Università della Svizzera italiana

Istituto studi mediterranei ISM

Questo volume è stato realizzato grazie
al contributo dell'Istituto studi mediterranei,
Università della Svizzera italiana.

ISBN 978-88-469-2070-6

© 2008 – MESOGEA by GEM s.r.l.
Via Catania, 62 – 98124 Messina
www.mesogea.it

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.
È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

Lo sguardo azzurro: costanti e varianti dell'immaginario mediterraneo / a cura di Maria Teresa Giaveri… [et al.]. – Messina: Mesogea, 2008.
(Studi e ricerche; 1)
ISBN 978-88-469-2070-6
1. Paesi mediterranei – Cultura – Congressi – 2006. 2. Congressi – Lugano – 2006
I. Giaveri, Maria Teresa.
306.091822 CDD-21 SBN Pal0214202

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

LO SGUARDO AZZURRO

Costanti e varianti dell'immaginario mediterraneo

a cura di
Maria Teresa Giaveri
Federica Frediani
Anna Omodei Zorini
Vincenzo Salerno
Massimo Scotti

MESOGEA

INTRODUZIONE

Maria Teresa Giaveri

«Dentro al tuo sguardo azzurro approdo come / a un marino paese senza tempo» scrive Sergio Solmi in una sua delicata *Imitazione* del 1937. Eppure è proprio il tempo che sustanzia quel paesaggio, dove «una gente armoniosa / erra beata»: tempo rimemorato e sempre presente che si è fatto spazio, storia e mito.

Lo sguardo che si posa sul Mediterraneo – che vi si imbeve, vi si inazzurra – sembra disegnarne a fatica i confini.

Il nome stesso è dubitoso (come illustra *Mare Mediterraneo*, il saggio di Nullo Minissi ad apertura di questo volume) e persino paradossale, se *mediterraneus* significa in latino «lontano dal mare»; nell'antichità – ricorda il filologo – quel mare non è mai visto in sé, ma in unione con gli altri mari, in un arco che va dall'estremità occidentale (l'attuale Stretto di Gibilterra) fino a quella orientale (le rive orientali del mar Nero). Plinio usa appunto la formula «mari interni» in opposizione all'Oceano che circonda la terra. Il termine mare Mediterraneo appare per la prima volta in Caio Giulio Solino (III secolo d.C.); ma né per lui, né per il sempre citato Isidoro di Siviglia (VII secolo d.C.) Mediterraneo ha il senso attuale: il suo valore odierno è «il risultato della divisione geografica e geopolitica conseguente alla frammentazione del mondo romano».

Anche quella presunta unità che geografia e storia cercano in diverso modo di cogliere sembra difficilmente afferrabile: il Mediterraneo si scompone di volta in volta non solo in *Superum* e *Inferum*, ma in Cristiano e Musulmano, in Colonizzatore e Colonizzato, in Nord e Sud e infine – con una relazione spazio-culturale forse ancor più antica e ben rilevata nello studio di Ahmed Etman – in Est e Ovest.

Non è un caso che per molto tempo la parola «Levante» abbia coperto

un'area più politico-religiosa che geografica: fra Oriente e Occidente si tendono fili che strutturano un duraturo tessuto di civiltà mediterranea, come avviene grazie alla cultura alessandrina, all'influsso bizantino o alla trasmissione araba dell'eredità greca (è appunto materia del saggio di Etman *The Classical Heritage from East to West*); ma si disegnano anche fratture che oppongono periodicamente una cultura (un dogma, una religione, un regime politico…) all'altra, e che risuonano in formule immutate nei millenni, quasi a sancire un'irriducibile diversità. Così Eschilo esemplificava nei *Persiani* l'opposizione fra le civiltà, raccontando l'apparire in sogno di «due donne alte e belle. L'una era abbigliata con vesti persiane, l'altra con vesti doriche. Erano sorelle di sangue, della stessa stirpe. A una era toccato in sorte di abitare la terra greca, all'altra la terra dei barbari». Quando il re persiano cerca di aggiogarle al suo carro, «una stava ritta come una torre, fiera di quei finimenti e prestava docile la bocca alla briglia, ma l'altra recalcitrava. Ecco con le mani le bardature del carro fa a pezzi, a forza le strappa».[1]

Duemilacinquecento anni dopo, sotto la penna di Ismail Kadaré, Oriente e Occidente si affrontano in termini sorprendentemente simili. In un suo bel racconto ancora inedito in Italia, *Gli addii del male*, lo scrittore albanese così rappresenta infatti il dissidio fra il morente Impero ottomano e l'Europa del XX secolo, attraverso le parole di un funzionario imperiale:

> Sono profondamente asiatico. Fin da giovane, ho odiato a morte l'Europa e gli europei. Ho aborrito le loro città e le loro donne, le loro chiese, caffè, giornali, la loro sete d'istruzione, i voti, i parlamenti […], la continua agitazione, tutto ciò che emana da quel che chiamano i «diritti dell'uomo» e che non è altro che il demonio preposto alla distruzione del sonno. Di contro venero la sonnolenza benedetta di […] questa Anatolia in cui le città, i villaggi e il cielo sono in potere di un solo uomo al quale, attraverso mille fili invisibili, è legato anche il tuo destino, tanto che non sai da quale parte può toccarti in sorte il bene o il male, il successo o la rovina. Tutto, infatti, è nelle mani di un altro, e tutto affonda nello stesso tempo le radici nel sogno e nella realtà, risparmiandoti […] il minimo dilemma, poiché tu non cerchi mai di sco-

[1] Eschilo, *Le Tragedie*, Mondadori, Milano 2007, pp. 27-29. La citazione di Kadaré che segue è un frammento da me tradotto.

> prire le cause delle cose e, così insonnolito, lasci questo mondo come ci sei venuto, senza mai esserti veramente svegliato.

Transito fecondo o insanabile differenza? La carta geografica del Mediterraneo appare, come è stato scritto da Jean Bessière, uno spazio di «sintesi violenta», per la cui analisi si rivelano sorprendentemente primari quegli strumenti e quei documenti che prendono in conto soprattutto le rappresentazioni dell'immaginario. A giusta ragione dunque, al di là delle tradizionali letture storiche (Pirenne, Braudel), Bessière dialoga piuttosto con una simbolica degli spazi a matrice linguistico-letteraria (Magris, Matvejević), sottolineando che «l'espace méditerranéen est la possibilité d'une symbolisation parce qu'il est d'abord sa propre disparité qui fait précisement un espace». Di qui la sua proposta del Mediterraneo come *Luogo comune letterario*, di cui si possono dettagliare gli aspetti in una serie di romanzi-campione.

La priorità – se non il primato – dell'immaginario è proclamato anche da Laure Borgomano Loup (e cioè da uno dei più intelligenti consiglieri di ricerca della Nato) che in *Méditerranée stratégique* indaga quali sedimentazioni e proiezioni mitopoietiche presiedano alle difformi scelte strategiche con cui Europa e Stati Uniti d'America affrontano le attuali questioni politico-militari. La sua è una proposta pragmatica quanto una lezione di metodo:

> Il y a bien un imaginaire stratégique de la Méditerranée […] – conclude. – Cet imaginaire est rarement abordé comme tel: il est occulté par l'expression d'objectifs stratégiques apparemment purement rationnels (lutte contre le terrorisme, contre l'immigration illégale, développement de régimes démocratiques […], protection des lignes de communication). Ces objectifs stratégiques entrent en collision avec l'imaginaire des autres, ceux du Sud de la Méditerranée, qui interprètent ces programmes en fonction de leur propre histoire et aussi de leur *mytho-histoire* […]. Ne pas savoir reconnaître le poids de cet imaginaire, c'est s'exposer à des difficultés soudaines, des refus, des incompréhensions de la part de chacun des partenaires.

Traducendo in testi specifici il doppio vettore Nord/Sud, Est/Ovest che è stato disegnato dalla sezione *Spazi e tempi dell'immaginario mediterraneo*, una serie di contributi – in massima parte legati a testi odeporici – ne esemplifica poi le tappe nella sezione *Geocritica del Mediterraneo*. Si

parte dalla folgorante sintesi di Marino Niola, *L'invenzione del Mediterraneo*, dedicata alla costruzione, da parte dei viaggiatori nordeuropei fra Sette e Ottocento, di uno spazio metaforico «indispensabile all'articolazione di una realtà che ha bisogno di inscriversi sullo sfondo di una differenza che la fondi, di una *sauvagerie* che la costituisca come civiltà, di un Antico che la costituisca come Moderno». Il viaggio verso la Grecia, la Spagna ma soprattutto l'Italia (favorito da occasioni come la scoperta di Pompei e di Ercolano) diventa così un viaggio nel tempo, vuoi alla ricerca di un Mediterraneo arcadico a cui si prestano i tratti dell'età dell'oro, vuoi, al contrario, nell'osservazione di un mondo primitivo da cui trarre l'orgoglio di una raggiunta modernità.

I viaggi, di cui Niola rileva gli aspetti più proficui per tale costruzione identitaria, sono descritti in termini più generali nell'ampio panorama di letteratura odeporica tracciato da Enzo Cocco: nel passaggio *Dall'esotismo romantico all'estetica del diverso* il «sogno orientale» che presiedeva alle scelte di tanti poeti e pittori dell'Ottocento è rimeditato secondo il monito di Victor Segalen, sì che infine «lo sguardo [rivolto al] Mediterraneo [si spoglia di] quell'illusione che ha accompagnato le forme dell'esotismo letterario, che hanno rappresentato l'altra faccia, non sempre in ombra, del colonialismo».

Due tipi specifici di viaggio ottocentesco sono poi analizzati in dettaglio: l'esempio di un viaggiatore romantico è dato da Samuel Rogers, di cui Vincenzo Salerno propone – con il contributo di una personale traduzione poetica – il poema *Italy*. Viaggiatore «pittoresco» o «laico» (secondo le diverse formule proposte dagli specialisti del *Grand Tour*), Rogers dedica vari contributi letterari alle tappe canoniche del suo percorso italiano; nel selezionarne e presentarne i testi ispirati al mare (Adriatico, Ligure e soprattutto Tirreno), Salerno mette in evidenza il colto substrato di citazioni classiche che presiede all'esperienza viva dell'autore inglese, quando il suo sguardo si posa su *«Il mare, scintillante di innumerevoli brillanti…»*.

L'asse Nord/Sud è completata, come si è accennato, da quella Est/Ovest con il saggio di Federica Frediani, che sceglie uno sguardo femminile e un'esperienza inconsueta per un percorso mediterraneo: quello dell'eroina risorgimentale Cristina Trivulzio di Belgiojoso, i cui *Itinerari orientali*, marcati dall'esilio nell'Impero ottomano, si traducono in testi che volta a volta si adeguano o derogano proficuamente alle convenzioni letterarie. Si veda ad esempio il brutale realismo nel suo giudizio sugli *harem*, uno dei luoghi privilegiati, in Europa, dall'erotismo maschile quanto dal vagheggiamento favolistico:

> Il lettore, abituato a certe atmosfere orientali – commenta Federica Frediani – rimane colpito dalla descrizione della Belgiojoso, che si sottrae al cliché e mostra un Oriente non fissato in un'immobilità astorica, ma luogo del divenire storico e sociale. Per la scrittrice gli *harem* sono infatti luoghi sporchi, disordinati e molto diversi da quelli lussuosi e magnifici descritti nelle *Mille e una notte* […]. Ancora una volta i racconti contenuti nei libri vengono smentiti dalla realtà dei fatti.

Il contributo di una geografa, Annarita Lamberti, sottolinea anch'esso il ruolo che ha la letteratura nell'analisi di quel *Paesaggio di Israele*, di quel «territorio umanizzato» la cui formazione costituisce un *unicum* sulle sponde del Mediterraneo. La letteratura possiede una «forza antimitica, in grado di svelare il paese che vive oltre l'ipertrofia della politica, oltre la retorica sionista, oltre le categorie geopolitiche del conflitto israelo-palestinese, oltre la rigidità del linguaggio scientifico»; e l'identità mediterranea appare, per più di un aspetto, risolutiva di fronte alle differenze che sono il portato delle «successive ondate migratorie, indotte da molteplici motivazioni, dai più diversi contesti geografici e socio-culturali della diaspora ebraica». Con la sua *Prospettiva di geografia umanistica* Annarita Lamberti coglie costanti (spesso ideali) e varianti (spesso indotte da motivazioni economiche) di un paesaggio in divenire, mentre il paese stesso trova nell'etichetta di «mediterraneo» una felice sintesi per la sua controversa collocazione fra Europa e Oriente.

La terza sezione del volume *Il mare delle origini: dal mito alla storia* prende in esame una serie di miti e di immagini strutturanti non solo lo sguardo sul Mediterraneo, ma lo sguardo che a partire da esso viene rivolto alle nuove terre scoperte in era moderna. L'ampia introduzione di Katica Kulavkova, *La Culture méditerranéenne: mémoire et amnésie*, è un'esemplare proposta ermeneutica: ancora una volta, sottoposto a un diverso e multiplo percorso d'analisi, quello che chiamiamo «universo mediterraneo» rivela un'identità «moins cohérente et consciente que schismatique et variable». Proteiforme, continuamente soggetta a un processo di ricodificazione, tale identità si presta a una duplice lettura, a seconda che si privilegi la categoria della continuità o quella della discontinuità, della memoria o dell'amnesia. A completamento di tale «image bipolaire et antinomique» l'autrice aggiunge elementi mitologici (come il mito di Atlantide) e recenti concettualizzazioni (come il

termine «balcanizzazione»), concludendo che la cultura mediterranea esiste storicamente

> par une interaction de la Mémoire et de l'Oubli, qui produit aussi le minimum sémiotique de l'immanence ontologique du méditerranéisme. Cette concordance sémiotique minimale filtre les changements historiques temporaires et passagers, tout en gardant le sémiosis archétypique, mythique ou cosmologique, qui se reflète dans le besoin de sacraliser la culture méditerranéenne.

Proprio tale sacralizzazione culturale è esemplificata dai grandi testi poetici che sono oggetto della lettura di Anna Cerbo, *Dal mito alla storia: il Mediterraneo nella poesia del Cinquecento*. Un mondo costretto entro le colonne d'Ercole (quale è quello descritto da Dante) si dilata con le scoperte delle nuove terre (che i poemi ariostesco e tassesco presentano ampiamente, pur in forma di presagio a posteriori). Dalla descrizione del Mediterraneo, innervata dalle meraviglie del nuovo mondo quanto ricca di classiche sedimentazioni, la studiosa passa a quella fascinazione del «gran mare» che appare a tratti anche nella letteratura italiana per dispiegarsi pienamente nel capolavoro con cui il Portogallo esalta la sua avventura marinara, *Os Lusíadas* di Camões. Una doppia tensione fra Ovest ed Est attraversa i testi scelti da Anna Cerbo: da un lato il rapporto fra il mare Mediterraneo e l'oceano Atlantico, fra le immagini di «civile» e «selvaggio», dall'altro la tensione fra Occidente cristiano e Oriente degli infedeli; mentre ne vacilla la centralità, il Mediterraneo si vuole luogo del trionfo della cristianità, tale da imporre agli spazi 'altri' le sue scelte, la sua cultura e i suoi modelli.

Fra i miti che via via sono analizzati dagli studiosi, *Le Voyage à Cythère*, scelto da Eleonora Hotineanu, è certo uno dei più seducenti, riunendo il fascino di tre temi costitutivi: quello del viaggio, dell'isola e dell'amore. Mito 'derivato' (originato da quello della nascita di Venere), il viaggio a Citera acquisisce da questo suo statuto un'esemplare plasticità: ne seguiamo la permanenza, in infinite varianti, dall'arte classica a quella moderna, dalla cultura greca a quella dei vari paesi europei, dal mondo pagano a quello cristiano, dagli spazi marini a quelli siderali, dalla poesia alla pittura alla musica, in una scelta di esempi ove l'autrice non dimentica letterature meno frequentemente percorse nella bibliografia mediterranea eppure mirabilmente feconde, quali quelle slave e rumena.

Di permanenze mitiche si può parlare anche nel caso degli *Animali*

guida e santi di cui scrive Carlo Donà, che ripercorre il cammino (mai parola fu più adatta) lasciato dalla traccia dell'animale totemico, fino alle storie di santi condotti o ritrovati da un animale guida che sono presenti nella letteratura medievale. Se, come suppone lo studioso, l'animale guida potrebbe addirittura derivare «dalle costumanze dei cacciatori paleolitici» ed è comunque ben presente nei miti di fondazione del Mediterraneo classico, la sua ulteriore varietà d'uso (la variante epica delle gesta franche, quella erotica di genere fantastico, romanzesco o favolistico) apre un vasto panorama testuale in cui Donà analizza in particolare il settore dell'agiografia: dato l'argomento, la sua dotta tassonomia si traduce in un vivace arazzo ove, su un cupo sfondo boschivo, si disegnano le forme colorate di eremiti e peccatori, di orse e cervi, di oche e colombe, mentre la questione dell'ampia rielaborazione cristiana di mitologemi animali dalle evidenti radici zoolatriche trova un'avvincente ipotesi esplicativa.

Ispirazioni mediterranee, la quarta sezione del volume, prende il nome da un famoso testo di Paul Valéry che pone certa esperienza sensoriale e riflessiva – quale può essere provocata da quel contesto naturale e culturale che definiamo mediterraneo – alla base di importanti momenti dell'arte e scoperte della cultura.

Vi è innanzitutto l'esperienza di un incontro poetico, quello di Rubén Darío e di Paul Valéry con la *Commedia* di Dante: e all'interno di quell'incontro poetico vi è un altro incontro, quello fra un uomo e una donna, con l'inferno, il purgatorio e il paradiso che ne possono derivare. La donna può essere chiamata dal poeta Beatrice, Estela o Karin: in forme diverse, in epoche diverse, si è sempre confrontati con l'utopia dell'amore e dell'assoluto, con l'unione di eros e di astrazione mentale; la lingua (vera beatrice, stella e grazia) può convertire tali esperienze, da umane e particolari, in universali e, come scrive Darío, «sovrumane». Il rapporto con il testo dantesco che è il modello di tale esperienza – base comune di percorsi in lingue diverse che si fanno rimeditazione tematica, ritmica e scritturale – è il tema di *Coïncidences*, il contributo critico di Erica Durante.

Ho ritenuto poi opportuno dedicare un mio saggio a quelle pagine di Valéry che tanto hanno contribuito alla riflessione sul Mediterraneo, e che sottendono non solo questo libro ma il percorso di ricerca che l'ha informato. Nelle osservazioni *In margine alle "Inspirations Méditerranéennes" di Paul Valéry* ho voluto non solo situare storicamente la sua visione

del Mediterraneo, ma indagarne i caratteri specifici, in primis appunto quello di luogo (geografico, storico, biografico) di un singolare accordo fra l'universo della sensazione e il mondo del pensiero astratto. Mimesi di tale armonia, di tale euforia della sensibilità che si fa pensiero, è l'esperienza estetica creata dalla parola poetica nel suo proporsi come riconciliazione, sia pur momentanea, di sensuale e di cerebrale, di alea e di necessità. Le *Inspirations* si fanno perciò guida alla lettura del più mediterraneo fra i poemi valeriani, *Le Cimetière marin*.

Ancora un titolo e un concetto ispirati a Valéry nel terzo contributo della sezione, *L'Idée-Imago* di Massimo Scotti. Qui il testo dello scrittore francese (tratto dai *Cahiers*) introduce a processi genetici non più della poesia ma della scienza. Dalla fusione scientifico-filosofica del pensiero presocratico («… demi physiciens, demi poètes, monstres de puissance et d'enfance, accouplements extraordinaires de la profondeur et de l'absurde, créateurs et falsificateurs invisibles») nasce quella «seduzione iconica» (secondo la formula che Scotti mutua da Gerald Holton) che spinge alla ricerca di un quadro unificato del mondo gli studiosi di epoche e aree scientifiche diverse, da Goethe a Newton a Maxwell a Einstein. Seduzione o, come altri ha scritto, inganno ionico? Ancora Valéry, commentando il quadro epistemologico che gli si presenta negli anni Quaranta, verso la fine della vita, sottolinea non solo la moderna perdita dell'immagine di «universo» ma la difficoltà di una qualunque rappresentabilità di un analogo concetto sulla base delle teorie fisiche dell'epoca.

Michel Serres e le origini mediterranee della geometria, il saggio di Andrea Pasquino, si situa anch'esso all'ombra di Valéry, non solo per le competenze dello studioso milanese (specie nell'analisi dei *Cahiers* e delle pertinenze scientifiche della scrittura valeriana), ma per l'evidente derivazione della visione mediterranea di Michel Serres dalle *Inspirations* di Valéry. Dopo aver rapidamente contestualizzato il pensiero di Serres, Pasquino ne ripercorre i testi che fondano la sua visione della geometria; ne sottolinea l'aspirazione a una contiguità – se non a una commistione – fra scienze dure e arti, e ne riprende la teoria di una comune origine mediterranea quale base per un più fecondo e intimo rapporto che contrasti l'attuale dicotomia:

> Michel Serres postula la geometria, nata sulle sponde del Mediterraneo al pari della tragedia e della scrittura alfabetica, come origine generale del sapere e come esempio perfetto di un discorso

> interminabile: «Dio, l'amore e la geometria [scrive] traggono da noi un torrente irresistibile di gesti e di discorsi, belli, da cui, continuamente, noi nasciamo, migliori».

È di Paul Valéry l'immagine (infinitamente poi ripresa da geografi e da poeti) del Mediterraneo quale «vasto lago salato» intorno a cui popoli estremamente diversi si sono trovati a confrontarsi, a competere, a fondersi, a contrapporsi. Analogamente, intorno al vasto quesito del concetto di Mediterraneo, studiosi di diverse formazioni e competenze si sono confrontati, proponendo percorsi d'analisi differenti ma dai risultati singolarmente omogenei. Gli studiosi che hanno collaborato al progetto formano un gruppo internazionale e multidisciplinare, il cui nucleo italiano ha operato negli anni attraverso incontri periodici (di cui questo libro è testimonianza) e un'attività coordinata di ricerche, con il contributo dell'Università degli studi di Napoli «l'Orientale» e dell'Istituto studi mediterranei di Lugano, e con il patrocinio del Centro Studi e Documentazione Paul Valéry di Roma. Alcuni dei contributi qui raccolti sono stati perciò già pubblicati in altre sedi, pertinenti alle istituzioni che hanno promosso o patrocinato le ricerche.

SPAZI E TEMPI DELL'IMMAGINARIO MEDITERRANEO

MARE MEDITERRANEO

Nullo Minissi

Esistono termini correntemente usati in geografia, politica, storiografia, il cui significato è intuitivo ma rimane approssimato. Si tratta di termini che chiamerei strategici, poiché nella maggior parte degli usi rispondono a un fine o sottintendono una posizione preconcetta direttamente o indirettamente influente. Per esempio, in geografia, la delimitazione a nord-est dell'Europa non è dipesa sempre da considerazioni strettamente geografiche, del resto difficili da stabilire, ma spesso è mutata in conseguenza di sottintesi politici e della posizione assunta dalle potenze occidentali nei confronti della Russia, ora avversata e perciò respinta tra gli asiatici, ora ricercata come alleata e dunque accolta nell'Europa.[1]

Un altro di questi termini è *Mediterraneo*, la cui origine presenta una certa problematica che, nonostante i molti studi specifici, tra cui il più importante rimane quello di Viktor Burr, *Nostrum Mare*,[2] richiede di essere ulteriormente chiarita.

Gli studi sulla questione non sembrano dare rilievo alla contraddizione dell'espressione latina *mare mediterraneum*, che nel valore proprio dell'aggettivo dovrebbe voler dire *mare a mari procul*. Al contrario, l'espressione appare ovvia e perfino appropriata: «Um diese Tatsache [il carattere di Binnenmeer] noch deutlicher zu machen, wählt Solinus das Adjektiv mediterraneus, das seiner ursprünglichen Bedeutung nach sehr geeignet

[1] Cfr. N. Minissi, *"Europa" ed "Europa orientale" nella storiografia moderna*, «Belfagor», IL, 6 (1994), pp. 724 ss.

