei sentimenti in nome di un'idea (questa volta fascista).

Le persone più direttamente legate ad Adele diventano vittime delle dichiarazioni militariste e nazionaliste di Marinetti già nell'ottobre del 1912 (quando la cameriera Maria torna a casa in lacrime perché per strada è stata apostrofata con l'epiteto di "sporca slovena"), e poi ancora nell'ottobre del 1917 (quando Nadia Kulja~ic entra ansante nel "Caffè degli Specchi", visibilmente scossa. Farfuglia in modo sconnesso di irruzioni notturne nella

sua casa, di continue piccole angherie alle quali lei e i suoi familiari vengono sottoposti, dell'incapacità di credere che tutto ciò stia avvenendo nella sua amata Trieste, città dove è nata). L'erosione del rispetto dell'Altro e del diverso è già iniziata, mentre Magamal si consola: "È solo una cosa passeggera, torneremo a far follie insieme". Non presagisce, allora, che l'occasione mancata di contrapporsi al Male che minaccia l'Altro diventa un'occasione perduta per sempre di contrapporsi al Male in quanto tale; e che alla fine di un tale sviluppo degli eventi non ci può essere che l'omicidio prima e il suicidio poi.

Il romanzo *Dekartova smrt* (La morte di Cartesio, 1994) di Radomir Konstantinovic <sup>41</sup> si concentra sulla vicenda della morte del Padre. Viene presentata anche la Madre, morta già da anni. La storia viene raccontata dal Figlio, che cerca di esprimere i propri sentimenti ed esaminare le somiglianze e le differenze con il Padre; raccontando del Padre, il Figlio si sente ogni giorno più vicino a lui e alla morte stessa.

Dove risiedano Padre e Figlio non si dice; di questa città non viene descritta neanche una strada. Dell'autore sappiamo che vive a Belgrado, dove il padre era stato un noto professore universitario. Nel testo la città di Belgrado, invece, non viene né descritta né nominata; si suppone che il Padre muoia nella capitale serba. Solo nell'ultima riga sta scritto: Beograd 1994, ossia la data e il luogo in cui è stato terminato il manoscritto. L'unico spazio-luogo nominato e descritto in questo romanzo è quello di Trieste: si passa per Piazza Unità, per Ponterosso, si entra alla Standa, nel castello e nella cattedrale di San Giusto, si vede il golfo, il cielo sereno e una tempesta improvvisa.

Perché proprio Trieste, perché questa città come unico punto geografico fissato e descritto?

Come si legge, Trieste è una città che, con la propria posizione geostorica, "respinge la pericolosità del vento, ma rifiuta anche tutto ciò che il mondo offre"; la città tende a mantenere la propria posizione "fuori dal mondo" e non è nemmeno una città "tipicamente italiana": è un po' austriaca e un po' slava. Così appartata e particolare la città assomiglia al Padre, un uomo dal passato importante, ma molto solitario come figura umana. Cammina sempre allo stesso modo, sicuro di conoscere bene le leggi giuridiche e quelle quotidiane. Come Trieste, anche questo signore vive nel proprio passato e quindi rimane solo, dimenticato dagli altri e incapace di giudicare il proprio comportamento, adirato con gli altri.

Oltre che come città orgogliosa e ossessionata dal proprio passato, Trieste è presente anche come città di cultura (librerie, centri linguistici, dove s'imparano varie lingue), nonché città dei piccoli piaceri, dove si trova di tutto - specie se si giunge da un paese, dove mancano persino le cose d'uso quotidiano che facilitano la vita. Il Figlio arriva a Trieste e compra caffè, detersivi, scarpe, libri... Trieste gli appare come una città di fantasmi e di regole che vanno rispettate. È anche la città dove ha sede la Berlitz, una scuola di lingue; la scuola che anni fa ha pubblicato un libro di testo di lingua francese usato dal Figlio. Per Ionesco (*La Cantatrice calva*) i



personaggi di un libro di testo inglese diventano personaggi veri e propri del dramma stesso; per Konstantinovic il personaggio di un episodio del romanzo diventa insegnante di lingua, il signor Berlitz; il direttore di un istituto linguistico del passato appare vivo nei giorni nostri, parla con la moglie e con la figlia, percorre le vie di Trieste, ha i propri problemi...

Era questo un modo per accettare il fatto che il Padre stesse morendo: inserire la vicenda della sua morte nelle vie e nelle piazze di una città efficiente, urbana e non ruralizzata, come lo è Belgrado ai giorni nostri, indegna di essere nominata nel romanzo perché durante l'ultima guerra balcanica ha perduto la propria fisionomia e l'atmosfera caratteristica della città di un tempo.

Presentato solo in questo modo "l'uso" del *topos* Trieste sarebbe troppo ingenuo. Scrittore erudito, Konstantinovic presenta la complessità della città come tale: oltre alle bellezze naturali (Grignano, Miramare, il mare, la sabbia, le rocce, il sole), Trieste è caratterizzata dalla stupidità umana: il fascismo mediato dalle poesie del poeta inglese Ezra Pound, che inneggia al Boss, cioè a Mussolini. Trieste conserva le tracce materiali dei Serbi triestini, anche se la loro vera presenza in città sembra quasi invisibile. Con tutto ciò, Trieste si presenta come una metafora della morte: una città elegante, con lo sguardo fissato su se stessa, sebbene per molti sensi già morta. Per il narratore-Figlio, una volta Trieste era il luogo della fortuna, dove ognuno poteva approfondire le proprie conoscenze... Una volta Trieste era la città dove il Figlio veniva a comprare i libri.... Trieste era la città delle passeggiate piacevoli, delle belle piazze e dei negozi, dove il Figlio sognava e vedeva con la fantasia le immagini a lui care... Trieste era la città dove aveva sede la famosa scuola di lingue, Berlitz, dove insegnava Joyce... Una volta Trieste era il paradiso terrestre.