[2] V. Burr, *Nostrum Mare*, Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft, Heft IV, Kohlhammer, Stuttgart 1932.

ist, dieses Moment zum Ausdruck zu bringen».[3] Ma non è vero, perché il *Mediterraneo* non è stato mai concepito come un'insenatura profonda o un grande lago, lontano da un più vasto mare, e neppure come isolato da un'altra distesa di acque, ma sempre, al contrario, come vasto e in comunicazione sia con gli altri mari interni alla terra sia con l'oceano presunto fluire intorno a essa. È dal sentimento di questa contraddizione che occorre partire per rendersi conto di come l'espressione abbia potuto costituirsi, in latino.

I greci, che avevano nomi distinti per designare le diverse parti del *Mediterraneo*, nella sua totalità lo chiamavano soltanto ἡ θάλασσα o, secondo una visione cosmografica e geografica, ἥδε ἡ θάλασσα, ἡ θάλασσα, il mare di qui, questo mare, in contrapposizione all'altro mare, ἡ ἑτέρη θάλασσα, quello esterno che circonda la terra. In Platone, oltre al semplice ἡ θάλαττα, si trova anche ἡ παρ΄ ἡμῖν θάλαττα, il mare presso di noi, dalla nostra parte. In questa espressione, quando il valore è geografico il «noi» indica i greci, però, quando il senso è cosmografico, il «noi» è l'umanità e il mare è quello dell'ecumene, intorno a cui gli abitanti della terra stanno come rane o formiche presso un pantano: un significato che si ritrova anche in Aristotele. Le concezioni geografiche e cosmografiche talvolta si confondono come in ἡ περὶ ἡμᾶς θάλαττα di Teofrasto.

Una più precisa denominazione usata dai greci era quella che lo definiva in rapporto alle Colonne d'Ercole: ἡ ἐντὸς Ἡρακλείων στηλῶν θάλασσα o soltanto ἡ ἐντὸς θάλασσα. Un'altra designazione era ἡ μεγάλη θάλασσα, che però poteva anche indicare il mare che circonda il mondo. Nel significato di *Mediterraneo*, l'espressione evoca la denominazione orientale, soprattutto egiziana, sulla quale potrebbe essere calcata. In epoca più tarda appare anche ἡ καθ΄ ἡμᾶς θάλασσα, il mare presso di noi o che si estende fino a noi, e infine ἡ ἡμέτερα θάλασσα, certamente ripresa dal latino, poiché sono senz'altro da accogliere le considerazioni di Viktor Burr,[4] secondo il quale nei testi greci più tardi, riferentisi ad autori antichi, si deve riconoscere in questa formula un'espressione degli *scholia* e non una citazione letterale.

Da questo riepilogo appare che i greci hanno chiamato il *Mediterraneo* con diverse designazioni originali che lo definiscono «il mare» per antonomasia, o «il mare che sta lì presso» o «il loro mare». Una maggiore

[3] Ivi, p. 133.
[4] Ivi, pp. 120-21.

puntualizzazione lo contrapponeva al mare esteriore che circonda la terra: da un punto di vista geografico, come mare che sta al di qua delle Colonne d'Ercole oppure, da un punto di vista cosmografico, come mare dell'ecumene. Oltre che di denominazioni originali, hanno anche fatto uso di due designazioni imprestate che appaiono l'una in età antica e l'altra in epoca tarda: rispettivamente, «il grande mare», ricalcata sulle denominazioni orientali, e «il mare nostro», ripresa dal latino.

Per i romani in epoca più antica la visione del *Mediterraneo* è frammentaria, e la divisione più importante distingue un *superum* e un *inferum*.

Quando il *Mediterraneo* è considerato nel suo insieme, non è visto dai romani isolatamente ma come uno dei mari interni che l'Oceano forma penetrando da più golfi nella terra. L'immagine tanto cosmografica che geografica è dunque un Oceano molto grande che circonda la terraferma, la quale ha un'estensione assai minore di esso non solo perché il suo perimetro è minore, ma anche perché non è compatta e in parte occupata dalle acque riversatesi dall'Oceano. Tali acque interne costituiscono *maria interiora*, come nitidamente le descrive Plinio. Il *Mediterraneo* viene denominato di per sé soltanto dopo le guerre puniche, e individuato come *mare nostrum*. Siamo all'epoca in cui comincia il dominio romano non tanto sul mare quanto intorno a esso, dominio che si concluderà nell'epoca augustea. Tenuto conto del momento storico, *nostrum* può anche riprendere le definizioni ἡ παρ΄ ἡμῖν e καθ΄ ἡμᾶς dei greci, ma si colora di un significato egemonico fondato sulla identificazione dello spazio romano con tutto lo spazio terrestre, come appare chiaramente in Plinio. Anche il termine *mare internum* o *intestinum* quale designazione limitata al *Mediterraneo*, che inizia durante l'epoca augustea, va intesa in questo senso politico.

Si forma così un concetto di medianità non propriamente geografica né propriamente politica, ma geopolitica, che nell'età imperiale affiora in *medium mare* (per esempio in Servio) e costituisce il presupposto del successivo sviluppo: *mare mediterraneum*.

L'aggettivo *mediterraneum* in questo senso è attestato per la prima volta in Solino che scrive all'epoca di Diocleziano. Non è esatto però dire «der Begriff Mare Mediterraneum (Mittelmeer) begegnet zum ersten Mal bei Solinus»; così Rainer Nickel, nel *Lexikon der antiken Literatur*,[5] riassume

[5] R. Nickel, *Lexikon der antiken Literatur*, Artemis & Winkler, Düsseldorf-Zürich 1999, p. 162.

le vedute più recenti. Solino infatti parla al plurale, *maria mediterranea*, e si riferisce a tutti i *maria interiora* di Plinio. Il suo passo del resto è una parafrasi di Plinio, a cominciare dalla formula iniziale, cioè dalla motivazione per cui il discorso sui mari interiori è introdotto. Plin., *N.H.*, IV, 93: *priusquam digrediamur a Ponto*; Sol., *Collect*. 18,1: *Quoniam in Ponticis rebus sumus*. Come Plinio, anche Solino discute il punto da dove le acque dell'Oceano entrano nella terra per dare origine ai mari interni, e riporta esattamente, nello stesso ordine di Plinio le due contrapposte ipotesi. La sola differenza sta nella denominazione: Plinio chiama questi mari *interiora*, Solino invece *mediterranea*. L'espressione *mediterranea* di Solino indica perciò i *maria interiora*, tutti i mari che si formano all'interno della terra, da quello poi specificamente detto *Mediterraneo* al Ponto Euxino (la Palude Meotide, come in Plinio, resta esclusa). Il termine ha solo un valore generale e deriva dalla visione geografica, su cui insiste Plinio, cioè dal fatto che questi mari scorrono attraverso la terra. Più che una nuova denominazione del Mediterraneo abbiamo l'esito d'uno slittamento semantico di *mediterraneus* che perde l'opposizione specifica a *maritimus* e si identifica con *interior* inteso nel senso più generico. Intermediario dell'evoluzione potrebbe essere *mediterraneus sinus*, della stessa epoca e anche in Solino, «golfo che penetra *angusto aditu* nella terra».

Più complesso è il caso di Isidoro. Egli non è un *glosarum compositor* come lo definivano i suoi avversari, con il dileggio che ha poi inficiato il generale giudizio della storiografia letteraria, ma uno scrittore che si inserisce nella tradizione dell'erudizione antica, interpretando le sue fonti ai propri fini e non senza discernimento. L'etimologia come scienza, vale a dire fondata su norme precise e costanti, nasce nel XIX secolo ed entra in crisi già nel corso del XX con le assurdità etimologiche di Nikolaj J. Marr prima, e poi del neonostratico o della *Spracharchäologie*. L'etimologia antica e medievale era arbitraria e fantasiosa: le etimologie di Isidoro non sono peggiori di quelle socratiche. Piuttosto in lui si possono cogliere delle costanti che, seppure per noi sono stravaganze, costituiscono almeno delle regole, cosa che Platone non aveva. Riguardo al nome dell'attuale Mediterraneo, Isidoro combina la tradizione ecclesiastica con le concezioni antiche.

La tradizione ecclesiastica riprende il nome d'origine orientale già imprestato dai Greci, *mare magnum*, senza sortire dalle incertezze che si colgono nella storia di queste denominazioni. Per esempio Orosio, *Hist. adv. Pag.*, dimette *mare internum* ma conserva *mare nostrum*, considerato in tutta l'estensione da Bisanzio a Gades. In questo significato *mare nostrum* è chia-

mato anche *magnum*: *mare Nostrum quod Magnum generaliter dicimus*. *Generaliter* va inteso nel senso che *magnum* indica *nostrum* nella sua totalità, a differenza di altre denominazioni, come per esempio *tyrrhenum*, che ne designano solo una parte. L'espressione sottintende pure che *nostrum* potrebbe avere un senso *specialiter* e indicare eventualmente la parte occidentale e meridionale, dove il mare è detto da Orosio *nostrum*, mentre altre parti sono da lui designate con nomi locali? Il testo non è chiaro.

Ancor meno chiaro è un altro punto. A proposito della città da cui longitudinalmente comincia l'Africa, Parethonio, Orosio afferma «sita est super mare hoc Magnum e commenta quod omnes plagas terrasque medias interluit».

Omnes? Non sembra trattarsi più di *Magnum* eguale a *mare Nostrum*, ma piuttosto echeggiare la definizione pliniana di *maria interiora* (via *mare internum*, un nome che non cita ma certo non gli è ignoto?), dei quali il soliniano *mediterranea* è l'equivalente. Sarebbe però l'unico caso, in Orosio, di una simile accezione di *Magnum*, anche se è questa la sola interpretazione che dia chiaro senso geografico alla frase.

La tradizione ecclesiastica è per Isidoro il punto di partenza che egli, alla sua maniera, integra e commenta con quanto risulta dalla letteratura a lui nota. Isidoro, *Etym.*, XIII, XVI, assume dunque *magnum* come nome primario, ma lo definisce in questo modo: *mare magnum est quod ab occaso ex oceano fluit et in meridiem vergit, deinde ad septentrionem tendit*. Da Occidente a Meridione e a Settentrione è l'ordine tradizionale con cui la letteratura pagana enumera i mari interiori e vuol dire, riassumendo solo con pochi nomi, dal Tirreno (*ab occidente*) al Cretico (*in meridiem*) poi all'Ellesponto e al Ponto Euxino (*in septentrionem*). Isidoro però è un etimologista e s'impegna anche a spiegare il perché della denominazione di *grande.*

Grande in origine, nel significato orientale e cretese, probabilmente indicava solo un mare privo di isole (ciò che noi chiameremmo l'alto mare che è anche il valore della locuzione latina *mare magnum* quando non ha funzione denominativa: in greco sarebbe piuttosto πόντος che θάλαττα) ma perde questo significato in età greca. Isidoro non può intenderlo in questo primo valore presto dimenticato e neppure in quello generico di ἡ θάλασσα che ἡ μεγάλη θάλασσα aveva assunto nella cultura greca attraverso un processo mal rispecchiatosi in quella latina. Mancandogli tali apporti del passato, Isidoro si appoggia esclusivamente sull'implicito senso comparativo della parola, grande rispetto a qualcosa che al confronto è piccolo, e commenta «quod inde magnum appellatur quia cetera maria in comparatione eius minora sunt». La spiegazione, quasi tautolo-

gica, è tipicamente isidoriana (la sua prima regola consiste nel procedere logicamente secondo l'implicazione della parola), ma porta a una contraddizione. Infatti, quali *altri*? Non possono entrare in confronto se non gli altri mari interni, quindi è necessario che *mare magnum* non sia la loro indicazione complessiva ma quella di uno fra essi. Con brusca svolta semantica e in contrasto con la definizione precedente e la descrizione che poi segue, *magnum* smette di essere la designazione generica delle acque interne alla terra e s'identifica con i termini orosiani di *mare magnum* e *mare nostrum* assunti in stretto senso sinonimico. Abbiamo qui un'intrusione contrastante con il contesto; ugualmente contrastante, ma per ragione opposta, sembra essere in Orosio l'apposizione inopinata a *Magnum*, se interpretabile come sospettiamo. Continuando la sua esposizione, Isidoro, che non pare consapevole della contraddizione o non se ne cura, torna alla concezione iniziale attraverso un'altra denominazione. Egli conosce (come Solino o da Solino?) un secondo nome dello stesso mare, *mediterraneum*, che si presta ad aggiungere ulteriori nozioni ricavate dagli scrittori latini. Il termine *mediterraneum* infatti coglie il senso fondamentale della spiegazione di Plinio dei *maria interiora* e permette di richiamarla, soddisfacendo anche al primo principio dell'etimologismo isidoriano che, abbiamo visto, consiste nel diretto rapporto tra logico ed etimologico. Riporta perciò diligentemente la descrizione di Plinio, che è geografica quanto all'origine e all'estensione del mare, e cosmografica per la funzione di esso quale separatore delle parti del mondo: «iste est et Mediterraneus [maschile come anche i nomi parziali del successivo elenco], quia per mediam terram usque ad orientem perfunditur, Europam et Africam Asiamque disterminans» (Plinio: *quibus* [tot maria] *Africam, Europam, Asiam* [Oceanus] *dispescit*). Il *Mediterraneus* di Isidoro è dunque *maria mediterranea* di Solino e *maria interiora* di Plinio. *Magnum*, come chiaramente viene detto, è il suo altro nome, sempre equivalente tranne nell'inciso etimologico, dove il confronto con gli altri mari interiori lo riduce implicitamente a uno di essi. Ma è un inciso breve e isolato, fondato sulla deduzione logica, e parentetico tra la prima descrizione in generale e la successiva specificazione particolare, nell'ordine tradizionale da Gades al Ponto Euxino, che entrambe lo smentiscono.

Per essere enciclopedicamente completo ed etimologicamente esplicativo, Isidoro ha dunque unito due concezioni differenti, favorito in questo anche dalla distinzione poco chiara, già in una parte della tradizione greca, tra «mediterraneo» in senso stretto e «mediterraneo» in senso lato, ricorrente nella letteratura geografica latina imperiale e rispecchiata

da quella ecclesiastica. Va aggiunto pure che *mediterraneum* in Isidoro non pare riflettere lo stesso scadimento semantico e l'equiparazione con il significato più generale di *interiora* riscontrato in Solino. Isidoro, che mantiene altrove il valore originario di *mediterraneus*, poteva essere consapevole della contraddizione intrinseca di *mare mediterraneum* e approvare l'espressione proprio in base a essa, in conformità all'altra sua regola che mette alla pari la giustificazione a senso (*ex causa*) e quella a contrasenso (*ex contrariis*) tipo *lucus a non lucendo*. Perciò abbiamo ritenuto che da tale contraddizione dovesse partire lo stimolo a un percorso che vi trova il suo termine.

Si può concludere che né Solino, come si afferma adesso, né Isidoro, secondo la convinzione precedente, sono propriamente all'origine del nome dell'attuale *Mediterraneo*, benché l'uso nuovo del termine in Solino e l'equivocità di Isidoro abbiano potuto preparare la strada.

La riduzione di *mare mediterraneum* dal senso generale, indicante tutti i mari interiori alla terra che si continuano l'uno nell'altro, al suo senso ristretto attuale, non è riportabile a un preciso autore tardo antico ma costituisce un'innovazione legata alla nascita dell'Occidente: il risultato della visione geografica e geopolitica conseguente alla frammentazione del mondo romano, quando sia l'opposizione cosmografica dei mari interiori al mare esteriore, sia l'unità dei *maria interiora* come valore geopolitico ed espressione dell'unità dello spazio romano, hanno perduto il loro significato. Il nuovo valore di «mediterraneo» e la nuova designazione segnano, a loro modo e sia pur di riflesso, un limite storico.

THE CLASSICAL HERITAGE FROM EAST TO WEST THROUGH THE MEDITERRANEAN

Ahmed Etman

To begin with, it is noteworthy that the origins of Greek civilization are rather Oriental than European. Geography, History, Archeology and Anthropology confirm this fact. Greek authors from Homer (c. 9th century B.C.) to Lucian (2nd century A.D.) acknowledge the debt to Egypt, Phoenicia and the Ancient Orient in general.[1] These oriental roots are reflected in Greek and Latin literary texts. The Epics of Homer, *Iliad* and *Odyssey*, give a bright image of the Egyptians and Phoenicians. Greek tragedies are full of obvious hints to the oriental cultures in general, the Egyptian and Phoenician in particular.[2] Latin literature follows the same tendency towards orientalism. Briefly it can be said that modern European «Egittomania» is a part of the Classical Heritage.

Herodotus (V 58-59) clearly states that it is the Phoenicians who taught the Greeks the art of writing. The myth of Kadmos, son of Agenor king of Tyre, denotes that he is the founder of Thebes, known originally as Kadmeia i.e., the city of Kadmos.[3] The mythological and

---

[1] M. Bernal, *Black Athena. The Afro-Asiatic Roots of Classical Civilization*, 1. *The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 1987, *passim* [arabic translation, A. Etman (ed.) Supreme Council of Culture, Cairo 1997].

[2] A. Etman, *Dialogue among Cultures in Greek Tragedy*, in *History and Ancient Greek Drama*, The Ninth International Symposium on Ancient Greek Drama (Cyprus Centre of International Theatre Institute, September 2006), the Acta forthcoming.

[3] *Id.*, *History of Cyprus the Island of Beauty and Pain from Antiquity to the Present Day*, Cairo 2002, pp. 87-102 [orig. ed. Cairo 1997]; *Id.* (ed.), *Introduction*, in *The Iliad of Homer*, translated into Arabic, Supreme Council of Culture, Cairo 2004, pp. 23-28. See also P. Helm, *Greeks in the Near Assyrian Levant and Assyria in Early Greek Writers*, University of Pennsylvania, Ph.D. thesis 1980; A.W. Gomme, *The legend of Cadmus and the Logographi*,

historical evidences are too numerous to be covered here. Let us move forward to the foundation of Alexandria by the orders of Alexander the Great in the end of the 4th century B.C. This city of the Levant played an essential role in making and preserving the Classical Heritage within the frame of Hellenistic civilization.

There is a popular tradition, perhaps originally a Macedonian propaganda, according to which Alexander the Great was the son of the last Pharaoh – God Nectanebo who, disguised, begot him from Olympias. This propagated version means that Alexander came from the Egyptian Pharaonic divine race. This is the subject-matter of the anonymous *Alexander Romance*.[4] In the Oasis of Siwah Alexander the Great was named the son of Amon. So the foundation of Alexandria by the orders of this Macedonian leader embodies his whole stratagem and dreams, namely to unify Hellenism with Egyptian cultural heritage. The Ptolemies follow this stratagem. In this way Alexandria was born as a Graeco-Egyptian cosmopolis. It was not pure Greek, nor exclusively Egyptian. Accordingly it is reasonable to perceive Bibliotheca Alexandrina as such i.e. an amalgamation of East and West.

The Egyptian elements in this Library are mingled with the Greek components and they are together inseparable. First of all the Library reflects the nature of the City itself as a Graeco-Egyptian cosmopolis situated in the heart of the Levant, i.e. the Eastern basin of the Mediterranean Sea. There are two concrete Egyptian factors which made the foundation of such a huge Library available, namely the financial resources and papyrus. The Ptolemies exploited very well these two Egyptian privileges, and consequently Bibliotheca Alexandrina was the greatest in the whole Ancient Antiquity. Also no one can forget the cultural background of Egypt and Ancient Orient. There was a great tradition of libraries in Egyptian Temples and in Mesopotamia. Alexandria Library was not the first in history, but the biggest and the most influential.

Manetho, the priest of Heliopolis, was bilingual. He wrote the *Aegyptiaka* both in Greek and Hieroglyphics. The translation of Old Testa-

JHS. 33, 1913, pp. 53-72, 223-45; R. Edwards, *Kadmos the Phoenician. A Study in Greek Legend and the Mycenaen Age*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1975; F. Vian, *Les origines des Thébès: Cadmus et les Spartes études et commentaries*, C. Klicksieck, Paris 1963.

[4] R. Stoneman, *The Greek Alexander Romance*, Penguin, London 1991.

ment into Greek, *Septuagint*, was achieved in Pharos. There are many indications that Alexandria, the Mediterranean cosmopolis, and its Library were multilingual with prolific cross-cultural translations. The multilingualism of Alexandria has no precedent in classical Greece, and it became a characteristic feature of this city from ancient times till the present. This fact inspired the modern Alexandrian Greek poet Kavafy composing a poem with the title *The Kings of Alexandria* published 1905-1915 to say that the Alexandrians gathered in the triumph procession of Anthony and Cleopatra 34 B.C. their shouts, says he,[5] were in Greek, Ancient Egyptian, Hebrew and other languages. Cleopatra VII herself, as testified by Plutarch, spoke eight languages including Hebrew and Arabic.[6]

Noteworthy is that the interrelations of the Hellenic world with Africa and Asia further to India, increased during the Ptolemaic rule in Egypt. This was reflected in the field of cultures and languages. We have many fragmentary works on India and Africa in the Hellenistic Age. This can be testified by the extant writings of this period and afterwards. Here, for instance, a reference can be made to the works of Eratosthenes of Cyrene, Agatharchides of Knidos, and Artemidoros of Ephesus etc.

Essential was the role of Bibliotheca Alexandrina to connect East and West on the one hand, and to preserve the Classical Hellenic Heritage for future generations on the other. The foundation of the Library indicates a decisive turning point in the history of Cultural traditions. Generally speaking the Hellenic Literary tradition until the third century B.C. was basically oral. Greek Epics, Didactic poems, Lyrics, Drama, Rhetoric and even History depend on oral traditions, recitations, performances and the like. The relation between the author and the receiver was oral, not written. Books began to be used during the fourth century B.C. Aristotle refers to a new strange phenomenon i.e. some authors write their works for «readers» (*anagnostikoi*).[7] Alexandria Library changed the situation and the reception system became almost a system of writer-reader. This

[5] K.P. Kavafi, *Poiemata A'*, Philologike epimeleia G.P. Savidi, Ikaros, Athens 1973, pp. 35-36.

[6] A. Etman, *Cleopatra and Antony: A Study in the Art of Plutarch, Shakespeare and Shawqi*, 2nd ed., Aegyptus, Cairo 1990, pp. 137 ff.

[7] Aristotle, *Rh* 1413b 12-14. Cfr. F.G. Kenyon, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Clarendon Press, Oxford 1932, *passim*.

new system flourished in Alexandria, being in a way a sort of continuance of the Egyptian Old Tradition, which is more written than oral as denoted by the writings on the walls of the temples and by the numberless quantity of papyri written in Hieroglyphics.

Anyhow the new reception system lead to many results: First of all Ancient and Classical Greek Literary works were collected, textually criticized and commented. In this way these works were saved, and they found their way to influence Latin Literature and the future generations generally. The Alexandrians founded a new kind of philological studies based on classification and putting the canons e.g. canon of epic poetry or canon of Lyric poets etc. *Poeta doctus*, or more generally the creative writer of wide readings and knowledge is in a way an Alexandrian phenomenon. Here also for the first time appeared the phenomenon to write books from other books. This phenomenon continues till the present day.

In this way Alexandria played the role of a connecting link between Athens and the Orient on one hand, and on the other between Athens and Rome. This role was not destroyed by the fires which the Library suffered subsequently on different occasions, beginning from 48 B.C. during the Alexandrian War (Bellum Alexandrinum) lead by Julius Caesar.

Philological studies in general, textual criticism particularly, and above all Homeric studies, were central in the Alexandrian scholarship. Aristarchus from Samothrace established the texts of Homer.[8] He commented on the *Iliad* with great preciseness to the degree that he put a topographical map of the epic events. He distinguished two Argos in the *Iliad*. One is Pelasgian in Thessaly, the other is Achaean in the Peloponnesos. He divided every one of the two Homeric epics into 24 books, using the big Greek letters for the *Iliad* and the small for the *Odyssey*. All the Homeric editions which are used nowadays are essentially based on Aristarchus' textual criticism and comments.[9]

From another side the excavations in Egypt discovered thousands of papyri which are preserved now in great collections both in Egypt and all over the world Museums and Universities. Numerous papyri contain literary texts, religious hymns or rituals, medical treatments, philosophic

[8] P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, Clarendon Press, Oxford 1972, pp. 459-79.
[9] Etman (ed.), *Introduction*, in *The Iliad of Homer*, cit., pp. 74-78.

teachings and the like. It is reasonable to ask about the original sources of the content of such papyri discovered everywhere in Egypt. The present writer thinks that the main source of the content of such papyri – being dated after the second century B.C. – is Alexandria Library and not Athens nor elsewhere. In this way it is justified to say that this Library is still alive and sends us some of its treasures now and then contributing all the time to develop the contemporary classical studies.[10]

On the occasion of the auguration of the New Alexandria Library October 2002 the present writer published a dramatic piece with the title *The Wedding of Libraries Nymph*. Manal Khedr, in an international congress about dialogue among cultures, dealt with this play, and concluding her critical analysis she says:

> Si les Alexandrins ont forgé – jadis – une tradition sacrée, c'est parce qu'ils ont compris l'utilité, voire la nécessité, du dialogue fondé sur l'échange et la réciprocité. Telle est l'interprétation qu'on en fait dans la pièce. Pour s'instaurer correctement, le dialogue doit reposer sur l'estime réciproque. Il doit avoir pour effet de vivifier les anciennes civilizations, de nourrir les suivantes et d'être à la hauteur des défies actuels imposés par les aspects de la technologie moderne.
> A travers la pièce, nous avons une représentation d'une époque illustre, la présentation d'un lieu de rencontre. La BA (= *Bibliothèque d'Alexandrie*) des Noces est le moment de rencontre privilégié entre les deux rivages de la Méditerranée, une forme de civilization alexandrine qui peut être définie comme une civilization gréco-égyptienne unissant, pour une fois, l'Orient et l'Occident. La pièce dessine une image méliorative des Ptolémées et nous mène à croire qu'ils ont réussi à faire d'Alexandrie la capitale culturelle du monde méditerranéen parce qu'ils ont, à juste titre, bien assimilé la leçon de l'Histoire.[11]

The Alexandrian Tradition reached Baghdad and most of it was translated into Arabic, to be translated later into Latin in Andalusia and Sic-

[10] On Alexandrian Tradition see Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 vols., cit., *passim*.

[11] M. Khedr, *La Bibliotheque d'Alexandrie, symbole de dialogue*, dans *"Les Noces de la Nymphe des bibliotheques" d'Ahmed Etman*, Actes du Colloque International *Dialogue et Controverse*, Université du Caire, Faculté des Léttres, Departement de Français (April 2002), pp. 326-27, 309-29.

ily. So it is not exaggerated to say that Alexandrian Tradition reached the European Renaissance Universities.[12]

In the year 1930 Max Meyerhof published his famous article asserting that the Alexandrian tradition reached Baghdad in different ways.[13] All the studies of the subject published after this date, approved the opinions of Max Meyerhof. Bibliotheca Alexandrina suffered many fires beginning from 48 B.C. onwards till it was almost wholly destroyed in the third or fourth century A.D. Yet this does not mean necessarily that the cultural role of Alexandria and its Library came to the end. The Alexandrian tradition was still alive in Alexandria itself with its small private libraries, ecclesiastical schools and institutes. The Alexandrian tradition besides spread in Palestine, Syria, Mesopotamia and Persia. The Alexandrian model was followed by the Syriac[14] scholars in the Christian monasteries, schools and libraries of Antioch, Emessa, Edessa, Nisibis, Gundisabour and Marw. The greatest medical school was that of Gundisabour, where education was based on Alexandrian medicine generally and Galenus in particular.[15] The Syriacs and Persians played the role of mediation not only between Arabs and Greeks, but also between the Arab Muslims and India. Noteworthy is that the conquests of Alexander the Great had left some Hellenistic centres in the Middle of Asia. Some of these centres survived to witness Christianity and Islam subsequently. Here the names of Bactria (Balkh), Sogdiana and Ferghana are prominent. These cultural centres being in permanent and various relations with China transferred its culture to the Persian important cultural (and commercial) centre Marw. The road from Marw to Baghdad was all the

[12] A. Etman, *Greek into Latin through Arabic*, Actes du Séminaire International, Unesco, *L'Elaboration du savoir du IXe au XIVe siècle: Expériences dans le Monde Arabe et Italien* (4-5 Decembre 1992), Palermo-Rome 1994, pp. 137-44. Also in «Joas Journal of Oriental and African Studies», 9 (1997-1998), pp. 29-38.

[13] M. Meyerhof, *Von Alexandrien nach Baghdad. Ein Beitrang zur Geschichte des Philosophischen und Medizinischen Unterrichts bei den Arabern*, Akademie der Wissenschaften, Berlin 1930, pp. 389-429. See also F. Rosenthal, *The Classical Heritage in Islam*, transl. from German by E. Marmorstein-J. Marmorstein, Routledge, London 1992, pp. 20 ff., *passim*; and Etman, *Greek into Latin through Arabic*, cit., *passim*.

[14] On the Syriac role in preserving the Greek Heritage see E.-I. Yousif, *Les Philosophes et Traducteurs Syriaques, D'Athèns à Bàghdad*, L'Hamattan, Paris 1977; DeLacy O'Leary, *How Greek Science Passed to Arabs*, Routledge-K. Paul, London 1949.

[15] Ivi, pp. 150-51, 157, 163-64; see also P. Pormann & E. Savage-Smith, *Medieval Islamic Medicine*, Georgetown University Press, Washington 2007.

time easier and more frequented than any other road. This road bears to Baghdad not only the culture of Persia but also some cultural elments from India and China.

The family al Baramekah took this road from Marw to Baghdad, where they became the consultants and ministers in the court, and the patrons of translation. They patronized the translators not only from Persian into Arabic, but from other languages too. They thus reflect the multiculturalism of Marw on the one side, and their remote Indian origins or connections on the other.

The Greeks, reached India very early in their history. The ventures of Skylax, a contemporary of Herodotus, and Nearchus in the Hellenistic age are well known. Yet the Indian trade with the Graeco-Roman world flourished only after the conquests of Alexander the Great.[16] The trade routes passed through Persia or the Persian Gulf to Mesopotamia, Syria and the Mediterranean Sea, or through Yemen to Syria on land, or through the Red Sea to the Nile and then to the Mediterranean Sea. Eudoxus of Cyzicus (2nd century B.C.) twice travelled from Egypt to India by sea routes.[17]

The Kingdom of Parthia was founded on the territories of Bactria (Balkh), Sogdiana, and Ferghana. It was an independent Hellenistic kingdom and not a possession of Seleucus kingdom in Syria. Noteworthy also is that it remaind «hellenistic» kingdom and that it continued till 128 B.C. Antioch Margiana was one of its important cities, situated in Sogdiana at the end of a route which begins from Syria through Mesopotamia. It is this city which will be named later Marw and which will be the melting pot of Hellenic, Indian, Chinese, Persian and Arabic cultures. In this city some Abbasside caliphs were grown and educated.

Bactria (Balkh) having been independent from Seleucus kingdom in Syria, became allied to the Ptolemaic kingdom of Egypt. About 175 B.C. the king of Bactria (Balkh) Demetrius achieved some conquests in

[16] A. Etman, *Ancient Greek Literature. A Human and Universal Legacy* (in Arabic), 3rd ed., Cairo 2001, pp. 580 ff. See also: T. Radwan, *India in Ancient Greek Sources*, «The Annual of the Egyptian Society of Greek and Roman Studies (Aesgrs)», V (2004-2005), pp. 138-97; U.P. Arora, *Greeks on India*, *Skylax to Aristoteles*, Isgars, Barelly (India) 1996, *passim*.

[17] From 9-12 December 2005 The Egyptian Society of Greek and Roman Studies (Esgrs) and the Italian Institute of Culture in Cairo organized an international Congress on *Sinai and Red Sea Culture* in Sharm El Sheikh. The Proceedings are forthcoming including some articles on the sea routes, and land routes of commercial exchanges between Rome and India.

the territories of India and Penjab. He occupied Gendhara (now in modern Afghanistan), which later developed and won the fame of being «Second Hellas». This Bactrian (Balkhian) Kingdom was destroyed by the Mongolian inavasions 140-128 B.C.

Bactria (Balkh), in the present context requires more attention due to its importance. Some Mongolian tribes invaded it in the 2nd century B.C. and they settled there and established a new kingdom i.e. Kushan which continued till 226 A.D. This kingdom was on the borders between modern India, Pakistan and Afghanistan. It developed good relations with the Graeco-Roman world in general, and Alexandria in particular.

In the year 320 A.D. Chandragupta founded a new kingdom under the royal family Gupta replacing Kushan kingdom. The new Capital Pataliputra gradually became a great cultural centre. There astronomy, astrology, mathematics and medicine flourished. There famous scientists lived, such as Aryabhata (476-499 A.D.), Varahanihisa (505-578 A.D.) and Brahmagupta (circ. 628 A.D.). The latter wrote *brahma-siddjanta*, a famous masterpiece on astronomy. This work was translated later in Baghdad under the title *Sind Hind* by El Fazari, perhaps through Persian. Actually El Beirouni believes that *Sind Hind* was translated from a Persian version and not directly from the Indian original text. Moreover some modern scholars believe that the Persian version was translated first into Syriac and from Syriac into Arabic.

During the Abbasid golden age Balkhian culture was dominant through the activities of El Baramekah, who came from Marw with its Indian background. Some poets of Baghdad were from Indian origins as, for instance, Abu Atta'a El Sindi (Abu'l-Ata'a al-Sindi) who had great difficulties to recite his own poems and was obliged to employ a young Arab for the recitation. Also Ibn al-'Arabi was a grammarian from Indian origin.

According to al-Jahiz the Indians were well known in the Arab World as the best financiers. He says:

> You never see any banker without a Sindian (Indian) treasurer.

al-Jahiz also says that before Islam the Persians and Indians were closely connected having mutual influences in their traditions and customs. This indirectly means that the Persian culture flourishing in 'Abbasid Baghdad includes some elements of the Indian heritage. Generally speaking it is well understood from Arabic sources that the muslim Ar-

abs paid a particular attention and respect to four nations, namely: the Persian, Indian, Greek (Rum) and Chinese. Yet the greatest admirer of India among Muslims is undoubtedly al-Bayruni (d. 440 h=1040 A.D.). He wrote a book under the title: *The verification of Indian Sayings, credible or incredible*.

He gave in this book the best detailed Arabic information about India, its wisdom, religion and society. He even preserved some Indian myths and tales.

In the Western Tradition the idea of metapsychosis or metamorphosis is generally attributed to Pythagoras as the inventor. Now recent researches assert that Pythagoras' sources were both Egyptian and Indian. However the idea of metapsychosis had a great influence not only on Greek philosophers and particularly Neoplatonism, but also on Islamic mysticism.[18]

The comparatists trace the Indian influence on Arab Literature not only in *Kalila wa Dimna* or Sindbad's adventures in the *Arabian Nights* but also in the Arab gnomological literature.

The Arabs translated the Indian word «sunya» as «emptiness» and later they turned it into «ciphr» which has been translitterated into Latin «cephirum». From the latter we have the word in the modern European languages: zefro, zero, ciffre etc. Even in modern Arabic we have the expression means to decipher unknown or unseen letters; this expression is not classical Arabic but it is borrowed from modern European languages. The Europeans having learnt the Arabic numerals were astonished by this mystic and hardly understood zero. For itself means nothing, but being put in the middle or at the right of other numerals it makes them tens, hundreds, thousands, millions etc. European poets composed poems on this wonderful and magic zero of the Arabs.[19]

---

[18] Bernal, *Black Athena*…, cit., *passim*. See also L.R. Farnell, *Greek Hero-cults and Ideas of Immortality*, Oxford University Press, Oxford 1921; J.G. Frazer, *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, Macmillan, London 1913, vols. III; E. Rohde, *Psyché. The cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*, transl. from the 18th ed. by W.B. Hillis, London 1925.

[19] C. Burnett, *Learning Indian Arithmetic in the Early Thirteenth Century*, «Boletin de la Asociacin Matematica Venezolana», 9 (2002), pp. 15-26. And: *Id.*, *Indian Numerals in the Mediterranean Basin in the Twelfth Century, with Special Reference to the "Eastern Forms"*, in *From China to Paris: 2000 Years of Transmission of Mathematical Ideas*, Steiner, Stuttgart 2002, pp. 198-205; *Id.*, *Why We Read Arabic Numerals Backwards*, in *Ancient and Medieval Traditions in the Exact Sciences, Essays in Memory of Wilbur Knorr*, Stanford California 2000, pp. 197-202.

But all these centres and schools were small streams which poured all their floods in the big river i.e. Baghdad. This 'Abbasid capital restored the Alexandrian model in the largest scale and on the highest level.

The other Alexandrian scholars to be mentioned here is Stephanus, and Sergius (trascrizione araba dei nomi Stephanus e Sergius) etc. All of them were traveling from here to there in the whole region including Damascus, Antioch, Mesopotamia and Persia. They spread the Alexandrian tradition, generally and particularly Galenus and Neoplatonism,[20] in the whole area.

Of certain the present paper can not cover the details of the Alexandrian tradition which reached Baghdad. It can only stress the main features. The present writer believes that Baghdad revives or imitates the Alexandrian model in two essential features: multilingualism and multiculturalism. Hunayn Ibn Ishaq, the best Arab translator, was born in the Arab tribe al-Abbadi, a Christian Nestorian, his mother language was Syriac, and he learnt Arabic later in his boyhood or even early youth. In Gundisabour he learnt Greek and Medicine. There he got Persian also. Thus he spoke four languages. There is an Arabic tradition that he was singing the *Iliad* in the original Greek through Baghdad streets. He gave a list of Galenus Works, 129 in number. He translated 100 books of them into Arabic. Sometimes he translated a Greek work into Syriac first (or took a previous Syriac version) and then he translated it from Syriac into Arabic, other times he translated directly from Greek into Arabic.[21]

This multilingualism and multiculturalism of Baghdad have no precedent in antiquity except Alexandria. In the Hellenic cities, e.g. Athens, Sparta and Thebes, people are monoglots, while in Alexandria translations from Hieroglyphics and other languages of the Orient into Greek were prosperous. The Model of Baghdad afterwards moved with its cultural achievements to Andalusia and Sicily and consequently it influenced the European Renaissance.

The Arabs of Andalusia and Sicily played an important role in unit-

[20] C. D'Ancona, *Greek into Arabic. Neoplatonism in translation*, in *The Cambridge companion to Arabic Philosophy*, edited by P. Adamson-R.C. Taylor, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 10-31.

[21] On Hunain's translations see R. Walzer, *Greek into Arabic. Essay on Islamic Philosophy*, University of South Carolina Press, Columbia 1962, p. 29, cf. 59.

ing once again the Eastern Greek Christendom with the Western Latin Christendom. In the beginning the Arabs of East, al-Mashriq, knew more about Greece and Byzantium than what they knew about the Romans and Latin Heritage. Thus it was an exception to find one like Abu Zakariya Yahya Ibn al-Batriq who lived in Baghdad (the ninth century) and knew both Greek and Latin. His patron was the Caliph al-Mansour himself.

The Arabs, however, having been established in Andalusia and Sicily they had the opportunity to discover the Latin tradition. Thus the Arabs of Andalusia and Sicily were able to absorb the Graeco-Roman legacy into Islam. Noteworthy is that the European Renaissance was more Latin than Greek since it was Italian in its birth. Consequently it is reasonable to say that the reuniting of the two elements of classical legacy i.e. Greek and Latin was the real start of the Renaissance. This took place in two ways. Firstly when the Muslims conquered Constantinople (Byzantium) 1452 the Greek scholars, rhetoricians and philologists emigrated towards Rome and Latin Western Christendom. Secondly the Arab achievements in translating and preserving the Greek Heritage in Baghdad was transferred to Andalusia and Sicily through Latin translation.[22]

In many cases the Europeans knew this Greek writer or that through the Arabic versions only, since the Greek original was lost. Arabic versions corrected many texts, filled the gaps *(lacunae*) and they became *sine qua non* for any classicist engaged in textual criticism and editions.

The Europeans of the middle ages were believing in the popular saying: «inhonestum magistrum in medicina manu operari». In the same times Abu'l-Hasan 'Ali Ibn Radwan Ibn 'Ali Ibn Ga'far al-Masri (998-1061) was known in Europe as the «crocodile of satans». For Gerard of Cremona, in Lombardy, had translated Ibn Radwan's explanations of Galenus' *Ars Parva* into Latin. Gerard of Cremona[23] also translated another work of Ibn Radwan namely *The Explanation of Ptolemy's Four Treatises on the Questions of Stars*.

[22] See e.g. C. Burnett, *Arabic into Latin: The Reception of Arabic Philosophy into Western Europe*, in *The Cambridge Companion…*, cit., pp. 370-404.

[23] Pormann & Savage-Smith, *Medieval Islamic Medicine*, cit., pp. 44-45, 92-95, 154-55; Rosenthal, *The Classical Heritage in Islam*, cit., p. 243. Cfr. C. Burnett, *Some Comments on the Translating of Works from Arabic into Latin in the Mid Twelfth Century*, in *Orientalische Kultur und europisches Mittelalter*, ed. A. Zimmerman, Berlin 1985, pp. 161-71.

Al-Petragius, born near Cordova, was translated into Latin by Michael Scotus about 1217. Later his work was translated also into Hebrew. The latter in turn was translated into Latin 1531 by Kalonymos bin David under the title: *Akeetragii arabi Plantarum theorica Phisicis rationibus Probata nuperrime latinis litteris mandata a Calonymo Hebro Napolitano. Venezia 1531*.

Constantine (died 1087), African by birth, traveled everywhere but he finally was settled in Salerno. There he translated the Arabic books of Medicine such as those of Rhases al-Razi, Ali al-'Abbas and Ibn Sina, better known as Avicenna, etc. These translations made a revolutionary turn in the medical studies in Salerno.

Frederic II finally succeeded to snatch Gerard from his beloved birthplace Cremona. He sent him to Spain in order to collect Arabic books and particularly *El Magesti* of Ptolemy. Gerard, however, fell captivated in Toledo by the fascinating treasures of Arabic sciences. His stay there continued for twenty years. He translated more than 80 Arabic manuscripts into Latin. He returned home with these treasures where he died on 1187. Among his translations was Hunain's translation of Hippocrates and Galenus[24] as well as the comments and explanations of Ibn Radwan. Gerard himself wrote his own comments. Noteworthy is that he also translated the books of al-Razi, Abu'l-Qasim and Ibn Sina's *al-Qanun*. In the *Colegio de traductores toledos* Gerard also translated Aristotles' *Meteorologica*, *Physica*, *De Generatione et Corruptione*, *De Caelo*, *De Mundo* (Proclus – Al-Farabi), *Almagesti* (Ptolemy).

The Jew Ibn Selim, educated in Salerno, passed half of his life-time, translating Al-Razi's medical encyclopedia *Continens Rhases* which was published on 1279. This encyclopedia, though very huge and expensive, was republished five times between 1486-1542. Al-Razi's treatise on *Small pox and Scarlet Fever* was published 40 times between 1498-1866.

Abelard of Bath translated from Arabic into Latin many books among which one can be mentioned here i.e. the Arabic version of Euclides[25]

[24] Pormann & Savage-Smith, *Medieval Islamic Medicine*, cit., pp. 25, 83-84, *passim*. Rosenthal, *The Classical Heritage in Islam*, cit., pp. 19-20, 274-76, *passim*.

[25] D. Gutas, *Geometry and the Rebirth of Philosophy in Arabic with Al-Kindi*, «Orientalia Lovaniensia Analecta», 139 (2004), pp. 195-209.

Elements. He dedicated all his translations to the bishop of Syracousai in Sicily.

Noteworthy is that most of the translations from Arabic into Latin were carried out in the years 1140-1160. Many of these translations reached Paris between 1160-1200. There were two great patrons of these translations. One in North Spain, namely, Alphons Sapiens, the second Frederic II of Palermo who lived there 56 years and died on 13 December 1250. The latter's palace was a resort of scholars and translators from everywhere and every race.[26] Thus he restores the models of Alexandria and Baghdad.

To conclude, the present writer hopes that it is now very obvious that East and West collaborated from ancient antiquity to modern times in making and preserving Classical Heritage. The Mediterranean Sea was the space of their mutual cultural exchanges and profits.

[26] Egyptian National Commission for Unesco: *Islamic and Arab Contribution to the European Renaissance*, General Egyptian Book Organization, Cairo 1977. See also F. Gabrieli-U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia. Cultura, Contatti e tradizioni*, Libri Scheiwiller, Milano 1979.

DE LA MÉDITERRANÉE COMME UN LIEU COMMUN LITTÉRAIRE

Jean Bessière

Partages Méditerranéens

La tradition historiographique, développée en Europe à propos de l'espace méditerranéen, se divise en deux perspectives, à la fois opposées et complémentaires: celle d'Henri Pirenne,[1] qui, en disant un partage entre Mahomet et Charlemagne, a conclu à la division de l'héritage antique et de l'héritage musulman et imposé une représentation de l'espace méditerranéen comme un espace clivé; celle de Fernand Braudel,[2] qui, sur d'autres bases historiques, a dit la Méditerranée comme un espace paradoxalement commun – la Méditerranée, la mer même, est cet espace vide qui est un espace de contacts, celui même des batailles, celui même des relations. Ces deux représentations dominantes, que fournit la tradition historiographique, commandent de poser la question de la continuité de l'histoire et du sens en Méditerranée. Cette question, bien qu'elle soit parfois fortement répétée,[3] est, d'un point de vue historique et politique, vaine: l'histoire et la politique font des continuités diverses et des continuités de sens, lors même qu'il y a affrontement et coupure. Ou, pour commencer une manière de jeu avec le titre de cette contribution, l'affrontement, bien qu'il n'unisse pas ceux qui s'affrontent, dessine leur lieu

[1] H. Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, Presses Universitaires de France, Paris 1992.

[2] F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris 1949 (2éme édit. 1966).

[3] Voir, par exemple, T. Fabre, *Frontières et passages, ou comment surmonter la déchirure méditerranéenne*, in *La Méditerranée, frontières et passages*, Actes Sud, Arles 1999, pp. 9-15.

commun – le terrain même de l'affrontement. Ou encore, en d'autres termes, l'affrontement impose un espace d'articulation, ainsi que l'espace maritime vide est la possibilité d'une articulation et d'une histoire.

Cette tradition historiographique porte ainsi une leçon supplémentaire, qui est d'un intérêt certain pour une approche littéraire de la Méditerranée. Ces paradoxes de la tradition historiographique dessinent sans doute une manière d'archéologie du présent, de l'actualité de la Méditerranée, tels qu'ils se perçoivent aujourd'hui. Ils font en même temps plus: ils indiquent qu'en Méditerranée, l'histoire est constamment et exemplairement spatialisée. C'est pourquoi il convient de préciser et d'amplifier la notation du lieu commun, formulée à propos du lieu de l'affrontement: cet espace méditerranéen, celui de la mer même, celui que la mer fait avec les pays riverains, peut être également défini d'une façon quasi rhétorique. Quelles que soient les caractérisations que la tradition historiographique propose de la coupure méditerranéenne, des affrontements historiques, la référence à la Méditerranée – la mer et l'espace qu'elle constitue avec les pays riverains – forme, à la fois dans une manière d'abstraction et dans des jeux de référence explicites, la seule représentation d'un espace qui soit une représentation commune aux divers pays, aux diverses cultures. On vient ainsi à une nouvelle formulation des paradoxes que porte la tradition historiographique: l'histoire des peuples de la Méditerranée fait de l'espace méditerranéen une synthèse violente; c'est par cette synthèse que la Méditerranée apparaît comme une manière d'espace et de sujet historiques. Il faut comprendre par ces derniers termes: la Méditerranée est à la fois le lieu des conflits et la figure d'une manière de spiritualisation de l'histoire – la Méditerranée apparaît comme le lieu indissociable de l'esprit – grec, occidental, islamique, oriental. La Méditerranée: espace de conflits; espace d'une mondialisation de l'esprit, suivant des termes précisément méditerranéens.