Vista attraverso il *topos* di Trieste di una volta, la realtà quotidiana (la morte del Padre, la città non nominata nel romanzo, ma profondamente ruralizzata, la mancanza di tutti quei piccoli oggetti che rendono la vita più serena, persino la mancanza della patria) diventa in un certo senso sopportabile. La città di Trieste diventa lo spazio capace di contenere tutta la complessità delle idee dell'autore di questo romanzo, le idee sulla vecchiaia e sulla morte, sul valore della tradizione, del razionale, della bellezza, della letteratura, della multiculturalità... Trieste è dunque un ambiente urbano capace di contenere, portare avanti e mescolare molte immagini tratte dalla vita reale con reminiscenze di opere letterarie e filosofiche. Konstantinovic è riuscito inoltre a cogliere l'essenza della triestinità d'oggi, a rappresentare l'esclusione della città dal paese cui appartiene politicamente; ha descritto la generale mania della forma e della formalità con cui la città si rinchioda in se stessa. E lentamente muore.

\*\*\*\*\*

È difficile trarre delle conclusioni. Le vie percorse della prosa croata e quella serba che ha trattato il "tema Trieste" sono lunghe, complesse e ricche di significati. L'analisi si può concentrare sia sul contenuto (Trieste e

come la vedono i vicini, Serbi e Croati), sia sulla natura e sul carattere delle due letterature a confronto. È ovvio che un tema, un *topos*, una città come *locus literaris* non solo ci dà la possibilità di "entrare" in città, di conoscere meglio la sua problematica, ma ci spinge oltre, fino a vedere e rilevare le affinità e le diversità tra le culture e le letterature di questi due popoli.

I viaggiatori provenienti dall'area linguistica serbocroata entravano nella città di Trieste come in una "loro" città, una città abitata anche dalla "loro" gente. Alcuni tra i viaggiatori arriveranno addirittura a ignorare i cittadini di origine non slava e rappresenteranno solo questi ultimi. Neppure loro, tuttavia, mancheranno di notare che "i loro" sono integrati con altri gruppi etnici, che Trieste è una città multiculturale e multinazionale. Il tema dell'incontro e della convivenza di più culture e più lingue, di abbigliamenti diversi, di cibi diversi, di bandiere di tutti i tipi e di beni materiali provenienti da tutte le parti del mondo, resta infatti il tema dominante e ricorre come ordito in quasi tutti i testi.

La presenza della città di Trieste è molto più frequente come *topos* letterario nella prosa contemporanea serba che in quella croata. Ciò deriva dal fatto che nel corso dei secoli passati è stato costruito un rapporto solido e positivo con Trieste. Quando, con il crollo del sistema comunista in Serbia, il potere ha spiccato il volo verso il nazionalismo sulle ali del populismo, quando il sottile strato civico della cultura serba moderna è stato pericolosamente danneggiato, se non addirittura distrutto, Trieste ha di nuovo trovato all'interno della letteratura serba uno spazio inatteso, e ciò proprio in quanto centro urbano, in quanto spazio all'interno del quale le esigenze quotidiane ma anche quelle culturali più elevate dell'uomo diventano realizzabili.

Nota di ringraziamento:

Esprimo molta e cordiale gratitudine alla signorina Rosalba Molesì che ha notevolmente contribuito alla redazione italiana di questo testo.

## *Indice*

*Viene dato di seguito l'indice completo del volume, pubblicato dal Centro Stampa dell'Università di Trieste. Per i testi presenti in questa edizione digitale viene indicata la pagina.*

Presentazione, di Giovanna Trisolini

### *Sezione di Romanistica*

Giovanna Trisolini: La lotta degli "opposti" in alcune opere teatrali di Kateb Yacine	
Luciana Alocco Bianco: L'inchiostro dell'anima: nota sul linguaggio di Tahar Ben Jelloun	
Giuliana Toso Rodinis: Elementi dialogici in <i>Nedjma</i> di Kateb Yacine	3
Giuliana Toso Rodinis: La traversée symbolique de la Petite Kabylie dans <i>Les chercheurs d'or</i>	18
Anna Zoppellari: Lettura dell' <i>Embarquement de la Reine de Saba</i> di Michel Butor	28
Silvana Monti: La ricezione del teatro di Zola in Italia	48
Tahar Bekri: Ecrire, lire le patrimoine du Maghreb	58
Nabiha Jerad: Le plurilinguisme au Maghreb et ses effets en France	62
Daniel Leuwers: Kateb Yacine au carrefour des cultures	73
Gianni Ferracuti: Identità personale, identità culturale ed equivoco tradizionalista	
Elvira Dolores Maison: Traducción y espacio cultural	80
Juan Octavio Prenz: Identidad y complejidad del <i>Cid</i> de Marko Kraljevic	93

### *Sezione di slavistica e balcanistica*

Ivan Buiukliev: La civiltà mediterranea e la cultura linguistica del Medioevo Slavo	
Gianfranco Giraud, Marcella Ferraccioli: Mercanti (e) Ebrei tra Venezia e la sponda orientale dell'Adriatico	
Antonio Rigo: La titolatura dei sovrani ottomani nei documenti greci	
Lucia Marcheselli Loukas: Illuminismo greco: problemi di terminologia	
Mario Nordio: L'Islam on-line e l'Europa	

Joze Pirievec: Il ruolo europeo nella crisi balcanica: esperienze e prospettive	114
Maria Pirievec: Letteratura slovena tra populismo e cosmopolitismo	121
Maria Mitrovic: Trieste protagonista nella letteratura croata e serba	125