D'une représentation littéraire de l'espace méditerranéen et du lieu commun qu'elle figure

Ces notations d'allure générale ont aujourd'hui des confirmations littéraires. Ces confirmations ne se lisent pas tant selon une représentation de l'espace maritime, des espaces des pays riverains et des histoires explicites qui leur sont attachées, que selon les jeux d'orientation et de figuration de la constitution des lieux, que porte l'espace méditerranéen. Bien des œu-

vres littéraires du XX[e] siècle, qui traitent de la Méditerranée, offrent ainsi moins des représentations des lieux pour eux-mêmes, des relations dans l'espace méditerranéen, que des schèmes de symbolique spatiale – ceux-ci constituent autant de figures du lieu, qu'il faut donc entendre comme un lieu commun, quasiment rhétorique. La lecture de Henry Miller – *The Colossus of Maroussi*[4] –, celle de Michel Butor – *Le Génie du lieu*[5] –, celle de Kateb Yacine – *Le Polygone étoilé*[6] –, celle de Abdelwahab Meddeb – *Talismano*[7] –, font apparaître quatre figures du lieu: celle du polygone – Kateb Yacine –, celle du partage de l'Occident et de l'Orient, qui est, de fait, une figure du remembrement – Abdelwahab Meddeb –, celle du lieu méditerranéen – Henry Miller –, celle du parcours méditerranéen – Michel Butor. La citation de ces figures est ici donnée selon un ordre spécifique: on va du dessin le plus global de l'espace méditerranéen à la reprise – c'est cela qu'il faut entendre par la notation du parcours – de cet espace sous le signe de l'identification de lieux typiques; on va ainsi de la représentation de ce en quoi la Méditerranée fait lieu à la description typique des lieux méditerranéens. Cet ordre est selon la hiérarchie *top down*, qui va de l'englobant au singulier typique, dessine à la fois une articulation et une autonomie des lieux. L'autonomie ne contredit pas l'articulation, puisque, dans le jeu de l'organisation hiérarchique de la symbolique de l'espace, chaque lieu est toujours plus que lui-même – cela qui participe d'un lieu commun, remarquablement dicible suivant une figure géométrique, celle du polygone étoilé. Les œuvres littéraires citées s'identifient ainsi selon cet ordre du global au singulier typique: *Le Polygone étoilé*, *Talismano*, *The Colossus of Maroussi*, *Le Génie du lieu*.

Examinées, selon cet ordre, comme une manière de texte unique, ces œuvres constituent la variante littéraire — une variante qui dit des représentations de lieux — du *Bréviaire méditerranéen* de Predrag Matvejević.[8] Cet ouvrage tente de dessiner ce qu'ont été les routes méditerranéennes, maritimes ou terrestres. Les routes supposent et constituent le lieu commun. Le paradoxe du *Bréviaire méditerranéen* est de venir à une telle supposition, sans que soit souligné ce point: les routes méditerra-

[4] H. Miller, *The Colossus of Maroussi*, Colt Press, San Francisco 1941.
[5] M. Butor, *Le Génie du lieu*, Grasset, Paris 1958.
[6] K. Yacine, *Le Polygone étoilé*, Seuil, Paris 1966.
[7] A. Meddeb, *Talismano*, Sindbad, Paris 1987.
[8] P. Matvejević, *Bréviaire méditerranéen*, Fayard, Paris 1992.

néennes renvoient inévitablement à une manière de lieu, précisément englobant, que constituent la Méditerranée et les pays riverains. A l'inverse de ce paradoxe, les œuvres de Kateb Yacine, de Abdelwahab Meddeb, de Henry Miller et de Michel Butor, qui ne sont jamais des livres de voyage, des livres des routes maritimes et terrestres, ont pour références implicites à la fois la route et ce qui conditionne la route: un espace d'orientation. Cet espace d'orientation est aussi bien l'espace naturel – la mer et les terres – que l'espace méditerranéen, tel qu'il a été constitué par l'histoire. Cela se formule en d'autres termes: l'espace méditerranéen, naturel ou historique, est un espace donné, toujours offert à une pratique et à une reconnaissance – celle-ci est indissociable de l'identification de cet espace à un lieu commun. Ou encore: la Méditerranée est identifiée, reconnue. Mais, contre les notations de Predrag Matvejević, indissociables du dessin des routes, contre celles, tout à fait similaires, de Claudio Magris,[9] la Méditerranée ne s'apprend pas; parce que son espace est donné, elle n'est pas un espace d'initiation: celui-ci n'est, de fait, que celui de la série des lieux – cela se dit, chez Predrag Matvejević, par les routes et, chez Claudio Magris, par la thématique de l'archipel; la série des lieux suscite moins l'apprentissage qu'elle n'impose la question de sa propre unité. La topique des lieux et l'ordre de leur symbolisation sont ceux du remembrement: il ne s'apprend rien, parce que se reconnaît d'abord un espace d'orientation, qui est le moyen de posséder symboliquement l'espace naturel, l'espace historique de la Méditerranée. L'espace méditerranéen est la possibilité d'une symbolisation parce qu'il est d'abord sa propre disparité qui fait précisément un espace.

Si l'espace d'orientation doit donc l'emporter sur celui des routes, comme la reconnaissance doit le faire sur l'apprentissage, si tout lieu est sa propre mesure et ce qui se mesure à cet espace d'orientation ou au dessin d'un espace global – le polygone étoilé –, il convient de dire: l'expérience de l'espace, des espaces méditerranéens, telle qu'elle est représentée par ces écrivains, est toujours suivant une échelle de mesure, qui permet de figurer l'appropriation de l'espace, des espaces, et des cultures qui leur sont associées. La constante échelle de mesure est l'explicite du lieu commun auquel est identifiée la Méditerranée. Une telle approche de la Méditerranée ne suppose pas d'ignorer les partages et les coupures historiques et culturels: elle les inscrit dans la mesure d'un lieu commun.

[9] C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991.

Une telle approche ne peut pas, non plus, substantialiser ou unifier l'espace méditerranéen – c'est précisément un espace qui porte le vide et qui induit la diversité. Par-là même, la Méditerranée apparaît comme l'espace de la finitude de tous les empires et de tous les pouvoirs; qu'elle soit, dans ces œuvres, disposée comme un lieu commun, la désigne comme l'espace d'une cosmopolitique et une mondialisation de l'esprit dont il faut préciser les termes.

Figures de l'espace méditerranéen

Les figures de l'espace méditerranéen, si celui-ci doit être autre chose que son constat suivant un apprentissage ou suivant le rappel des divisions historiques et culturelles, sont des paradoxes. Ceux-ci se définissent suivant un jeu spécifique: ils sont les constats des dualités de l'espace méditerranéen; ils organisent ces dualités suivant des manières de déconstruction réciproques; ils usent de ces déconstructions pour lire les témoins culturels de cet espace comme des témoins complémentaires. La symbolisation de l'espace méditerranéen ainsi obtenue, sans qu'elle change rien aux constats, défait toute limite que porteraient ces témoins. Cette élaboration d'une symbolisation peut donc se lire comme une histoire contemporaine, qui irait du rappel de la Grèce – Henry Miller – jusqu'à la coupure du Christianisme et de l'Islam – Abdelwahab Meddeb –; elle peut aussi se lire suivant une systématique de la reconstruction symbolique des lieux, qu'on a d'abord définie suivant un jeu d'orientation de l'espace.

Kateb Yacine, bien avant qu'il n'intitule un récit *Le Polygone étoilé*, avait noté, en 1958, que toute son œuvre procéderait de la figure du polygone étoilé méditerranéen, qui se définit: «D'un bout à l'autre du monde méditerranéen, un motif ornemental revient avec une puissance presque obsédante. C'est une sorte de rosace, ou plutôt un polygone pointant vers l'extérieur des angles offensifs». La citation et la caractérisation du polygone sont remarquables: elles rappellent, par le qualificatif «offensifs» les divisions méditerranéennes; elles indiquent la figuration d'un espace global par la répétition d'une sorte de rosace; celle-ci a un caractère supplémentaire – ornemental – et, en conséquence, culturel; elle peut être partout reconnue; par sa forme, elle est désignation du dehors de son lieu suivant plusieurs orientations – l'ornement est la figuration du lieu suivant les autres lieux possibles, inévitablement méditerranéens, puisqu'ils sont selon la répétition de cet ornement. Parce que cet

ornement est commun à tout l'espace méditerranéen, chaque point de cet espace est une figure de tout autre point et une articulation à l'espace global que figure le polygone étoilé. L'ornement, qui est figure de l'espace, porte ainsi sa propre signification: l'identification de cette figure suffit pour que le sujet se pense suivant un espace commun: «Il n'y a plus d'Orient ni d'Occident. Le Polygone reprend ses droits. Et si les rues de Dublin ont des échos à Alger, c'est que l'artiste n'habite pas, il est habité par un certain vestige étoilé, d'autant plus étoilé qu'on est parti du plus obscur de sa ruelle». Cela se dit encore: la reconnaissance de l'espace méditerranéen porte la pensée même du commun, de la communauté. Cette évidence du polygone étoilé, qui est, de fait, une hypothèse sur la caractérisation de l'espace méditerranéen et sur sa fonction, va, dans le récit *Le Polygone étoilé*, avec l'évidence de l'immigration maghrébine en Europe, en France – le roman est, sans doute, d'abord un roman de l'immigration –, avec le rappel de la fracture historique à laquelle correspond la fin de l'empire colonial. Le polygone étoilé n'est, dans le jeu narratif, que l'occasion de notations, de rappels symboliques et historiques mineurs. Il apparaît comme une notation contre-thématique de l'immigration: il est la figure de l'espace commun – espace de remembrement, espace dont les signes de reconnaissance sont par la construction de l'homme et cependant seconds, apparemment, au regard de toute réalité – c'est ainsi qu'il faut comprendre l'identification de l'ornement. Cela contredit toute reconnaissance de la route, toute idée d'un apprentissage de l'étranger et de la Méditerranée. Cela désigne une propriété réelle de l'espace méditerranéen; cette propriété est un produit de l'histoire; elle figure la synthèse de l'espace méditerranéen dans la violence et dans la disparité de l'histoire.

Abdelwahab Meddeb livre, dans *Talismano*, une image explicite de la Méditerranée: celle-ci est lieu d'Occident et d'Orient, à la fois. Elle est un tel lieu commun par ses villes, essentiellement singulières: il faut dire Fez, Le Caire, Bologne, Tunis, Paris, Assouan. Ces lieux, qui font un lieu, sont identifiables suivant cette singularité et suivant cette unité. Pour celui qui voyage – dans *Talismano*, il s'agit du narrateur –, ils sont ainsi identifiables parce que leur composition – la composition que constitue chaque ville, celle que constitue l'ensemble des villes – obéit au paradoxe attaché à la rencontre de l'Orient et de l'Occident. Cette rencontre est celle de deux manières de penser, de dire l'Un. Du côté de l'Occident – autant dire du Christianisme –, il y a un impérialisme de l'Un, qui va avec la pensée de la division symbolique et de la représentation – la tri-

nité –, mais qui ne figure pas l'échange de la différence des corps et de l'absence des corps. Du côté de l'Orient – autant dire de l'Islam, il y a l'Un qui se dit par le verbe et l'évidence du poussiéreux, du disséminé, de la calligraphie, qui ne sont cependant que selon l'Un.

Cette comparaison des ethos religieux chrétien et islamique et de leurs effets sur la peinture et la représentation est, de fait, dans le roman même mais aussi, selon une argumentation à laquelle Abdelwahab Meddeb entend donner une portée générale, une manière de résumer le jeu existentiel et identitaire de l'Orient et de l'Occident. Il y a certes distance de l'un à l'autre et, éventuellement, opposition. Il y a surtout comme un exercice de symétrie: dans chaque culture, dans chacune des deux religions, il y a une représentation de la dualité de l'Un et du divers. Dans le Christianisme, le divers se défait dans l'Un; dans l'Islam, le divers s'absorbe dans l'Un et reste cependant manifeste. Il en résulte que toute expérience d'un lieu est une expérience suivant cette dualité et que seule la reconnaissance de cette dualité permet la reconnaissance et l'appropriation des lieux. Il en résulte encore qu'il n'est de parcours des lieux que selon l'Ego – celui qui traduit la reprise, par le sujet, du pouvoir de l'Un, propre au Christianisme, et selon la dispersion des lieux, que selon l'unité des lieux que fait le lieu où se dispersent cependant les lieux. Suivant le terme qu'utilise Abdelwahab Meddeb, passer d'une ville à l'autre est un exercice de transbordement – non pas le transbordement d'une ville à une autre, mais celui qui, en chaque ville, fait des villes de la Méditerranée des villes distinctes et des villes suivant l'Un, des villes inégales et des villes suivant une même expérience – particulièrement une même expérience du corps. Dans leur jeu de symétrie symbolique – la symbolique de l'Un et du divers –, l'Occident et l'Orient offrent les figures de l'unité des lieux et rendent possible l'expérience continue de tous les lieux. Parce que la Méditerranée est l'espace de la rencontre et de l'articulation de ces deux symboliques, elle est l'espace même du constat et de l'expérience de cette division et de cette unité. Les villes sont perceptibles et représentables suivant le jeu de dualité propre à chaque symbolique et suivant l'expérience du transbordement, bien que ces villes ne soient pas toujours explicitement observables et dicibles – dans l'aire chrétienne, il n'y a pas de perception réelle possible de la diversité; dans l'ère islamique, il n'y a d'abord que la perception de la diversité. Il y a là une manière de préciser, par un jeu intertextuel, la figure du polygone étoilé: elle est celle de l'unité d'un espace, celle d'un espace qui ne se remembre que par sa contradiction – celle

de l'Orient et de l'Occident, celle que porte la symbolique de l'Un, quelle qu'elle soit. Parce que la symbolique qui commande l'expérience des lieux est celle de l'Un et du divers, toute expérience et toute contradiction du lieu sont exemplairement celles du Sujet qui devient ainsi à l'image même de ces villes, de leur unité et de leur diversité. Il se lit ici, au total, un argument remarquable: les hommes ont fait de la Méditerranée un espace partagé; ils en ont fait, par-là même un espace de synthèse. Ce passage du partage à la synthèse définit l'expérience que l'on peut avoir de l'espace méditerranéen.

L'espace méditerranéen est ainsi un moyen de reconnaître la certitude du sujet, le multiple et de ne pas dissocier celui-ci de la synthèse qu'il fait – ainsi que l'enseigne une lecture comparée de l'Orient et de l'Occident. Cette caractérisation de l'espace méditerranéen, qui est comme un approfondissement de la notation du polygone étoilé, trouve sa confirmation hors de cette comparaison, dans un retour à une expérience et une vision plus proprement occidentales de la Méditerranée – celles qui sont attachées à la Grèce. *The Colossus of Maroussi* de Henry Miller est l'évocation d'un séjour en Grèce à la fin des années 1930. Il est remarquable que *The Colossus of Maroussi* n'offre aucune description plénière des lieux grecs. Il est tout aussi remarquable qu'il dise une unité de l'espace grec sous le signe du remembrement. La Grèce est donc selon des lieux multiples. Elle est, en ces divers lieux, selon l'évidence de la disparité de la vie quotidienne et selon l'égale évidence de signes qui sont des manières d'absolu et de possession de l'espace – ainsi de la statue du Colosse de Maroussi. Le lieu singulier est la figure de tout lieu. La Grèce est, au total, une unité implicite par la singularité de ses lieux. Elle est, par-là même, en tout lieu un lieu pour le sujet. Sur ce point, Henry Miller, prédécesseur assuré d'Abdelwahab Meddeb, trouve, dans un tel espace, dans ses singularités, la possibilité constante de l'affirmation de l'Ego, qui peut, en Grèce, se reconnaître comme une manière d'universel singulier. La vision que *The Colossus of Maroussi* donne de la Grèce et de la Méditerranée est étrangère à toute notation de la violence méditerranéenne. La leçon que portent la perception et l'expérience de l'espace grec n'est donc pas tant relative à la Méditerranée même qu'à l'opposition qui peut être dessinée entre la Grèce et l'Occident. Il y a là, bien évidemment, une réitération du refus de l'Occident, attaché à l'expatriation de Henry Miller. Il y a cependant plus. L'espace grec, ainsi caractérisé, est une entière actualité – autant dire, que l'histoire même y est totalement présente et comme absorbée dans l'espace. L'histoire a sans

doute dessiné des frontières et laissé des marques culturelles. Mais elle l'a fait dans un espace qu'elle a façonné et qui finalement l'absorbe – par quoi, elle s'offre entièrement au regard dans un jeu d'adéquation. C'est pourquoi *The Colossus of Maroussi* peut être à la fois une manière d'autobiographie – celle de Henry Miller –, qui fait répéter la notation de l'Ego, un relevé des lieux, et l'indication que l'histoire, lors même qu'elle a dessiné des partages, ne fait plus aucun partage, parce qu'elle permet aujourd'hui de reconnaître l'espace méditerranéen comme celui de l'unité de la terre, du ciel et de la mer, dans la diversité même de leurs témoins culturels et religieux. Cette actualité de l'histoire qui se confond avec un espace perceptible et qui se trouve congruente avec l'histoire et la vie des hommes, fait un explicite lieu commun: l'histoire est diverse; elle est cependant l'évidence aujourd'hui d'une unité. On a là le complément ou, plus précisément, la condition des arguments que proposent Kateb Yacine et Abdelwahab Meddeb: quelles que soient l'histoire et la religion auxquelles on se réfère, l'espace méditerranéen est celui de l'histoire qui n'en interdit pas une expérience de possession, et même la rend possible, parce que cette histoire est aussi celle du rapport à la terre, à la mer et au ciel. Par quoi, la Méditerranée est le lieu constant de la reconstitution de l'espace plénier et du sujet, dans ce qu'il faut appeler le rappel d'une sorte d'état premier de la Méditerranée – celui où, selon la religion, l'homme était un avec l'espace, le ciel et la terre. Hors des croyances anciennes et dans l'évidence des témoins culturels qu'elles ont laissés, l'espace méditerranéen reste cet espace premier.

Lorsque Michel Butor dit le génie du lieu,[10] il dit cela même. Il est, bien sûr, symptomatique que ce génie concerne d'abord des lieux méditerranéens, avant qu'il ne soit reconnu dans tous les continents.[11] Le génie du lieu est celui de sa singularité, de son histoire, de l'unité spatiale qu'il représente, et de la signification de ses témoins culturels, qui permettent de lire l'union, pour les hommes, de la terre et du ciel. Cela se résume parfaitement dans l'évocation de Delphes, que Michel Butor donne dans le premier volume de *Répertoire*[12] – donc hors de la série de *Génie du lieu*. Delphes est un lieu méditerranéen, celui de la terre et du ciel, dans ce qui reste des témoignages culturels. C'est un site – il faut

[10] Nous reprenons ici, bien évidemment, le titre de son ouvrage, *Le Génie du lieu*.
[11] Il faut ici dire toute la série de *Le Génie du lieu*.
[12] M. Butor, *Répertoire*, Editions de Minuit, Paris 1960.

comprendre un lieu complet: il est sa propre synthèse; il est l'union de la terre et du ciel. Il pourrait être souligné qu'un tel site a quelque chose d'heideggérien.[13] Il faut cependant corriger cette notation. Dire un tel site heideggérien supposerait de prêter encore au lieu une manière de prégnance religieuse – celle que portait l'Antiquité. Or Butor sait qu'une telle prégnance est caduque. Il subsiste cependant le pouvoir du lieu de faire site. On retrouve donc là la notation de l'espace premier – cela se formule selon des termes historiques, selon l'union de la terre, du ciel, des témoins des hommes et de la religion, sans que, bien évidemment, il soit prêté une pertinence actuelle à la religion passée. Ces notations peuvent se reformuler paradoxalement: l'espace méditerranéen est encore disponible selon ses sites, sans que ce qui était une condition – la religion – pour que le lieu fasse site, soit encore l'objet d'une croyance. Ce paradoxe peut encore se redire: l'espace méditerranéen est l'héritage d'un espace premier, bien que le primordial appartienne seulement à une histoire lointaine. Michel Butor reconnaît ainsi ce que supposent essentiellement les diverses caractérisations de l'espace méditerranéen, telles qu'elles se lisent chez Kateb Yacine, chez Abdelwahab Meddeb, chez Henry Miller: elles supposent un espace qui soit, en lui-même, un espace actuel et comme primordial, un espace qui soit une manière de synthèse permanente du temps et qui apparaisse ainsi comme capable d'être l'espace de bien des choses, de bien des temps, de bien des religions, de bien des hommes. La notation de l'orientation de l'espace, telle qu'elle prévaut chez Kateb Yacine a pour condition une telle synthèse temporelle. Celle-ci est encore la figure de l'Un et du divers, perçue en deçà de toute affirmation religieuse; elle explique que puissent aller ensemble, ainsi que le note Abdelwahab Meddeb, Christianisme et Islam. Ou, pour reprendre une formule d' Abdelwahab Meddeb dans *Talismano*, suivant laquelle écrire devrait être une perpétuelle traduction, l'espace méditerranéen est celui d'une telle perpétuelle traduction mutuelle de ses témoins, de ses agents humains, et cela qui recueille et absorbe cette traduction – autrement dit, cela qui apparaît en lui-même comme une perpétuelle traduction. Lorsque Michel Butor perçoit et décrit le site de Delphes, il identifie ce lieu à une manière de permanence et à une traduction perpétuelle des temps jusqu'au présent, dans l'évidence du lieu, de la terre et du ciel.

[13] Voir M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1962.

L'espace méditerranéen: une fable du monde

Ces représentations contemporaines de la Méditerranée peuvent paraître optimistes en ce qu'elles minorent les divisions – on voudrait oublier Pirenne – et qu'elles ne s'attachent pas même à un espace vide, l'espace maritime – on voudrait oublier Braudel. Ces représentations portent cependant une logique qui est cohérente au regard de l'histoire. Puisque l'histoire enseigne les malheurs que les hommes ont choisis, il n'est de condition historique que malheureuse. Les divisions culturelles contemporaines ne sont que le reflet de cela. Ces constats, rapportés à l'espace méditerranéen, tel que le caractérisent Kateb Yacine, Abdelwahab Meddeb, Henry Miller et Michel Butor, ne doivent pas se lire selon le simple rappel de faits passés. Ces caractérisations enseignent ce qui fait le malheur de l'histoire et ce qui peut le limiter. Comme le suggère Abdelwahab Meddeb dans *Talismano*, le malheur de l'histoire est par l'Empire, par les Empires, par cette volonté qu'illustrent particulièrement les religions, de faire que l'infini du monde soit ramené à une loi – celle-ci peut jouer diversement sur l'Un et le divers. Que ce jeu soit explicitement exposé dans *Talismano* indique certainement: la proximité des jeux des Empires est une limite aux Empires mêmes et la possibilité donnée de voir le monde selon cette limite. Remarquablement, celle-ci ne suggère aucune règle qui régisse la division des individus et dise leur communauté, celle-là qu'ils constituent dans les villes méditerranéennes qu'évoque Abdelwahab Meddeb. Ce qui régit les divisions et dit la communauté, c'est l'espace même dans la mesure où il est la preuve et la manifestation de cette limite des Empires. On peut lire de la même manière la notation du polygone étoilé que propose Kateb Yacine: ce polygone suppose la division; il indique cependant une communauté; il identifie ce double jeu à sa propre figure, qui est celle de la division et de la synthèse, en même temps qu'il expose l'agressivité. Si l'on tient ces notations pour pertinentes, il convient de conclure que l'espace méditerranéen enseigne selon nos écrivains deux choses à la fois: d'une part, il ne saurait y avoir de monde universel commun dans l'histoire, dans l'avenir; d'autre part, on peut lire dans l'espace méditerranéen des communautés et des lieux qui échapperaient à la violence. Cela s'interprète doublement. *Première interprétation:* on échappe à la violence parce que l'on a connu la violence – il faut lire Kateb Yacine et Abdelwahab Meddeb comme les porteurs de cette notation. *Deuxième interprétation:* les lieux méditerranéens sont spécifiques en ce qu'ils montrent que l'homme y a complètement échappé à l'état de

nature – c'est-à-dire à un espace nu qu'on peut entreprendre de posséder ou à un espace interne à une culture, où il est des choses à conquérir. L'espace méditerranéen est un espace où l'histoire s'est accomplie; cet achèvement fait sa définition. C'est ce qu'il faut comprendre par la notation du polygone étoilé, par celle de cet espace un et divers que décrit Abdelwahab Meddeb, par l'évocation de Delphes que propose Michel Butor. En d'autres termes, l'espace méditerranéen, qui n'exclut pas la violence présente, symbolise et même réalise, dans l'actualité, le territoire qui se suffit à lui-même et qui ne suscite plus, n'appelle plus essentiellement les signes de la division. C'est cela qu'il faut encore comprendre par la notation du site chez Michel Butor: le site est ce lieu singulier où l'histoire paraît achevée et qui a, par-là même, une pertinence pour le présent. Cette figure de l'histoire est indissociable de l'identification de la Méditerranée à un lieu commun. Elle explique que ces écrivains usent de la référence méditerranéenne pour suggérer un monde plein, qui serait à la fois celui de chacun et celui de tous.

Il faut répéter que lorsqu'on dit une telle figuration de l'achèvement de l'histoire, on n'ignore pas les conflits du présent. Il faut donc ajouter que ces images de l'espace méditerranéen se comprennent au total d'une double façon: comme l'indication de la fin des Empires – autrement dit, de toute imposition de l'Un –, d'une part, et, d'autre part, comme la certitude que, dans les divisions du présent, les figurations de la fin des Empires et de l'achèvement de l'histoire peuvent faire reconnaître les images d'une finalité des actions dans le présent: précisément entrer dans la pensée d'un achèvement paradoxal de l'histoire – celui où l'homme ne reconnaît plus la nécessité de conquérir. On a dit, au début de cet article, qu'il y avait comme le dessin de l'espace d'une cosmopolitique et d'une mondialisation de l'esprit; cela se précise: l'espace méditerranéen, tel qu'il est caractérisé par Kateb Yacine, Abdelwahab Meddeb, Henry Miller, Michel Butor, correspond à la représentation historique et actuelle d'un tel jeu de l'esprit.

LA MÉDITERRANÉE STRATÉGIQUE: REPRÉSENTATIONS IMAGINAIRES ET ENJEUX GÉOPOLITIQUES ACTUELS

Laure Borgomano Loup

Le bassin méditerranéen n'est pas seulement un espace concret dans lequel se joueraient de façon objective des enjeux stratégiques de sécurité; c'est un espace chargé d'imaginaire. Cet imaginaire, nourri par l'histoire, transporte avec lui des perceptions de sécurité particulière. Ces représentations imaginaires à leur tour sous-tendent les visions stratégiques contrastées que les pays riverains et la puissance américaine ont aujourd'hui de la Méditerranée. Savoir reconnaître la force de cet imaginaire est un enjeu de taille pour les programmes de sécurité de l'OTAN et de l'Union européenne.

Nous partirons de trois hypothèses: la géopolitique est plus politique que géographique; la géopolitique est empreinte d'imaginaire; la sécurité est avant tout une question de perception, elle-même nourrie par l'imaginaire. Nous verrons ensuite comment, de part et d'autre de la Méditerranée, les riverains échangent leurs perceptions de sécurité dans un curieux effet de miroir inversé. Enfin, nous esquisserons l'imaginaire des programmes stratégiques européens, américains et 'otaniens' en Méditerranée.

Géopolitique et imaginaire

La géopolitique consiste avant tout à découper le monde en fonction de ses objectifs et de ses représentations politiques. Ainsi les Grecs définissaient déjà tout l'espace non-grec comme étant celui des barbares, essentiellement caractérisés par leur langage primitif et incompréhensible: ceux qui gazouillent des '*ba ba ba*'. Une façon sûre de définir ce qui est humain et qui ne l'est pas. Plus proche de nous, l'historien et économiste

Georges Corm démontre de façon magistrale pourquoi Français d'une part, Anglais et Américains de l'autre ont tant de difficultés à se mettre d'accord sur une délimitation précise du Proche et du Moyen Orient. Loin d'être une querelle de géographes, cette difficulté traduit en réalité l'évolution des politiques de puissance dans la région. La délimitation appartient à la puissance dominante du moment. Au XVII[e] et XVIII[e] siècle, la puissance de la diplomatie française impose sa vision du Levant, une zone incluant toute la méditerranée orientale, les Balkans, l'Asie Mineure. Après la seconde guerre mondiale, la diplomatie est aux mains des Etats-Unis qui généralisent les concepts anglo-saxons de Near-East et de Middle-East, essentiellement pour désigner des théâtres d'opérations militaires. Cependant ces notions sont loin de recouvrir les mêmes réalités géographiques.[1] Pour la bureaucratie militaire britannique, l'important c'est l'empire des Indes, le Middle East, et le Near East n'a d'autre intérêt que de permettre une politique de Middle East efficace. Ce dédain pour une zone perçue comme secondaire se retrouve aujourd'hui dans la stratégie américaine qui fait du Middle East – une région allant de la Méditerranée orientale à l'Afghanistan et au Pakistan, en englobant les pays du Golfe et l'Iran – une simple marche de sa politique d'endiguement de l'Asie, Chine et Corée du Nord comprises. Les tensions diplomatiques qui ont entouré en 2004 la controverse sur la définition du «Greater Middle East» sont un nouvel épisode de ce conflit de puissances. Curieusement, la diplomatie française traduit le concept par «Moyen Orient élargi» sans plus de précision.[2] Dans l'inconscient de nombreux diplomates français, ce concept représente avant tout une extension vers l'Est, vers l'Afghanistan. Au contraire, les Américains y voient une extension vers l'Ouest, vers le Maroc et les rives de l'Atlantique.

Empreinte de politique de puissance, la géopolitique est aussi nourrie d'un imaginaire puissant. En effet, en deçà des intérêts stratégiques concrets et éventuellement rationnellement exprimables, se construit un

[1] G. Corm, *Le Proche Orient éclaté*, Gallimard, Paris 2003, pp. 47, 51-52: «Implicitement, l'Europe et en conséquence, l'Occident sont le centre de la géographie mondiale par rapport aux différents Orients, définis alors comme 'proche', 'moyen' ou 'extrême'. […] On conçoit donc facilement que l'aspect d'un paysage soit totalement différent selon la position de l'observateur et sa perspective».

[2] Le concept américain de «Greater Middle East» vise à englober sous un seul terme une région qui irait du Maroc à l'Afghanistan en passant par le Golfe (faut-il dire «persique» ou «arabique»?).

imaginaire de la région géographique. Au Sud et à l'Est de la Méditerranée, la mode de l'*orientalisme* du XIX[e] siècle, puissamment soutenue par les peintres, les voyageurs, les écrivains a propagé une vision faite de fascination-répulsion pour un monde perçu à la fois comme raffiné et décadent. Comme le souligne encore Georges Corm, trois grands genres littéraires ont contribué à forger une vision pessimiste du Proche Orient: le voyage en Orient, les grandes synthèses et réflexions sur l'histoire universelle et la place qu'y tient l'Orient par rapport à l'Occident, enfin la 'question d'Orient'.[3] Imaginaire et intérêts stratégiques ont contribué à imposer une identité particulière à une région pourtant extrêmement morcelée et pleine de particularismes. Les nécessités d'une politique de puissance amènent Français et Anglais à lutter contre toute forme de nationalisme arabe et à s'appuyer plutôt sur la religion musulmane comme élément de puissance. La religion devient alors un élément central de l'identité géostratégique et sécuritaire. L'échec de la puissance coloniale transformera ensuite l'Islam en source de danger. Le reste est notre histoire contemporaine: qui ne voit que le concept de «Guerre contre la Terreur» ou «War on terror» n'est qu'un avatar dans la représentation imaginaire séculaire d'un Autre, à la fois proche, moyen et extrême(*iste*)?

Bien entendu, les terroristes existent et ne sont pas imaginaires. Ce qui est imaginaire, c'est la représentation du danger. En effet, la sécurité est autant affaire de perception que d'évaluation objective. Les représentations de la sécurité et leurs corollaires stratégiques sont nourris d'un imaginaire puissant. C'est ce que montrent avec brio les travaux de Jean Michel Valentin sur les relations entre l'industrie cinématographique américaine et la stratégie du Pentagone dans son livre *Hollywood, le Pentagone et Washington.*[4]

Imaginaire et perceptions de sécurité en Méditerranée

D'un point de vue stratégique, les riverains de la Méditerranée échangent leurs peurs et leur perception du danger dans une sorte de miroir inversé.

[3] Corm, *Le Proche Orient éclaté*, cit., pp. 99 et sq.

[4] Publié aux Editions Autrement en 2003: va et vient incessant entre représentation cinématographique du danger, élaboration de scénarios et de stratégies militaires par le Pentagone, et prise en compte du tout dans la politique étrangère des Etats-Unis.

C'est particulièrement vrai si on regarde la façon dont invasion, colonisation et immigration sont interprétées de part et d'autre de la Méditerranée.[5]

Pour certains occidentaux, l'immigration est un complot musulman contre l'Occident. Les traces du souvenir des invasions arabes et ottomanes, celles de l'occupation d'une partie de l'Europe du Sud continuent à alimenter les fantasmes du Nord sur l'immigration. L'immigration venue du Sud est perçue comme inassimilable, dangereuse, hostile. Malgré toutes les statistiques montrant que les mouvements migratoires touchent d'abord les pays du Sud eux-mêmes, tout un imaginaire européen dépeint l'arrivée des immigrés du Sud sous les traits de hordes d'autant plus dangereuses qu'elles rappellent les attaques barbaresques et Vienne assiégé par les Turcs. A la crainte rationnelle de ne pas savoir ni pouvoir intégrer et accueillir des populations nouvelles – voir la crise des banlieues en France à l'automne 2005 – se substitue le soupçon que ces hordes sont animées d'une volonté délibérée de nuire à l'Europe. Ainsi se développe un racisme anti-arabe et anti-musulman, conforté par les crises internationales, l'expansion de l'islamisme radical et la peur du terrorisme. Le discours d'extrême-droite le plus radical en appelle alors aux ancêtres «mythiques», tel «Charles Martel arrêtant les Arabes à Poitiers». Sans entrer dans plus de détails, on sait bien le rôle que jouent ces perceptions sécuritaires imaginaires dans le débat concernant l'entrée de la Turquie en Europe.

Inversement, la coopération économique et technique est perçue au Sud comme l'expression d'un nouveau complot de l'Occident colonisateur. Au Sud, le discours hostile à la mondialisation, se focalisant sur la critique de l'hégémonie culturelle et économique de l'Occident, traduit la peur de voir l'identité culturelle et religieuse balayées par la diffusion massive de concepts venus du Nord. A «l'invasion des populations du Sud» répond, en miroir, «l'invasion des valeurs du Nord». Le discours islamiste anti-occidental s'inspire aujourd'hui en partie des luttes de libération nationale et de l'idéologie nationaliste arabe des années Cinquante et Soixante. La colonisation, avec son accompagnement d'institutions politiques, sociales et culturelles imposées aux colonisés, avait apporté en son temps une légitimité historique et théo-

[5] Cfr. L. Borgomano-Loup, *Perceptions interculturelles des questions de sécurité en Méditerranée ou "Le château des destins croisés"*, *Cross Cultural Perceptions of Security Issues in the Mediterranean Region,* Nato Defense College, Seminar Reports Series, 2003. Disponible sur le site du Collège de l'OTAN (www.ndc/nato/int). Lien URL: www.ndc.nato.int/download/publications/1st_md_ws.pdf

rique à ce refus de l'invasion culturelle. D'ailleurs, la colonisation ne faisait elle-même que raviver le souvenir des Croisades. Aujourd'hui, le souvenir des invasions ottomanes et arabo-berbères d'une part, celui des Croisades et de la colonisation de l'autre bloquent la réflexion rationnelle sur l'acculturation et la fertilisation croisée des valeurs et des institutions.

Le cas particulier du conflit israélo-palestinien est emblématique à ce point de vue. Ce conflit est comme pris dans une tenaille imaginaire, entre deux mémoires, celle de la colonisation et celle de l'extermination. Aux yeux du monde arabe, l'existence de l'Etat d'Israël – et pas seulement la présence des colonies juives en territoires occupés – est un nouvel épisode de la colonisation européenne. En cela, ils dénient implicitement toute légitimité à cet Etat. Même les plus modérés des Palestiniens, disposés à accepter Israël comme un fait accompli, continuent ainsi à voir dans leurs voisins juifs des étrangers à la Palestine.[6] De son côté Amos Oz, dans son autobiographie, souligne que les Israéliens perçoivent les Arabes sous les traits de l'exterminateur nazi.[7]

Comme nous le soulignions plus haut, le dernier exemple de ce filtre imaginaire empêchant de percevoir la réalité géographique, politique, anthropologique d'une région est donné par la rhétorique de la «Guerre contre la Terreur» initiée par le gouvernement américain après les attentats du 11 septembre 2001. D'abord qualifiée de «Croisade» – mais le terme n'a pas, aux Etats-Unis, la même valeur historique ni émotionnelle qu'en Europe et dans les pays du Sud de la Méditerranée – la «Guerre contre la Terreur» amène les stratèges américains à percevoir un danger qui viendrait d'une vaste région, allant de la Mauritanie à l'Afghanistan et couvrant des pays essentiellement de religion musulmane. Ainsi, la réalité politique, économique, anthropologique, culturelle disparaît au profit d'un filtre imaginaire égalisateur.

Comment se traduit aujourd'hui cette représentation imaginaire de la Méditerranée en termes stratégiques?

La Méditerranée, carrefour d'intérêts stratégiques différents

La Méditerranée est un carrefour d'intérêts stratégiques où se croisent

6 Cfr. R. Khalidi, *Une identité palestinienne*, Gallimard, Paris 1998.
7 Cfr. A. Oz, *Une Histoire d'amour et de ténèbres*, Gallimard, Paris 2004.

aujourd'hui deux visions occidentales sensiblement différentes, les deux visions européenne et américaine.[8]

Au temps de la Guerre Froide, la Méditerranée était un espace de conflits latents, non éclatés, une zone tampon où se jouait la liberté de manœuvre stratégique des deux blocs soviétique et occidental. C'était le flanc Sud de l'Alliance Atlantique, son point de contact avec l'Urss à travers la Turquie. Le bassin méditerranéen, parcouru en permanence par tous les sous-marins américains, «otaniens», soviétiques était le terrain de jeu privilégié du contrôle et de la dissuasion mutuelle. La fonction d'échange et de rencontre entre les deux rives en était bloquée. Aujourd'hui, deux visions principales structurent l'approche stratégique occidentale de la Méditerranée: une vision européenne qui privilégie un axe vertical, Nord-Sud-Nord et une vision américaine davantage orientée selon un axe Ouest-Est-Ouest.[9]

La vision européenne est nourrie par l'histoire des relations d'échanges et de conflits entre les deux rives de la Méditerranée. Elle est nourrie aussi par la présence d'une population importante de chacune des deux rives chez le voisin: en France, Belgique, Espagne, Italie l'immigration en provenance des pays d'Afrique du Nord et du Proche Orient permet un échange permanent entre les deux rives. Au sud de la Méditerranée la présence européenne technique reste importante. Les relations entre l'Europe du Sud et l'Afrique du Nord sont donc verticales. Des coopérations stratégiques et militaires unissent la plupart des pays selon cet axe Nord-Sud. Les coopérations concernant l'immigration illégale sont – au moins en termes de rhétorique gouvernementale – présentées comme des programmes d'intérêt mutuel. En effet, les pays du Sud souffrent aujourd'hui des conséquences d'une immigration en provenance d'Afrique Noire. De tout cela il ressort que la Méditerranée est un espace de proximité, de voisinage, de solidarité (parfois très intéressée). C'est ce que représentent le Partenariat Euro-méditerranéen et la Politique de Voisinage accompagnés de leur vocabulaire de «partenariat», «solidarité», «nouveaux voisinage».

Au contraire, la vision américaine est structurée selon un axe Ouest-Est. Elle fait de la Méditerranée essentiellement un espace de passage, le

[8] J. Dufourcq, *L'intelligence de la Méditerranée*, «Nato Defense College Research Paper», 2 (avril 2004). Disponible sur le site du Collège de l'OTAN (www.ndc.nato.int). Lien URL: http://www.ndc.nato.int/download/publications/rp_02.pdf

[9] Voir H. Prestat, *L'OTAN, l'Union Européenne et leurs offres de coopération en Méditerranée*, «Nato Defense College Research Paper», 28 (septembre 2006). Lien URL: http://www.ndc.nato.int/download/publications/rp_28.pdf

lieu du transport des ressources énergétiques en provenance du Golfe; le lieu de transit de trafics illicites d'armes, de personnes, de terroristes, tous trafics qu'il convient de contrôler et de bloquer. Elle est moins un espace concret qu'un vecteur dont l'intérêt stratégique réside ailleurs: plus à l'Est (Asie Centrale, Golfe) et plus au Sud (Sahel africain). C'est une vision indifférenciée, non fondée sur l'histoire ni sur la géographie.

Ces deux visions s'expriment dans des séries de programmes stratégiques différents mais qui ont tous en commun de faire l'impasse sur l'imaginaire qui les sous-tend.

Des programmes stratégiques sans imaginaire (ni imagination)?

L'évolution négative des relations Israël-Palestine et un certain alignement européen sans imagination sur la stratégie américaine ont dénaturé la portée première du volet Politique et de Sécurité du Partenariat Euro-méditerranéen. L'accent est mis désormais sur la lutte contre le terrorisme et les trafics illégaux dans une approche très sécuritaire. Néanmoins, des mesures de partenariat ont été mises en place, en particulier par l'établissement de réseaux: réseaux d'instituts de sécurité (réseau Euro-Mesco), séminaires, échanges d'informations stratégiques. La Méditerranée est perçue comme un espace à sécuriser et stabiliser. La portée du concept de voisinage s'en trouve affectée.

Le projet américain de Greater Middle East, développé au cours du premier semestre 2004, en réponse aux difficultés rencontrées en Irak et en Afghanistan, met l'accent sur les réformes démocratiques et de «bonne gouvernance». Il repose sur l'idée que l'insécurité (pour les occidentaux: le terrorisme en provenance de la région) repose sur la mauvaise gouvernance des Etats du Sud, y compris des Etats dont les régimes sont pro-occidentaux, mauvaise gouvernance qui provoque en réaction une opposition violente et un terrorisme d'inspiration religieuse. Le programme a une portée fonctionnelle et globalisante. Il englobe la Méditerranée dans un ensemble défini cette fois uniquement par sa religion dominante, la religion musulmane, et va du Maroc au Pakistan. La méditerranée est perçue ici comme un espace à réformer et transformer.[10]

[10] A vrai dire, il ne reste pas grand-chose aujourd'hui de ce grand projet américain, ambitieux et idéaliste, de *transformation* de la région.

L'OTAN, à travers deux programmes tente de concilier une approche géographique, politique et fonctionnelle. Il n'est pas étonnant de voir l'OTAN, organisation intergouvernementale réunissant Américains et Européens, tenter une sorte de synthèse inconsciente des deux visions. Le 'Dialogue Méditerranéen de l'OTAN', lancé en 1994, réunit six pays arabes et Israël.[11] Il s'agit d'un dialogue politique, régional, bilatéral et multilatéral qui s'accompagne de coopérations militaires concrètes: entraînement, formation, rencontres, participation à des opérations de maintien de la paix et à l'opération de surveillance maritime de l'OTAN en Méditerranée, Operation Active Endeavor.[12] Ce dialogue a aussi un objectif de coopération de sécurité car il s'efforce de créer de la confiance entre l'OTAN et les partenaires du Sud et de dépoussiérer l'image que la Guerre Froide a laissé des uns et des autres. C'est un programme qui mêle une attention à la géographie avec le souci de ne pas aggraver des tensions politiques: en guerre avec Israël, la Syrie et le Liban n'en font pas partie. Aujourd'hui à l'intérieur de l'Alliance les tensions sont fortes pour lui garder sa spécificité régionale. En 2004, la mode du Greater Middle East l'avait menacé de disparition au profit d'une seul programme indifférencié. Mais les tensions s'expriment aussi au niveau de la sous-région: certains pensent qu'il faudrait le subdiviser en deux sous-ensembles permettant de mieux prendre en compte les questions de sécurité du Maghreb et du Machrek. Tel quel, le Dialogue Méditerranéen participe d'un imaginaire rassembleur et unificateur: le but n'est pas de donner des garanties de sécurité aux pays qui le composent mais de les rapprocher, militairement parlant, des intérêts de l'OTAN. En même temps, il tente de dépasser les tensions entre pays du Sud (Maroc, Algérie en particulier, mais aussi pays arabes-Israël) par l'établissement d'un cadre multilatéral de coopération concrète.

L'Initiative de Coopération d'Istanbul, lancée au Sommet d'Istanbul en juin 2004, consiste en un dialogue bilatéral politico-militaire sur des sujets allant de la réforme de défense à la lutte contre le terrorisme. Ce programme de coopération est offert dans un premier temps aux pays du Conseil de Coopération du Golfe, mais se dit ouvert à tout pays de la ré-

[11] Algérie, Maurétanie, Maroc et Tunisie.

[12] Cette opération de surveillance maritime, lancée par l'OTAN après les attentats de septembre 2001, est une opération article V (défense collective) ouverte à des pays non membres de l'OTAN. Le Maroc, l'Algérie et Israël ont manifesté leur intention de participer.

gion (dont les limites ne sont pas précisées, en particulier à l'Est: Afghanistan? Pakistan? Irak?). Elle est le résultat d'un compromis à l'OTAN: il s'agissait de ne pas noyer le Dialogue Méditerranéen dans un ensemble plus vaste. Son objectif est nettement d'ancrer les pays du *Moyen Orient élargi* (vers l'Est) dans un cadre de coopération avec l'OTAN. On retrouve là une vision américaine fonctionnelle et utilitariste: les pays sont intéressants pour leurs ressources énergétiques et en tant que bases avancées pour les Etats-Unis dans leur politique d'endiguement de l'Asie Centrale.

Conclusion

Il y a bien un imaginaire stratégique de la Méditerranée, produit de l'histoire, de la géographie et des intérêts stratégiques des puissances occidentales. Cet imaginaire est rarement abordé comme tel: il est occulté par l'expression d'objectifs stratégiques apparemment purement rationnels (lutte contre le terrorisme, contre l'immigration illégale, développement de régimes démocratiques pratiquant le contrôle démocratique sur les forces armées, protection des lignes de communication). Ces objectifs stratégiques entrent en collision avec l'imaginaire des autres, ceux du Sud de la Méditerranée, qui interprètent ces programmes en fonction de leur propre histoire et aussi de leur propre *mytho-histoire* au sens que Mohamed Arkoun donne à ce mot.[13] Ne pas savoir reconnaître le poids de cet imaginaire, c'est s'exposer à des difficultés soudaines, des refus, des incompréhensions de la part de chacun des partenaires. In fine cela limite la pertinence même de ces programmes de coopération stratégique.

[13] M. Arkoun: «J'appelle mytho-histoire l'ensemble des procédés linguistiques et littéraires par lesquels tout transmetteur de l'histoire collective – conteur, écrivain, historien, philosophe, exégète – est en même temps un organisateur actif de cette mémoire. En effet, il transfigure des acteurs, des événements, des conduites, des productions d'un moment privilégié du passé, en les sacralisant, en les rattachant à des puissances surnaturelles, à des conduites exemplaires, à des initiatives positives, pour en faire des modèles idéalisés offerts à la méditation, à l'édification spirituelle et morale des générations actuelles et ultérieures, lesquelles continuent, par leur témoignage, à transformer ce passé en une tradition vivante soustraite à l'historicité». M. Arkoun-J. Maïla, *De Manhattan à Bagdad*, Desclée de Brouwer, Paris 2003, pp. 93-94.

GEOCRITICA DEL MEDITERRANEO

L'INVENZIONE DEL MEDITERRANEO

Marino Niola

> Tutti i pregi e tutti i difetti del popolo napoletano hanno origine da una sua qualità spiccatissima, il predominio del sentimento del bello, derivante o dalla ritenuta origine greca della popolazione o dai caratteri fisici del territorio che essa occupa.
>
> *Da un'inchiesta del Parlamento italiano sulla condizione del Mezzogiorno*, 1901

La triplice fiamma

«Il suo splendore è così vivo che la terra si riflette nel cielo, che pare lampeggi di continuo: il cielo, a sua volta, si riverbera nel mare, e la natura sembra ardere di una triplice immagine di fuoco».[1] Così apparve il Vesuvio a Madame de Staël: una *gouache* volta in prosa, spettacolare *mise en scène* di una natura mitologicamente meridiana, che sembra fatta per ispirare descrizioni dal tono squisitamente vedutistico, per dettare impressioni a lettere di fuoco che hanno contribuito a fare del Golfo delle Sirene un'icona del Mediterraneo.

Dopo la *physis*, la baronessa passa alla descrizione della *polis*:

> Giunsero a Napoli tra quella sterminata popolazione così vivace e oziosa al tempo stesso; videro i lazzaroni stesi sul lastrico o ritirati

[1] Madame de Staël, *Corinna ovvero l'Italia*, Utet, Torino 1951, p. 312.

> in ceste di vimini che servon loro di casa giorno e notte. La vista di quello stato selvaggio misto alla civiltà ha qualcosa di molto originale.[2]

In queste parole, dove la plebe napoletana appare lontana dall'Europa almeno quanto gli indiani d'America, i cafri o gli ottentotti, affiora un mitologema esemplare della modernità: la differenza tra la nuova civiltà del Settentrione e l'antica civiltà del Meridione, differenza che ha il suo emblema nel Mediterraneo. È soprattutto a partire dal XVIII secolo, infatti, che il Sud diventa, nell'immaginario europeo, il luogo elettivo di una *differenza* meridiana indispensabile a fondare quell'*identità* moderna che si identifica con la civiltà del Settentrione. E il passato si configura come un altrove – ancor più che un prima – luogo di iscrizione di una topica dell'alterità fondata su una doppia lontananza, sull'evocazione di un tempo e di uno spazio egualmente remoti.

Tutti i maggiori testimoni del *Grand Tour* – da Goethe e Berkeley, dalla stessa signora de Staël a Charles de Brosses, da Von Platen a Dumas, da Rilke e Benjamin, fino a Lawrence e a Peyrefitte – vedranno nel Meridione, «terra della luce», il polo opposto di quella terra del sole calante che è *letteralmente* l'Occidente. Facendo così del Sud la metafora di una soglia temporale, dell'anteriorità mitica che precede il cambio di marcia della storia: di tale «invenzione del Mediterraneo», l'archeologia è veicolo materiale e simbolico.

In questo tornante della storia della cultura europea, l'archeologia prende, infatti, a configurarsi come una forma di allegoria, uno spazio topologico in cui la contemplazione delle rovine, dei resti del passato, si piega all'elaborazione di un lutto delle forme, *rite de passage* indispensabile a dirimere una controversia ereditaria su chi, tra Nord e Sud, abbia diritto a dirsi erede – figlio maturo proprio perché moderno – di quel passato illustre, e chi invece l'antico lo porti incarnato senza merito, come una reliquia vivente.

Il luogo d'iscrizione di questa mitologia di alterità è il Mediterraneo, inteso quale spazio metaforico, quale luogo fatto in realtà di tempo, indispensabile all'articolazione di una identità che ha bisogno di inscriversi sullo sfondo di una differenza che la fondi, di una *sauvagerie* che la costituisca come civiltà, di un Antico che la costituisca come Moderno.

[2] Ivi, p. 268.

Nel mito del Sud come sorgente rivivono insieme la nostalgia edenica del Mediterraneo come infanzia del mondo, come *interim* della storia, ma anche – invertendo al negativo i segni del mito – l'immagine archetipale di una «meridionalità» vista come infantile fissazione a uno stadio di mancato sviluppo, a una condizione submoderna.

Non è casuale che tale convenzione rappresentativa, i cui referenti paradigmatici tanta influenza eserciteranno sulla rappresentazione del Sud, sia ideologicamente e linguisticamente legata alla letteratura «protoetnografica» sui selvaggi delle Americhe, sui loro costumi comparati a quelli dei nostri antenati. Penso soprattutto a Gabriel Sagard, autore di un *Grand voyage au pays des Hurons*, un vero best seller del tempo, presente nella libreria di ogni *savant* – segnato col numero 3059 nella biblioteca di Voltaire – e a padre Lafitau, che dà alle stampe nel 1724 il celeberrimo *Moeurs des sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps*.[3]

La convenzione descrittiva dei popoli del Mezzogiorno mutua lessico, metafore e retoriche da queste fortunate relazioni di viaggio e dalle considerazioni sul primitivo che esse contengono, finendo per produrre una sorta di sovrapposizione concettuale che fa, delle plebi urbane e rustiche, degli antichi reincarnati o meglio sopravvissuti. Così i popoli del Mediterraneo diventano paradossalmente degli antichi-moderni, e la loro «antichità» viene descritta ricorrendo al lessico del primitivismo e della *sauvagerie*, come nel caso dei *lazzari* napoletani, stringendo fino al cortocircuito l'identificazione tra anteriorità temporale e lontananza spaziale, tra l'antico e il primitivo, che è poi la filosofia della storia dell'evoluzionismo, fino a Morgan e a Frazer. Se la metamorfosi dell'uomo selvaggio in uomo primitivo fa del primo un essere storico, i costumi e le credenze dell'umanità esotica perdono la loro estraneità solo allorquando vengono «riferiti a quelli dei 'primi tempi' di cui gli antichi ci hanno lasciato la testimonianza».[4] Così l'uomo europeo può riconoscersi nel selvaggio imparando a conoscere se stesso, come dirà Rousseau nella celebre nota decima al *Discours sur l'inégalité*.[5] È sufficiente allargare lo spazio della

[3] Cfr. G. Sagard, *Grande viaggio nel paese degli Uroni. 1623-1624*, Longanesi, Milano 1972; e J. Lafitau, *Moeurs des sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps*, Saugrain Aîné, Paris 1724.

[4] Cfr. M. Duchet, *Le origini dell'antropologia. Viaggiatori ed esploratori del Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. XIX.

[5] J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini dell'ineguaglianza*, in *Opere*, Sansoni, Firenze 1972. Cfr. C. Lévi-Strauss, *J.J. Rousseau fondatore delle scienze dell'uomo*, in *Id*., *Razza e storia e altri*

propria storia per farvi figurare tra i suoi antenati anche l'*homo selvaticus*, che confondendo il suo profilo con quello dei suoi doppi, egizi, greci, persiani, sciti, germani eccetera, prende posto al loro fianco in un più vasto mito delle origini.[6]

Un popolo ancora greco

Nel corso del cammino percorso dal progresso dello spirito umano, le usanze più bizzarre e le superstizioni più rivoltanti sono state una caratteristica di tutte le popolazioni ancora barbare prima del loro ingresso nella storia. Questa, per Voltaire, si apre con la scrittura e subisce una decisiva accelerazione a partire dal XV secolo, quando i popoli civili entrano in una fase nuova della loro storia, mentre le popolazioni selvagge se ne trovano proiettate fuori dalla stessa lunga durata in cui aveva luogo il loro progresso pressoché insensibile. È un incontro assai singolare che modifica tutto il rilievo della storia umana, facendo apparire delle faglie, degli scarti, dei dislivelli: una *sauvagerie* presente non solo in un passato già trascorso o in un altrove spaziale, nella stupidità pigra e priva di iniziativa dei negri, dei cafri, dei lapponi. Si tratta invece della barbarie dei villani, di una *bêtise* di cui l'Europa reca molte tracce nelle plebi urbane e rustiche, nei *cafoni* e nei *lazzari* che popolano *las Indias de por Aca*. Uomini indistinguibili dai bruti:

> Bifolchi che vivono in capanne con le loro donne e i loro animali, esposti incessantemente a tutte le intemperie delle stagioni; conoscono solo la terra che li nutre e il mercato dove vanno qualche volta a vendere i loro prodotti per comprarvi qualche rozzo indumento; parlano un gergo che in città nessuno capisce, hanno poche idee e quindi poche espressioni verbali.

Così li descriverà Voltaire nell'*Essai sur les moeurs*.[7]

E se presso i cosiddetti selvaggi vi è addirittura più divenire storico, più energia progressiva che presso i bifolchi o i *lazzari* napoletani è pro-

studi di antropologia, Einaudi, Torino 1967. Lévi-Strauss fa della nota decima del secondo *Discours* il testo fondativo dell'etnologia moderna.

[6] Duchet, *Le origini dell'antropologia…*, cit.

[7] Voltaire, *Essai sur les moeurs*, vol. II, Gallimard, Paris 1963, p. 341.

prio perché le società numerose, agguerrite e dotte lo sono proprio a prezzo di tale diseguaglianza: nel senso che è precisamente tale differenza di temperatura storica a produrre *dynamis* trasformativa. È come se la storia, nello schema voltairiano, si giocasse tra gli agenti del progresso e un popolo refrattario.

In tale clima ideologico e filosofico il Mezzogiorno geografico diviene lo scenario archeologico e paesaggistico della rievocazione del mondo classico, il «paradiso abitato da diavoli»: luogo segnato da un *mostruoso* contrasto tra il bello e la terribilità, dirà Goethe con accenti che sembrano anticipare la celebre immagine leopardiana della natura «di volto mezzo tra il bello e il terribile»:[8]

> La terribilità contrapposta al bello, il bello alla terribilità: l'uno e l'altra si annullano a vicenda, e ne risulta un sentimento d'indifferenza. I Napoletani sarebbero senza dubbio diversi se non si sentissero costretti tra Dio e Satana.[9]

Separando di fatto il luogo dagli uomini: è lo stesso Goethe a parlare della Baia di Napoli come di un luogo tramato di passato, ove ancora si può udire il mormorio delle epoche, la parola viva di Omero.

> Per quanto riguarda Omero è come se mi fosse caduta una benda dagli occhi. Le descrizioni, le similitudini ecc., ci sembrano voli poetici e sono invece naturali oltre ogni dire. [...] Loro, gli antichi, rappresentavano l'esistente, noi, di norma, l'effetto; loro dipingevano il terribile, noi raffiguriamo in modo terribile; loro il piacevole, noi in modo piacevole, e via dicendo. Di qui la fonte d'ogni iperbole, maniera, affettazione, ampollosità. [...] Se questo che dico non è nuovo, certamente in questa occasione l'ho sentito con particolare vivezza. Ora che ho ben presente al mio spirito tutto questo: coste e promontori, golfi e insenature, isole e penisole, rocce e arene, colline boscose, dolci pascoli, fertili campi, fioriti giardini, questi alberi ben curati e i tralci pendenti e i monti che toccano le nuvole e questo ridente susseguirsi di pianure, di scogli, di dune, e il mare che tutto abbraccia con tanta

[8] G. Leopardi, *Dialogo della natura e di un Islandese*, in *Id.*, *Operette morali*, a cura di S. Solmi, Einaudi, Torino 1976, p. 176 [ripr. parziale dell'ed. Milano-Napoli 1956]. *Id.*, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici-E. Trevi, Roma 1997, p. 533.

[9] J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983, p. 240.

> mutevolezza e molteplicità di volti, ora l'Odissea è davvero per me una parola viva.[10]

L'idea goethiana di una «maggior naturalezza degli antichi», per dirla con Leopardi, che ne fa un carattere delle civiltà del Sud nei confronti di quelle del Nord, ritorna in molti autori meridionali fino al Novecento, come elemento portante di una costruzione identitaria fondata sulla naturalezza opposta al calcolo e codificata, oltre che reificata, nei termini di una vera e propria logica del concreto. Si veda per esempio quanto scrive Matilde Serao nell'introdurre il suo volume dedicato al patrimonio leggendario napoletano:

> Lassù una natura quasi ideale, nebulosa, malinconica, ispiratrice agli uomini di strani deliri della fantasia: qui una natura reale, aperta, senza nebbie, ardente, secca, eternamente lucida, che fa vivere l'uomo nella gioia o nel dolore della realtà. Lassù si sogna nella vita; qui si vive un sogno che è vita. Lassù i solitari e tristi piaceri dell'immaginazione che crea un mondo sovrasensibile; qui la festa completa di un mondo creato.[11]

La medesima *Stimmung* goethiana risuona in questo *Idillio* di Von Platen che riprende la contrapposizione, che è già nell'autore del *Faust*, tra la freddezza «calcolante» della *ratio* moderna del Nord e il calore antico del Sud:

> Risorgi Omero, se nel Nord di porta
> in porta
> ti scacciarono freddi, qui troveresti
> un popolo ancora greco, e greco
> il firmamento.[12]

A cui fa eco oltre un secolo più tardi Rainer Maria Rilke:

> Nessun paesaggio può essere più greco, nessun mare più pieno di antica grandezza di questa terra e di questo mare… è la Grecia senza le opere d'arte… appena prima del suo sorgere… Come se

[10] Ivi, pp. 358-59.
[11] M. Serao, *Leggende napoletane*, Bideri, Napoli 1970, p. 15.
[12] A. Graf von Platen, *Eklogen und Idyllen*, in *Werke*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1853.

> tutto dovesse ancora venire… come se dovessero nascere tutti quegli dèi che evocò l'eccesso di bellezza e di orrore della Grecia. E che lingua parla la gente lassù! Non ho mai udito bocca umana pronunciare parole così antiche. Chiedi loro il nome di un luogo che vedi e ti dicono qualcosa di grande, di potente, che suona come il nome di un re, di uno di quegli antichi re leggendari, e ti sembra di aver già udito il suo nome, come un presagio, nei temporali e nell'empito trattenuto del mare che comincia a gonfiarsi.[13]

Ma è particolarmente significativo di tale scarto tra il luogo e gli uomini il passo dell'*Italienishe Reise* in cui Goethe ricorre esplicitamente al *topos* etnologico dell'Urone, il medesimo scelto da Voltaire per incarnare nel suo *Ingenuo* la problematicità del conflitto tra natura e civiltà.[14]

> La mattina era fredda e umidiccia, era piovuto un po'. Arrivai in una strada lastricata di grandi blocchi di pietra che sembravano accuratamente puliti con la scopa. Con mia meraviglia, su quel terreno liscio e uguale, vidi accoccolati in circolo un gruppo di ragazzetti cenciosi con le palme delle mani rivolte verso terra, come se stessero scaldandosi. Pensai dapprima a una burla, ma, nel vederli seri e tranquilli in viso come per un bisogno esaudito, mi stillai quanto più possibile il cervello, senza però venire a capo del mistero. Mi decisi allora a chiedere il perché della strana posa di quegli scimmiotti, tutti così ben radunati in circolo.
> Seppi allora che in quel punto un fabbro del quartiere aveva arroventato il cerchione d'una ruota, operazione che si svolge come segue. Il tondo di ferro viene posto sul terreno, e tutt'in giro lo si ricopre di trucioli di legno di quercia, nella quantità ritenuta necessaria a renderlo malleabile quanto occorre. Una volta che tutta la legna sia arsa, il cerchione viene applicato intorno alla ruota, e si spazza via con cura la cenere. Del calore comunicato al lastrico s'affrettarono a godere i piccoli Uroni, e non si scostarono d'un passo prima d'aver assorbito il tepore fino all'ultimo soffio.[15]

In sintonia con il *tableau* goethiano è la pagina di Madame de Staël sull'arrivo a Napoli di Corinne, contenente una descrizione a tinte viva-

---

13 R.M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, Insel, Leipzig 1933, p. 37.
14 Voltaire, *L'ingenuo*, Rizzoli, Milano 1956.
15 Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 222.

cissime degli usi e costumi della plebe napoletana che ricorda gli esotici *enfants-sauvages* cui Goethe paragona gli scugnizzi napoletani:

> Giunsero a Napoli tra quella sterminata popolazione così vivace e oziosa al tempo stesso; videro i lazzaroni stesi sul lastrico o ritirati in ceste di vimini che servon loro di casa giorno e notte. La vista di quello stato selvaggio misto alla civiltà ha qualcosa di molto originale. Tra costoro molti non sanno neanche il proprio nome e quando vanno a confessarsi dicono dei peccati anonimi essendo anonimo il peccatore. A Napoli vi è una grotta sotterranea dove i lazzaroni vivono a migliaia uscendo solo a mezzogiorno per vedere il sole e dormendo l'altro tempo mentre le donne filano. Si vedono dei calabresi che si mettono in cammino con un suonatore di violino in testa e danzano di tanto in tanto quando sono stanchi di camminare… Il popolo napolitano non è civile ma non è neppure volgare come altri popoli, la sponda africana che costeggia il mare dall'altra parte si fa già sentire.[16]

Qui la descrizione della baronessa di Holstein assume i toni paradossografici di una *storia* erodotea.

Enfants-sauvages

«Devozione, leggerezza, crudeltà! Ecco i tratti principali di questa classe di gente», recita la didascalia di un'incisione che illustra un libro che esce a Francoforte nel 1799, *Neapel und die Lazaroni*, che reca il significativo sottotitolo *Ein charakteristisches Gemälde für Liebhaber der Zeitgeschichte*. L'incisione raffigura una schiera di lazzaroni con le insegne di San Gennaro, e con le sue reliquie; altri ballano e cantano, mentre ai lati danza un Pulcinella con un coltello insanguinato.

Sono gli «esseri fenomenali», i «selvaggi smarriti in una città europea di cui parla Archenholz nel *Tableau de l'Angleterre et de l'Italie* a proposito dei lazzari napoletani, con indole e abitudini straordinarie e quasi inesplicabili»,[17] *hommes étonnants*, come li definisce il generale Champion-

[16] Madame de Staël, *Corinna ovvero l'Italia*, cit., p. 268.

[17] B. Croce, *Aneddoti e profili settecenteschi*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1914, pp. 248 ss.

net nel suo rapporto al Direttorio. Sorta di «bestioni» vichiani, gli energumeni partenopei lanciano grida continue che potrebbero far paura a chi «non sapesse che questo è un loro costume», annota Madame de Staël, che attribuisce tale esuberanza belluina a un «eccesso di vitalità che non sanno come sfogare perché sono oziosi e violenti al tempo stesso».[18]

Dumas ne *Il corricolo* ne parlerà come di una specie in via di estinzione:

> Ahimé, il Lazzarone si perde: chi voglia ancora vederlo deve affrettarsi. Napoli illuminata a gas; Napoli con i suoi restaurants e con i suoi bazar spaventa l'indolente figlio del molo. Il lazzarone, come il pellerossa, si ritira davanti alla civiltà.[19]

La cacciata dall'Eden coincide con il Novantanove, con l'occupazione francese, non tanto con l'illuminazione, dunque, quanto con l'illuminismo:

> Fino ad allora il lazzarone si godeva le prerogative del suo paradiso terrestre; non aveva bisogno di sarto come il primo uomo avanti il peccato originale; beveva il sole da tutti i pori.[20]

C'è qui l'idea di quel *bonheur négatif* che caratterizza lo stato selvaggio, la felicità primitiva figlia della natura, tipico del dibattito settecentesco. Il selvaggio, privo di vizi come di virtù, sarebbe caratterizzato da uno stato privilegiato di anomia da assenza di regole. Libero dai bisogni, dall'ambizione come dal lusso e dai vizi egli versa in una condizione di ignoranza, di *simplicitas*, di *blindness*, di *barbarity*. Natura senza virtù e senza vizi, campo zero della pura negatività. È la variante mediterranea del mito del buon selvaggio, come quella che troviamo nel *Viaggio* di Berkeley in cui campeggia l'immagine di un mondo urbano e contadino governati entrambi dal *nomos* del sole: una comunità di figli della natura le cui qualità – indolenza, ozio, immunità dalle arti – sono per molti versi assimilabili e assimilate alle qualità del *socius* primitivo.[21]

L'idea che il clima abbia un'influenza sui caratteri e sui comportamenti spinge il presidente De Brosses, nella sua *Memoria da Napoli* a

---

18 Madame de Staël, *Corinna ovvero l'Italia*, cit., pp. 313-14.

19 A. Dumas, *Il corricolo*, Passigli, Firenze 1985, p. 92.

20 *Ibid.*

21 M.P. Fimiani, *Berkeley in Italia. Alle origini dell'antropologia*, in G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, a cura di Th.E. Jessop-M. Fimiani, Bibliopolis, Napoli 1979, p. 88.

parlare in questi termini della disinvoltura sentimentale delle donne napoletane:

> Le cortigiane sono qui più numerose che a Venezia. Non è colpa delle ragazze, dicono, è il clima che spinge a questo dalla più lontana antichità, Litora quae fuerant castis inimica puellis, e di conseguenza è la natura che lo richiede. Non racconta forse Seneca che un tempo gli antichi non osavano portare in questi luoghi le fanciulle, che non volevano ancora maritare perché l'aria del paese dava loro una inclinazione al titillamento?[22]

Una comune felicità selvaggia fatta di incostanza affettiva e di passioni elementari, non *polisées*. Si pensi a quanto scrivono Saint-Non e Lalande sulla facilità alle risse e al coltello, o alle parole di Swinburne che paragona i contadini del Sud a zingari, pastori arabi e cacciatori africani.[23]

Scriverà Victor Hehn nella seconda metà dell'Ottocento, riflettendo la lunga durata di una tale convenzione rappresentativa, «a voler descrivere con precisione la natura spirituale dell'abitante dei paesi caldi, o il suo modello originario, il negro, la si troverebbe già esplicata in mille gradazioni diverse nel carattere del Napoletano».

L'idea della felicità naturale dei paesi caldi, dove uomini e cose obbediscono al «gran ministero della natura contro la ragione», che ha in Goethe un momento paradigmatico la cui eco giunge fino a certe pagine novecentesche, come quelle altissime de *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese,[24] sottrae alla storia la realtà del popolo meridionale attraverso «un processo di invenzione del selvaggio del Sud» che finisce per stabilire un

---

[22] Ch. de Brosses, *Viaggio in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 293.

[23] Cfr. Fimiani, *Berkeley in Italia*…, cit., pp. 92-93.

[24] «Esiste» scrive la Ortese in una pagina indimenticabile de *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994, pp. 117-18 «nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. Se solo un attimo quella difesa si allentasse, se le voci dolci e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata. […] Alla immobilità di queste regioni sono state attribuite altre cause, ma ciò non ha rapporti col vero. È la natura che regola la vita e organizza i dolori di queste regioni. […] È qui, dove si è rifugiata l'antica natura, già madre di estasi, che la ragione dell'uomo, quanto in essa vi è di pericoloso pel regno di lei, deve morire».

legame tra solarità e primitività, per cui la colpa di tutto ciò che accade è del vulcano, dello zolfo, del sole che acceca e ottenebra.[25]

Il mito del selvaggio felice e ingenuo, come del selvaggio bruto e degenerato, coesistono come varianti, spesso compresenti, di un medesimo mitologema.

Gregorovius per esempio paragona i *figurinai* napoletani, che scolpiscono statuette di santi e pastori per il presepe, a fabbricanti di divinità per il popolo, a degli Esiodi e Omeri degenerati, decrepitamente e *caricaturalmente* sopravviventi come la Sibilla nel racconto di Trimalcione.[26]

Altrettanto esemplare, all'opposto, la caratterizzazione di Berkeley degli abitanti di Ischia: creature «innocentemente» sospese tra la natura buona e la natura malvagia, entrambe segnate da una negatività costitutiva: senza ragione e senza pena. In una lettera ad Alexander Pope del 22 ottobre 1717, Berkeley parla di Ischia come di un giardino edenico:

> Stupenda varietà di colline, vallate, rocce frastagliate, pianure fertilissime e aride montagne tutt'insieme in fusione romanticissima. L'aria nella stagione più calda sempre rinfrescata di brezze marine… frutti che sono ovunque alla portata di tutti [...]. Le colline hanno quasi sempre le cime ricoperte di viti, alcune di castagneti, altre di boschetti di mirto e di lentisco. Sorgenti e ruscelletti accrescono poi la bellezza di questo paesaggio [...]. Omero e Virgilio hanno cantato diversi luoghi di questa costa, toccata dagli avventurosi viaggi dei loro eroi. Le isole di Capri, Procida e Partenope, insieme a Gaeta, Cuma, Monte Miseno, i luoghi abitati da Circe, dalle Sirene e dai Lestrigoni, la baia di Napoli, il promontorio di Minerva, tutta la Campania felice, sono solo una parte di questo splendido paesaggio.[27]

Sembra affiorare in queste righe il mito di una organizzazione archetipica dell'ambiente naturale che avrà ampia eco nel pensiero occidentale, innescando una *imagery* a doppio senso che influenza da un lato le descrizioni dei paradisi tropicali dove è di casa il buon selvaggio e dall'altro contribuisce a ristilizzare l'Eden mediterraneo come paradiso abitato da

---

[25] A. Mozzillo, *Aspetti della società popolare a Napoli tra il XVIII e il XIX secolo*, in *Id*. (a cura di), *La dorata menzogna*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1975, p. 64.

[26] In F. Ramondino-A. Müller, *Dadapolis*, Einaudi, Torino 1989, pp. 82-83.

[27] Berkeley, *Viaggio in Italia*, cit., p. 88.

diavoli, dove gli uomini non sono all'altezza della natura. Infatti a impedire la loro felicità naturale cova una «turpe inclinazione» alla vendetta, una violenza ferina e presociale, anch'essa dunque, figlia della natura:

> Gli abitanti di quest'isola deliziosa non hanno ricchezze e onori, né quindi vizi e follie che ne conseguono; e se fossero tanto privi di spirito vendicativo come lo sono di avarizia e di ambizione, potrebbero proprio corrispondere a quanto hanno immaginato i poeti per l'età dell'oro. Ma, a impedire la loro felicità, cova una turpe inclinazione ad ammazzarsi per delle inezie.[28]

Esemplare di tale *imagerie* la descrizione di Bougainville del suo arrivo a Tahiti dove la «natura sembra aver dato impulso alla creazione di organizzazioni formali dotate di grazia e di semplicità, le stesse alle quali talvolta tende lo spirito occidentale».[29]

Il valore archetipico dello spazio naturale, inteso come architettura originaria, o meglio come nucleo sorgivo del costruire umano, che ha nell'esotismo di Chateaubriand una esposizione esemplare, fa della capanna polinesiana o del *tipee* irochese dei modelli primordiali dell'organizzazione dello spazio culturale, paragonabili in quanto tali alle prime architetture del mondo greco. Per una ragione analoga Johann Georg Forster, che accompagnò Cook nel suo terzo viaggio, paragona, nel suo *Voyage around the World*, la bellezza dei tahitiani a quella dei greci, definendo i polinesiani degni di Prassitele e Fidia. In particolare i drappeggi degli abiti femminili gli appaiono simili a quelli delle donne ateniesi e, inoltre, molto più adatti alla figura femminile degli abiti moderni.[30] È insomma la Grecia di Winckelmann che rivive nei costumi delle donne dei mari del Sud, e nel loro culto della bella forma. Per il padre dell'archeologia infatti, «anche le vesti dei greci erano disposte in maniera da non fare la minima violenza alla forma naturale. Lo sviluppo della bella forma non soffriva sotto la costrizione del nostro stretto e oppressivo vestire».[31] L'estetica winckelmanniana

[28] La lettera di G. Berkeley ad Alexander Pope, datata Napoli 22 ottobre 1717, si trova in ivi, pp. 241-42.

[29] R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994, p. 68.

[30] D. Irwin, *Introduzione*, in J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Einaudi, Torino 1973, p. LXIX.

[31] Winckelmann, *Il bello nell'arte*…, cit., p. 14. Fattori della bellezza del corpo umano: clima, ginnastica, dieta (o regime «naturale»), vesti che lascino libero il corpo. Il Meridione

della bella forma appare tributaria dell'idea cinquecentesca della «bella natura», del *beau corps antique fantasmé*, secondo la quale il corpo dell'uomo, in origine più bello, decade progressivamente via via che si allontana dalla sua condizione naturale. È in tale contesto culturale che il *voyage archéologique* assume una importanza costitutiva pari a quella di un *Fieldwork* antropologico, conferendo alla testimonianza diretta uno statuto di conoscenza privilegiata, totalmente inattingibile da colui che non abbia visitato i siti o non abbia soggiornato sul campo.

Primitivo e antico si trovano così accostati e ricondotti a una medesima origine naturale dalla quale l'architettura storica dell'Occidente avrebbe preso le mosse mentre i selvaggi, i primitivi, ovvero i «popoli di natura» del vecchio e del nuovo mondo le sarebbero restati fedeli. Questi per una sorta di innocente equilibrio nativo, quelli al contrario, per un eccesso di antichità, per la corruzione dovuta al peso degli anni che avrebbe polverizzato una storia ormai decrepita e deforme restituendone le rovine alla natura.

Quest'idea di una storia naturale delle forme che sembrano imitare le opere dell'uomo, offrendogli in realtà dei modelli, pone quindi il problema delle enigmatiche corrispondenze tra le opere dell'uomo e le tracce di una *physis* architettante. Idea che avrà un'espressione poetica fondamentale nelle *Correspondances* di Baudelaire:

> La nature est un temple où de vivant piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
> Comme des longs échos qui de loin se confondent
> Dans une tenebreuse et profonde unité [...].[32]

Questi versi sembrano echeggiare la celebre tavola di Joseph Michael Gandy ispirata alla formazione basaltica di Antrim – una foresta di enormi pilastri presentata alla Royal Academy nel 1838 e conte-

moderno è il rovescio di tali fattori: il *motus* diventa *labor*, la veste leggera diventa nudità e la dieta risultato di un equilibrio tra natura provvida e condizione sociale indigente.

[32] Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *I fiori del male*, trad. it. di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1975, p. 19: «La natura è un tempio ove pilastri viventi / lasciano sfuggire a tratti parole confuse. / L'uomo vi attraversa foreste di simboli / che l'osservano con sguardi familiari. / Come lunghi echi che da lungi si confondono / in una tenebrosa e profonda unità [...]».

nente una rappresentazione della natura in quanto architettura, una «allegoria della struttura geologica in quanto paesaggio primordiale costruito».[33]

Primogeniti della natura

La trasfigurazione utopica del mondo pagano – insieme alla sua smitizzazione relativistica ad opera del filone etnologico – indicano un comune terreno d'origine per la passione del classico (neoclassicismo) e la passione del primitivo e del folklore (neogoticismo) compresenti nella cultura europea del Settecento. Si determina una ricerca dell'origine attraverso la duplice via del neoclassicismo e del primitivismo.

L'antichità come metafora utopica attiva, infatti, entrambe

> le direzioni della filosofia della crisi nell'Europa moderna: la ricerca di un equilibrio tra sensibilità e ragione e, al tempo stesso, l'interrogazione di un campo prelogico che va a sovrapporsi di fatto alla vita e ai costumi dei primitivi, alla condizione dei selvaggi del nuovo mondo».[34]

Non a caso nelle prime analisi di etnologia comparata del primo Settecento affiora la consapevolezza del nesso tra aspirazione classica e primitivismo. La figura del selvaggio diviene sovente una presenza collocata nello scenario della natura provvida e del mito antico e, d'altra parte, nel mito della felicità primitiva risuona un'eco arcadica. Non a caso molte descrizioni della natura primitiva delle terre del Nuovo Mondo attingono alla inesauribile sorgente ovidiana. Le pagine del primo libro delle *Metamorfosi* forniscono molti dei materiali costitutivi del primitivismo antico come di quello moderno. E non è un caso che James G. Frazer, padre dell'antropologia evoluzionistica moderna, fosse un filologo classico autore di celebri studi sui *Fasti*.

«La partecipazione della natura in ogni cosa», scriverà Muratov nel 1911:

> L'amore della vita e un ampio respiro degli spazi, delle terre e del mare, che circondano l'uomo, formavano la felicità del mondo

[33] Ivi, p. 70.
[34] Ivi, p. 83.

> antico. Questa felicità non ha ancora del tutto abbandonato Napoli… Questo sapore amaro, questo leggero sapore amaro delle olive, dei melograni e di alcuni vini locali, sembra strano per l'idea comune della dolce bellezza del paesaggio napoletano. Ma forse così arriva a noi, attraverso la natura, una verità sulla antica vita che si era sviluppata un tempo su questa terra, sui forti succhi e i sali marini che la nutrivano e sul suo primordiale grano amaro.[35]

Ma già in anni vicini a Goethe, Leopold von Ranke parla di una storicità naturalizzata – o, se si vuole, di una natura «istoriata» – che è il luogo dove l'antico diventa il *topos* in cui la storia, arretrando nel tempo, sconfina nella dimensione mitica di una società incorrotta, immune dagli effetti della civilizzazione.[36] Una dimensione additata in egual misura dai monumenti della natura e da quelli della civiltà:

> Questo stesso cielo, situato tra Roma e la Grecia e che le unisce con una presenza così intensa da rendere superflua ogni spiegazione storica, questo cielo che è solo natura, ci immerge immediatamente in una atmosfera che mi sembra simile a quella di secoli antichi.[37]

Tale immediatezza che sfugge alla spiegazione storica non è di ordine riflessivo – o riflesso – ma di ordine intuitivo, un rivelarsi improvviso che fa pensare alla *Lichtung* heideggeriana, come quella che emerge dalla prosa di Victor Hehn che registra con accenti fervidamente romantici l'impressione suscitata dalla veduta del lago d'Averno.

> Volgendoci dal mare verso la terraferma raggiungemmo presto il lago d'Averno che è così cupo e romantico! Proprio sulla riva c'è quel tempio maestoso di Plutone o di Apollo, la cui cella è coperta di una volta ammantata di verde, ormai diruta, che si specchia malinconico nell'acqua nera, mentre il Monte Sant'Angelo si erge alle sue spalle! Anche il lago d'Averno è un cratere, quindi circolare, le sue acque sono immote e ricoprono una profondità verti-

35 Cfr. P.P. Muratov, in E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1971.

36 Dubbini, *Geografie dello sguardo*…, cit., p. 67.

37 In Ramondino-Müller, *Dadapolis*, cit., p. 234 [ed. orig. L. von Ranke, *Zur eigenen Lebensgeschichte*, Duncker & Humblot, Leipzig 1890].

> ginosa e un passato tremendo – era qui che il mortale entrava nel regno delle ombre.[38]

Emerge da questa descrizione un'estetizzazione della natura fondata su una morfologia risolutamente metaforica che accosta i disegni naturali e quelli dell'intelligenza umana. Tale processo, che risale almeno alla metà del Settecento e ha in Saint-Pierre uno dei suoi esempi paradigmatici, conduce all'elaborazione di un «concetto 'analogico' di rovina che avvicina la rovina naturale e quella artificiale, opera dell'uomo e del suo ingegno».[39] Se da un canto un grande albero dal tronco cavernoso e ricoperto di muffa ci trasmette il senso dell'infinito nel tempo, il senso di un passato coperto ma al tempo stesso indicato da quella che Shakespeare chiama «l'informe rovina dell'oblio»,[40] d'altro canto la rovina dell'arte agisce sullo spirito in modo che è impossibile disgiungere da principi naturali. L'edificio che cede alla forza della natura suscita un malinconico senso di bellezza poiché «i piani dell'arte si alleano in questo caso con la maestà di quelli della natura».[41]

A una siffatta idea della naturalità primitiva sembra ascrivibile la descrizione dumasiana dei lazzari:

> Il lazzarone è il figlio primogenito della natura: per lui il sole brilla, il mare mormora e la creazione sorride. Gli altri uomini hanno una casa, una villa, un palazzo; il lazzarone ha il mondo.[42]

Il lazzarone, aggiunge Dumas,

> non ha leggi, è al di fuori di tutte le esigenze sociali: dorme quando ha sonno, mangia quando ha fame, beve quando ha sete. Gli altri popoli riposano quando sono stanchi di lavorare: lui, invece, quando è stanco di riposare lavora. Ma non di quel lavoro del Nord che abbrutisce, bensì di quel lavoro giocondo, spensie-

[38] Ivi, p. 141 [ed. orig. V. Hehn, *Reisebilder aus Italien und Frankreich*, Cotta'sche, Stuttgart 1884].

[39] Dubbini, *Geografie dello sguardo*…, cit., p. 67.

[40] W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, IV, 5, in *Id*., *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze 1964, p. 789: «What's past and what's to come is strewed with husks and formless ruin of oblivion».

[41] Dubbini, *Geografie dello sguardo*…, cit., p. 67.

[42] Dumas, *Il corricolo*, cit., p. 92.

> rato, trapunto di canzoni e di lazzi, sempre interrotto dalla risata e dalla pigrizia; di quel lavoro che dura… un istante quanto basta. Che cosa è questo lavoro? Dio solo lo sa!
> Quanto al nutrimento, quantunque appartenga alla specie degli onnivori, egli in generale mangia soltanto due cose: la pizza e il cocomero.[43]

Infine il grande scrittore francese aggiunge una considerazione sui maccheroni assolutamente illuminante circa il cammino storico della civiltà:

> Si crede che il lazzarone viva di maccheroni: è un grande errore che va finalmente rilevato. È vero che i maccheroni sono nati a Napoli; ma oggi i maccheroni sono una pietanza europea che ha viaggiato con la civiltà e che al pari della civiltà, si trova molto lontano dalla sua culla.[44]

Il sillogismo mitico tra Primitivo e Antico ha, in realtà, nel Popolare l'indispensabile terzo termine con il quale entrano entrambi in relazione di permutabilità e di reversibilità.

Non a caso la descrizione dei resti dell'antichità dà luogo a considerazioni in registro nobile e grave – autentiche forme di allegoria – mentre quel catalogo archeologico vivente costituito dagli usi e dai costumi dei popoli del Sud ispira una retorica del pittoresco, che dell'altra è la variazione in minore.

L'antico – o meglio, l'immagine ottocentesca dell'antico che risplende nell'algido biancore neoclassico delle porcellane di Tagliolini e dei marmi di Canova e Thorvaldsen – diventa così un canone che i colti modulano nelle arti e nelle lettere e che la plebe, invece, incarna senza saperlo. Semplice frammento del passato, essa non interpreta l'antico, è l'antico. Non ne ha l'intelligenza, ne è il corpo vivente. Una brulicante moltitudine di corpi che riempie fondaci e vicoli come un oscuro sottobosco umano, perturbante ed enigmatica come il passato che viene alla luce con gli scavi. Al punto che nei vicoli di Santa Lucia si affittavano sedie ai turisti scesi dal Nord Europa perché comodamente seduti potessero osservare lo spettacolo della vita popolare. In altri casi invece il popolare appare come simbolo idillico, nelle tarantelle, nelle scene di colore

[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*

locale, quasi sempre sullo sfondo della natura, quasi che la «bellezza» potesse lenire e sanare classicamente il rapporto tra le due città. Quasi che il divario tra il sito e chi lo abita, tra *urbs* e *civitas*, potesse venir ricomposto in nome dell'armonia che compare nella grazia pagana degli scugnizzi o nella celeste natura delle «vedute».

Si comincia così a delineare una distinzione di non breve momento tra culture, e *nazioni*, che sono soggetto della storia e *popoli* portatori inerti e ignari di «tradizioni».

È a questa stagione ideologica e culturale che appartengono libri come *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*.

L'autore del trattato omonimo, Andrea De Jorio, nell'illustrare le ragioni dell'opera «di antica e moderna mimica», sostiene che

> facendo che l'una dia la mano all'altra si possano scambievolmente aiutare sì per aprire una novella via alla spiegazione dell'antico, come all'interesse da accordarsi al moderno.[45]

Quest'ultimo, dunque, diviene un surplus di significante per «indovinare il significato e la forza di quello». Esemplare un brano in cui Winckelmann a proposito di un bronzetto ercolanese, raffigurante forse un Priapo, dice:

> Ce Priape paroît faire une espèce de geste fort ordinaire aux Italiens, mais entièrement inconnu aux Allemans.[46]

Per poi subito passare alla descrizione di un noto gesto apotropaico.

Una specie di meridionalità nel tempo

La modernità si può intendere dunque come il passaggio di consegne tra gli eredi degli antichi che ne investono l'eredità, diventando moderni e coloro che invece restano Antichi, senza sviluppo, uomini e luoghi «tra

[45] A. De Jorio, *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*, Forni, Bologna 1979, p. XIII [rist. anast. dell'ed. Napoli 1832].

[46] J.J. Winckelmann, *Recueil de lettres sur les découvertes faites à Herculanum, à Pompei etc.*, Paris 1784, p. 58.

civili e barbari»,[47] come recita il XXXV dei *Pensieri* di Leopardi che altrove definisce il popolo napoletano «semibarbaro o semicivile piuttosto».[48]

In un passo dello *Zibaldone* l'autore de *La ginestra* definisce la Germania come erede della filosofia greca. «Sebbene l'età moderna è il tempo del pensiero nondimeno il Settentrione ne è la patria e l'Italia conserva un poco della sua naturale immaginazione».[49] I meridionali sono dunque diversi dai settentrionali come gli antichi dai moderni.

E, ancora nello *Zibaldone* aggiunge che nella

> considerazione comparativa delle antiche e moderne nazioni civili, quelle furon tutte quante di situazione meridionali mentre in seguito la civiltà è andata sempre e va tuttavia progredendo dal Sud al Nord, ritirandosi da quello; i popoli civili moderni son tutti settentrionali… o certo, risiedendo, come è manifesto, la maggior civiltà moderna nel settentrione, il resto dei popoli più o manco civili, pigliano dai settentrionali il carattere della lor civiltà. E insomma, la civiltà antica fu una civiltà meridionale, la nostra è una civiltà settentrionale.

E conclude:

> L'antichità medesima e la maggior naturalezza degli antichi, è una specie di meridionalità nel tempo.[50]

Il tempo diviene così un *altrove* in cui la modernità celebra sulle civiltà sepolte il suo rito di passaggio all'età adulta fondandolo su una sequenza di morte e rinascita. Su una incorporazione genealogica dell'eredità degli Antichi, su una ancestralizzazione dell'archeologia.

La modernità si configura dunque come il passaggio di consegne tra i veri eredi degli antichi, ovvero il Settentrione che ne investe l'eredità per diventare moderno, e il Meridione che invece resterà antico, senza emancipazione e senza sviluppo. Fissato per sempre nel fermo-immagine di una non-storia prigioniera del mito.

---

47 Cfr. G. Leopardi, *Pensieri*, Adelphi, Milano 1982, p. 40.
48 Cfr. *Id*., *Zibaldone*, 4290, Newton Compton, Roma 1997, p. 893.
49 Ivi, pp. 881-82.
50 *Ibid.*

DALL'ESOTISMO ROMANTICO ALL'ESTETICA DEL DIVERSO

Enzo Cocco

Il Diverso diminuisce.
È questo il grande pericolo
della terra
Victor Segalen, *Saggio sull'esotismo*

La traduzione italiana del libro di Predrag Matvejević, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, è preceduta da una introduzione di Claudio Magris intitolata *Per una filologia del mare.* Il titolo sottolinea il significato che Magris assegna a quest'opera: quello cioè di approfondire la conoscenza di questo mare insieme a quella delle civiltà che in esso si specchiano. E di farlo, tra l'altro, non soltanto riscoprendo storia e cultura attraverso testi e documenti, ma calandole «direttamente nelle cose, nelle pietre, nel sapore del vino e dell'olio, nel colore delle onde». Secondo Magris, «Matvejević cerca di afferrare il Mediterraneo, di abbandonarsi al fascino della parola ma anche di circoscriverne rigorosamente il significato, di tracciare limiti e confini».[1]

[1] Secondo Magris, quello di Matvejević è «un libro epico e pieno di pietas per ognuno degli innumerevoli destini che il mare custodisce e seppellisce, come un immenso archivio o come un altrettanto immenso dizionario etimologico [...]. Il discorso di Matvejević è lieve [...]. Egli sa far parlare la grazia del Mediterraneo [...]. La cultura e la storia vengono calate direttamente nelle cose [...]. Matvejević cerca di afferrare il Mediterraneo, di abbandonarsi al fascino di questa parola ma anche di circoscriverne rigorosamente il significato, di tracciare limiti e confini. Egli insegue le varie piste mediterranee, quelle dei traffici dell'ambra e delle peregrinazioni degli ebrei sefarditi, dell'estensione della vite e del corso dei fiumi; i confini si fanno allora oscillanti e fluttuanti, ancorché coerenti e concentrici, disegnano ideali curve come isobare o creste dell'onda»; cfr. C. Magris, *Per una filologia del mare*, prefa-

Tralasciando di discutere queste indicazioni di Magris, va segnalato, invece, un refuso che è presente nell'indice del libro tradotto, che ha determinato un mutamento sostanziale e radicale del titolo della prefazione di Magris: che da *Per una filologia del mare* si trasforma in *Per una filosofia del mare*.[2] Errore biasimevole, dirà qualcuno. Inattesa e provvida illuminazione, verrebbe da dire. Qualche volta l'errore è più vero della verità.

In questo caso, per due motivi. Innanzitutto perché il nuovo titolo dell'indice permette di ripensare il Mediterraneo non solo dall'ottica della geografia, della storia, dell'economia, della politica, della letteratura comparata, ma con lo sguardo della filosofia. D'una geo-filosofia, per dirla con Cacciari.

In una tale prospettiva, significativo è un pensiero che rifletta sulle questioni del confronto con l'altro. Sui modi e sulle forme attraverso i quali l'Europa («che è stata concepita sul Mediterraneo») ha costruito il rapporto con l'alterità. Sulle categorie interpretative che ha messo in opera e dispiegato, o che intende mettere in opera e dispiegare, per pensare non all'unità ma alla molteplicità, alla pluralità di culture e di popoli che rendono il mare su cui si affacciano «Mediterraneo», mare di mezzo, centro unitario ma anche confine, che unisce e insieme divide storie e civiltà che hanno conosciuto, e ancora conoscono, interdipendenze ma anche contraddizioni. Pensare filosoficamente il Mediterraneo significa valorizzare le interdipendenze e lasciare essere le contraddizioni, muovere e finalizzare il proprio agire da/a un'unità plurale, che si esprime e si realizza solo grazie a una ragione dialogante e non a una ragione esclusiva.

Il secondo motivo che fa ritenere quell'errore tipografico come il manifestarsi d'una astuzia della ragione si trova nel fatto che esso libera il libro di Matvejević da ogni sospetto di esotismo banale, che nelle parole di Magris, invece (anche al di là delle sue intenzioni), sembra rimanere come sullo sfondo, appena adombrato. Il senso del libro di Matvejević è infatti in opposizione a ogni forma di esotismo letterario che ha cercato di riportare l'altro a sé, la differenza esotica all'identità eurocentrica, facendo dell'altro il medesimo, dell'ignoto il noto.

---

zione in P. Matvejević, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, traduzione dal croato-serbo di S. Ferrari, Garzanti, Milano 1991, p. 10.

[2] Ivi, p. 241.

Lo scrittore, anzi, rileva come il discorso sul Mediterraneo abbia sofferto della verbosità e dei luoghi comuni dell'esotismo,[3] il quale non è solo sguardo rivolto all'altro, ma anche racconto che *produce e crea l'altro.* L'esotismo mediterraneo dei romantici, di quelli francesi in modo particolare, offre, a tal riguardo, riprove esemplari. Un esotismo, questo, che (va preliminarmente sottolineato) si basa non tanto su «le goût de l'étranger» ma su «l'amour de l'étrange, du dépaysement en soi».[4]

All'inizio dell'Ottocento, molti scrittori e poeti francesi intraprendono un proprio viaggio in Oriente, che, come ricorda nel 1874 Pierre Larousse nel suo *Dizionario universale del XIX secolo* (tomo XI), è nome vago e «niente di più mal definito della contrada alla quale si applica questo nome».

Se questo è vero, non meno vero è il fatto che, per questi viaggiatori francesi, l'Oriente è meno una contrada che un'invenzione dello spirito europeo. Essi pensano, infatti, all'Oriente come alla «Terra Madre», secondo la formula di Nerval.[5] Alla terra, cioè, da cui gli europei discendono, in cui trovano le loro più profonde radici e il senso del proprio destino. L'Oriente di cui parlano questi viaggiatori è costituito da quell'insieme di civiltà che si affacciano sul Mediterraneo, che, come ricorda Chateaubriand nel suo *Itinerario da Parigi a Gerusalemme e da Geru-*

[3] «Il discorso sul Mediterraneo ha sofferto della sua stessa verbosità: il sole e il mare; i profumi e i colori; i venti e le onde; le spiagge sabbiose e le isole fortunate; le ragazze precocemente maturate e le vedove avvolte nel nero; i porti, le barche e i richiami delle cose sconosciute, le navigazioni, i naufragi e i racconti che si tramandano sulle une e sugli altri; l'arancio, il mirto e l'ulivo; le palme, i pini e i cipressi; lo sfarzo e la miseria; la realtà e l'illusione, la vita e il sogno. Di questi motivi hanno abusato i luoghi comuni della letteratura: descrizioni e ripetizioni di tutti i generi. La retorica mediterranea è servita alla democrazia e alla demagogia, alla libertà e alla tirannide»; ivi, p. 20.

[4] «Il gusto dell'estraneo, che anima il viaggiatore cosmopolita del XVIII secolo, si trasforma assai presto in amore dell'insolito, dello spaesamento in sé. L'inquietudine romantica, le cui cause sono molteplici, trova nel cosmopolitismo materia per esorcizzare con il viaggio il grande male del nuovo secolo. Così, tra il XVIII e il XIX secolo, il viaggio che era riflesso della gioia di vivere, diviene contemporaneamente simbolo e valvola di sfogo di una tendenza all'instabilità»; cfr. F. Claudon, *Le voyage romantique. Des itinéraires pour aujourd'hui*, Philippe Lebaud, Paris 1986, p. 10.

[5] «Avevo già ben avvertito che mettendo piede su questa terra madre (*terre maternelle*), rituffandomi nelle sorgenti venerate della nostra storia e delle nostre credenze, andavo a fermare il corso dei miei anni, che mi rifacevo bambino in questa culla del mondo, giovane ancora nel seno di questa eterna giovinezza»; cfr. G. de Nerval, *Voyage en Orient*, in *Oeuvres*, vol. II, a cura di A. Béguin-J. Richer, Gallimard, Paris 1952-1956, p. 351.

salemme a Parigi, «è posto al centro di paesi inciviliti, sparso d'isole amene, e sulle cui rive è piantato il mirto, la palma e l'ulivo».[6]

È, come si vede, un Oriente della storia, della natura, e del sogno, che appaiono conservati «in questo sacro mare».[7] Sulle sponde d'una distesa d'acqua che, per Lamartine, rappresenta «l'unità di spirito fra i popoli». Un'unità che deve trovare nelle lingue «lo strumento di questa unità», e «nell'incoraggiamento per gli studi orientali, per il progresso delle lingue, delle arti e degli studi» il suo consolidamento e sviluppo. «Le parole» scriverà nel 1850 «sono monete che i popoli devono coniare sempre più d'una comune impronta perché passino dappertutto, e servano così a moltiplicare il cambio e la comunicazione delle idee in circolazione nel mondo».[8] L'unità mediterranea di Lamartine rimanda però a un'idea di identità eurocentrica che ha per fine la *reductio ad unum* del diverso, la omogeneizzazione degli spazi e l'assimilazione delle culture altre. Nelle sue parole è perciò un tono ambiguo, in cui si mescolano gli accenti e gli echi sia del «Ministro degli affari esteri» che nel 1848 tracciò alcune linee di politica orientale, sia del colonialista che si serve della presunta superiorità della lingua eurocentrica come d'uno strumento di penetrazione e di dominio. Ambiguità che, nella prospettiva d'una filosofia del Mediterraneo, non può né deve sussistere.

I viaggiatori romantici francesi partiranno verso questo Oriente mediterraneo, costruendo un «itinerario circolare» (Egitto, Palestina, Libano, Grecia) che comprende anche l'Italia, per riportare le meraviglie che circondano il mare. Viaggeranno, però, non da storici né da geografi né tantomeno da etnografi, ma «da poeti».[9] Non descriveranno, evocheranno. Il loro sarà un viaggio a ritroso, nello spazio e nel tempo, alla ri-

[6] F.R. de Chateaubriand, *Itinerario da Parigi a Gerusalemme e da Gerusalemme a Parigi andando per la Grecia e ritornando per l'Egitto, la Barberia e la Spagna*, vol. I, Cirillo editore, Napoli 1836, p. 85.

[7] Ivi, p. 86.

[8] A. de Lamartine, *Nuovo viaggio in Oriente*, Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile, Napoli 1853, p. 16.

[9] «L'immaginazione e la poesia, dopo aver annesso il dominio occidentale del *romancero* e delle ballate, si lanciano sulle strade del viaggio in Oriente, ai bordi delle quali fioriscono le 'orientali' in prosa e in versi»; cfr. G. Gusdorf, *Le romantisme*, vol. I, Éditions Payot & Rivages, Paris 1993, p. 306. Nel suo viaggio, Chateaubriand scriverà: «Io mi trovavo colà sulle frontiere dell'antichità greca, ed ai confini dell'antichità latina. Pitagora, Alcibiade, Scipione, Cesare, Pompeo, Cicerone, Augusto, Orazio, Virgilio, avevano tragittato quel mare […]. Ed io viaggiatore oscuro, passando sul solco cancellato delle navi che portarono

cerca di immagini e d'immaginazione, di memorie ed emozioni, in grado di allargare i confini della propria anima.

Il grande successo dell'opera di Chateaubriand, l'influsso della pittura orientale di Gros,[10] di Géricault,[11] di Delacroix,[12] fanno sì che quest'Oriente mediterraneo susciti sempre più l'attenzione occidentale, diventi luogo della poesia e della rinascita interiore. Come nel *West-östlicher Divan* aveva suggerito Goethe, il quale in *Hegire* inviterà gli occidentali a fuggire verso est, «ai lidi ameni, / fra gli spiriti sereni», perché «là, fra canti, amori, ebbrezza», è possibile rigodere la giovinezza.[13] Come ribadirà Hugo ne *Les Orientales*, in particolar modo nella lirica *Novembre*, dove l'Oriente diventa lo spazio del «*beau rêve*».[14]

Sulla stessa scia è Lamartine, che parla del suo viaggio orientale come

---

i grandi uomini della Grecia e d'Italia, io andavo in traccia delle muse nella loro patria»; cfr. Chateaubriand, *Itinerario da Parigi a Gerusalemme*…, cit., pp. 88-89.

[10] L'Oriente di Antoine-Jean Gros è un luogo visionario, frutto dell'immaginazione poetica. A tal proposito, De Paz scrive: «Questo Oriente rivelato alla (dalla) sensibilità pittorica, ha fatto dire che Gros è il primo orientalista; ma al di là di questa caratterizzazione, più o meno legittima, è indubbio che egli ha saputo tradurne la visione, nonostante non sia mai andato in quei luoghi; Giaffa o Abukir, toni sorprendenti, costumi lussuosi, violenza, tutti elementi costitutivi del futuro linguaggio dei romantici e, particolarmente, del Delacroix de *Il massacro di Scio*»; cfr. A. De Paz, *Il romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia*, Liguori, Napoli 1992, p. 158.

[11] Nella serie dei ritratti dei «negri» e degli «orientali» (*Ritratto d'orientale*, *Ritratto di giovane meticcia*, *Ritratto del negro Joseph*), Géricault opera una sorta di demistificazione del «pittoresco orientale» ed esprime una riflessione di carattere più esplicitamente politico. La sua pittura, così, diventava una critica ai valori umani e culturali della società occidentale. De Paz nota che le rappresentazioni orientali di Géricault «colpivano, in modo più o meno esplicito, l'eurocentrismo, cioè la credenza ideologica che i valori espressi tradizionalmente dalla cultura europea si ponessero come metro di misura assoluto […] nei confronti degli usi, dei costumi e delle ideologie dei popoli non appartenenti alla civiltà del vecchio continente»; ivi, p. 194.

[12] La pittura di Delacroix è fortemente influenzata dal suo viaggio in Marocco, che si svolse dal gennaio al luglio del 1832. I primi quadri eseguiti al ritorno dal Marocco, nota De Paz, «risulteranno totalmente impregnati di questa magica visione. A forza di guardare la vita della gente in queste affascinanti contrade esotiche, la tavolozza di Delacroix subì una metamorfosi accentuando la purezza del bianco, i toni di madreperla, la presenza dei rossi e dei gialli chiari. Egli scoprì così l'uomo mediterraneo»; ivi, p. 222.

[13] J.W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970, p. 1381.

[14] «Di fronte al tetro inverno di Parigi che incalza / Il tuo [della musa] sole d'Oriente s'eclissa e t'abbandona, / Il tuo bel sogno d'Asia s'infrange e nel tuo sguardo / Non resta che la strada coi suoi vecchi rumori, / Nebbia alle tue finestre e fumo in lunghi fiotti / Che bagnano fuggendo l'ala scura dei tetti»; cfr. V. Hugo, *Orientali*, testo originale a fronte, scelta e traduzione di R. Held, Mondadori, Milano 1985, p. 145.

di «un grande evento della vita interiore», d'una visione da cui attendersi «i frutti di quella terra poetica» e «l'offerta di versi».[15] L'Oriente di Lamartine ha la duplicità del mito romantico: è luogo delle «magnificenze» ma anche terra «perfida e crudele».[16] In entrambi i casi, spazio di invenzione, misurato sul desiderio eurocentrico. Il mare che divide e avvicina queste due fantastiche realtà diviene, così, una sorta di porta, un confine. Lamartine lo definisce una intermittenza spaziale e temporale,

> una dolce intermittenza del movimento dell'anima e del corpo, del pensiero e della vita, che fa riposare forzatamente e deliziosamente il viaggiatore tra un'epoca e l'altra; un tempo dato alla riflessione, una ritenzione dello spirito e dei sensi, un ritiro in sé medesimo, un territorio neutro sulla frontiera delle due patrie.[17]

Viaggio dell'anima, quello di Lamartine. Ma tale è anche quello di Nerval, che guarda all'Oriente come a un «mondo invisibile» e a un «universo intimo», in cui ritrovare «paesaggi dell'infanzia», «l'innocenza delle prime età», «visioni beate», che fanno dell'Oriente una porta, «d'avorio o di corno», dischiusa sul mondo dello spirito. Nel suo viaggio, cercherà «l'ideale, il colore, la poesia, l'amore forse». Ma, come si legge in una sua lettera a Théophile Gautier (fine agosto 1843), incontrerà la delusione. La vastità e la bellezza orientali che gli si erano dischiuse come in un sogno «à la clarté des lampes» (Baudelaire, *Le voyage*, v. 3), consultando mappe e stampe, leggendo racconti e tradizioni, si rivelano fantasmi del cuore. L'Oriente cercato, quello immaginato, sognato, gli si rivela una realtà prosaica dominata dai segni e dai valori della civiltà europea. Chiudendo così la lettera a Gautier, Nerval scriverà amaramente:

> Ritroverò all'Opéra il vero Cairo, l'Egitto immacolato, l'Oriente che mi sfugge, e che ti ha sorriso con un raggio dei suoi divini occhi. Felice poeta, tu hai cominciato a creare il tuo Egitto con fogli e libri [...] L'opera dei faraoni, dei califfi e dei sultani scompare quasi interamente sotto la polvere del *khamsin* o sotto il martello d'una civilizzazione prosaica [...] I sei mesi che ho trascorso là sono passati: è già il nulla, ho visto ancora tanti paesi inabissarsi

[15] Lamartine, *Nuovo viaggio in Oriente*, cit., p. 21.
[16] Ivi, p. 41.
[17] Ivi, p. 405.

> dietro i miei passi come decorazioni di teatro; cosa me ne resta? Un'immagine confusa quanto quella di un sogno: il meglio di ciò che vi si trova, lo sapevo già nel mio cuore.[18]

Anche per Flaubert, l'intensità poetica del sogno orientale (che è all'origine del viaggio e condiziona e falsa, perciò, l'incontro con l'altro mondo) avvilisce il reale e genera disillusione e stanchezza. Egli parte alla volta dell'Oriente «più allegro che triste», con «il cuore pieno di speranza», attraversa il mare contemplando le onde e sognando il nuovo e l'ignoto. Ma ben presto il viaggio gli restituisce l'immagine del sempre-uguale.[19] Più che riempire e arricchire l'anima di sensazioni e di emozioni, scava l'interiorità e disincanta, facendo sorgere l'idea, che sarà anche di Baudelaire, dell'inutilità d'un itinerario che «va risalendo nei ricordi, fermandosi agli incroci e alle diramazioni» della storia dei popoli e delle civiltà. In una lettera alla madre del 20 gennaio 1851, infatti, Flaubert dirà:

> Si ha un bel viaggiare, vedere dei paesaggi e dei tronchi di colonne, tutto questo non rallegra. Si vive in un torpore profumato, in una specie di sonnolenza, in cui ti passano sotto gli occhi dei cambiamenti di scena, e alle orecchie delle improvvise melodie, rumore del vento, scroscio dei torrenti, campanacci dei greggi. Ma non si è allegri; si fantastica troppo per esserlo. Niente dispone di più al sonno e alla pigrizia.[20]

Questo modo di viaggiare dei romantici francesi (che non lascia l'alterità – paesaggi e popoli – nella propria diversità e differenza, ma la riporta a valori, saperi e canoni codificati, in un processo che, anche quando demistifica il pittoresco orientale, risulta una forma di orientalismo che non riconosce ma riduce e assimila l'altro) è tipico dell'esotismo eurocentrico. E non è un caso che «questa impresa di riappropria-

---

[18] G. de Nerval, *Correspondance*, in *Oeuvres*, cit., vol. I, p. 897.

[19] Da lontano, l'Oriente gli appare un mistero e un paradiso di forme. Ma ben presto egli scopre l'identità del diverso, come si evince da un iniziale appunto del suo diario. All'arrivo ad Alessandria, Flaubert annota: «Ho scorto l'Oriente attraverso, o meglio immerso, in una gran luce d'argento diffusa sul mare […]. Mi sono fatto un'abbuffata di colori, come un asino si riempie d'avena […]. Ma Alessandria d'altronde è quasi un paese europeo, tanti ce n'è di europei»; cfr. G. Flaubert, *L'educazione orientale. Lettere 1849-1851*, traduzione di E. Baggi Regard, Serra e Riva Editori, Milano 1982, pp. 24-25.

[20] Ivi, p. 232.

zione letteraria della Terra Madre [...] sia contemporanea dello slancio coloniale».[21] Come testimonia un passo che Lamartine scrive durante il suo secondo viaggio in Oriente:

> Partimmo in lunga carovana per Smirne, penetrati d'ammirazione per il sito, per il clima e la vegetazione, per la terra e per le acque che la mia fantasia m'andava dipingendo; non dubitavamo che oltre il pensiero intimo e filosofico che m'aveva spinto da lungo tempo verso una solitudine tranquilla in Asia, vi fossero in quelle terre bastanti attrattive e sicurezza di vantaggi per chiamare i capitalisti dell'Europa a formare una opulenta colonizzazione.[22]

Nel giro di pochi anni, l'Oriente mediterraneo dei viaggiatori romantici sembra perdere interesse. La rivelazione del «profondo Oriente» diventa una nuova *chance* dell'Occidente.[23] Nel momento in cui Michelet, nel 1863, scoprirà nuove lontananze orientali, dirà che

> tutto è stretto nell'Occidente. La Grecia è piccola: io soffoco. La Giudea è secca: io ansimo. Lasciatemi un po' guardare dalla parte dell'Asia alta, verso il profondo Oriente. Là ho il mio immenso poema, vasto come il mare delle Indie [...], libro d'armonia divina ove niente ha dissonanza.[24]

Ma tale scoperta apre un'altra storia. Nella prospettiva d'una *filosofia del Mediterraneo* è più utile guardare ai viaggiatori romantici della prima metà dell'Ottocento, che, pur con tutti i loro limiti, hanno dato centralità a una realtà e rafforzato la sua conoscenza. La valorizzazione e conoscenza del Mediterraneo, però, non può e neppure deve, oggi, far ricorso alle loro categorie esotiche, ma, semmai, rivolgersi ad altri principi, quelli, per esempio, dell'esotismo di Victor Segalen.

Criticando i primi romantici, Hugo, Chateaubriand e Lamartine innanzitutto, definiti «Mezzani della Sensazione del Diverso», Segalen cerca di restituire alla parola «esotismo» il suo autentico significato. Alla base della sua riflessione è, innanzitutto, la rideterminazione del termine

---

21 J.-M. Moura, *Lire l'Exotisme*, Dunod, Paris 1992, p. 74.
22 Lamartine, *Nuovo viaggio in Oriente*, cit., p. 7.
23 Gusdorf, *Le romantisme*, cit., vol. I, p. 306.
24 Jules Michelet, *Bible de l'Humanité*, vol. I, Chamerot, Paris 1864, pp. 1-2.

«esotismo» che serva a liberarlo dalla sua «sciocca facondia», dalle innumerevoli «scorie», «sbavature», «macchie», «muffe letterarie», e a riportarlo al suo vero senso, presente, tra l'altro, nella etimologia della stessa parola: «Definizione del prefisso *Eso* nella più vasta accezione possibile. Tutto ciò che è 'al di fuori' dei nostri fatti di coscienza attuali, quotidiani, tutto ciò che non è la nostra 'tonalità mentale' abituale».[25]

Spogliare la parola «esotismo» dalla sua «accezione esclusivamente tropicale» e pittoresca, significa stabilire che la sensazione d'esotismo non è altro che la nozione del differente, la percezione della diversità, la consapevolezza che esiste qualcosa al di fuori del soggetto percepente. Restituita al proprio significato originario, la parola «esotismo» non esprimerà altro che il sentimento che l'uomo ha della «purezza» e della «intensità» del diverso.

L'esotismo non riguarda, quindi, «l'io che sente», né i «Narcisi delle lettere» come Senancour, Amiel, Loti, che hanno fatto dell'altro «il corollario del proprio io». L'esperienza esotica è, invece, l'inclinare del soggetto verso l'oggetto, l'attitudine a sentire la differenza e l'incomprensibilità del diverso senza «deplorarle», ma «al contrario, lodarle al massimo».[26] È l'apostrofe, aggiunge Segalen, dell'ambiente al viaggiatore, dell'esotico all'esota[27] che lo penetra, l'assale, lo risveglia e lo *turba*.[28]

Attraverso tali definizioni, Segalen opera un capovolgimento dell'ottica tradizionale dell'esotismo. Nel contatto con l'*étranger* non è più solo l'io che rivolge *bruscamente* e *improvvisamente* il discorso a qualcuno o a qualcosa, presente o assente, ma è anche l'altro l'origine di interrogazioni che trasformano il monologo imperialistico del soggetto eurocentrico in un serrato dialogo, la cui posta in palio è la conoscenza dell'oggettività e dell'io, dell'alterità e dell'identità: di questi due aspetti dell'esistenza, cioè, che si incontrano nell'essere universale.

In questo gioco di rispecchiamenti e di rinvii – che lascia affiorare le realtà reciproche per frammenti e riflessi parziali, mai in una composta visione totalizzante (il che rende la domanda sull'essere inesauribile e mai compiuto il cammino d'avvicinamento all'assoluto, che si lascia,

[25] V. Segalen, *Saggio sull'esotismo: Un'estetica del diverso. Saggio sul misterioso*, Il cavaliere azzurro, Bologna 1983, p. 30.

[26] Ivi, p. 83.

[27] Con questo termine, Segalen intende «colui che, Viaggiatore-nato, nei mondi dalle meravigliose diversità, sente tutto il sapore del diverso»; ivi, p. 41.

[28] Ivi, p. 32.

perciò, pensare nell'assenza) – l'io, più che indebolirsi, «si gonfia» di tutto l'universo.[29]

Quest'apertura dell'io all'altro, o questa fenditura che l'altro apre nella profondità del Sé, mette al riparo da qualsiasi irrigidimento metafisico e mistico, e da quel pericolo (proprio delle civiltà di massa) che è la «omogeneizzazione» della diversità – o, come dice Segalen, la *degradazione dell'Esotismo*. Lo scrittore di Brest, vissuto nel periodo di espansionismo colonialistico e testimone della scomparsa della cultura maori e di quella del Celeste Impero, avverte che la faccia in ombra del «progresso eurocentrico» porta impressa la distruzione del diverso.[30]

Seguendo Nietzsche (che aveva studiato e «scoperto» in Polinesia e che gli aveva insegnato il valore e il significato del metodo genealogico, della filosofia dello smascheramento e del sospetto) Segalen sembra così rendersi conto di ciò che il filosofo tedesco aveva scritto nell'aforisma 382, che, insieme all'epilogo, chiude *La gaia scienza*. In esso, Nietzsche aveva scritto che lo spirito libero che non vuole più essere soggetto all'influenza dell'ontologia occidentale, ai concetti e alla grammatica della metafisica, «deve circumnavigare tutte le coste di questo ideale 'mediterraneo'».[31] Dopo tale circumnavigazione lo spirito libero potrà comprendere come per l'Occidente la volontà di verità abbia velato la volontà di potenza, la volontà di progresso civile, la volontà di dominio, la volontà di incontrare l'altro, la volontà di misconoscerlo e di sottometterlo.

Su questa linea di pensiero, le riflessioni di Segalen sull'esotismo con-

---

[29] «L'esotismo non è dunque un adattamento […] ma l'acuta e immediata percezione d'una eterna incomprensibilità. Iniziamo da questa confessione d'impenetrabilità. Non illudiamoci d'assimilare gli usi, le razze, le nazioni, gli altri; al contrario rallegriamoci di non poterlo mai fare; ci riserviamo così il perdurare del piacere di sentire il Diverso. È a questo punto che potrebbe porsi il dubbio: aumentare la nostra facoltà di percepire il Diverso costituisce una diminuzione o un arricchimento della nostra personalità? Significa sottrarle qualcosa o renderla più abbondante? Nessun dubbio: significa arricchirla moltissimo di tutto l'universo»; ivi, p. 36.

[30] «La tensione esotica del Mondo diminuisce. L'Esotismo, fonte d'energia mentale, estetica o fisica (sebbene non ami confondere i piani) diminuisce. Succede dunque che nel preciso momento in cui raggiungo la chiara convinzione che la mia estetica personale è una dottrina buona per tutti, efficace, attiva – (respingendo logicamente ogni metafisica del Brama, ogni confusione in un oggetto amato o divino) – succede che io scorgo, nello stesso tempo, che il suo Corso, il suo Tasso è in regressione nel mondo!»; ivi, p. 93.

[31] F. Nietzsche, *Idilli di Messina. La gaia scienza*, a cura di G. Colli-M. Montanari, versioni di F. Masini-M. Montanari, Mondadori, Milano 1971, p. 248.

sentono di rivolgere lo sguardo sul Mediterraneo con occhi più lucidi, di continuare a pensarlo come culla di civiltà, ma senza quell'illusione che ha accompagnato le forme dell'esotismo letterario, che hanno rappresentato l'altra faccia, non sempre in ombra, del colonialismo. Anche qui ci aiutano le parole di Segalen, allorquando afferma che nel confronto con l'altro bisogna partire dalla confessione della sua impenetrabilità: «Non illudiamoci d'assimilare gli usi, le razze, le nazioni, gli altri; al contrario rallegriamoci di non poterlo mai fare».[32] L'indicazione di Segalen consente di immaginare una filosofia del Mediterraneo che, per dirla con Cacciari, non pensa il rapporto con l'altro a partire dall'idea della «connessione a priori». Perché ciò significherebbe «annullare di fatto la qualità dei distinti e non tollerare la reale distinzione». La riflessione di Segalen invita e stimola a una connessione che esiste in quanto sempre assente, «in cui i *due*, gli assolutamente distinti, si connettono poiché *mancano* l'uno della verità dell'altro e riconoscono in questa mancanza (e dunque nella verità di cui mancano) proprio ciò che li costituisce».[33]

[32] Segalen, *Saggio sull'esotismo…*, cit., p. 36.
[33] M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994, p. 149.

IL MARE, SCINTILLANTE DI INNUMEREVOLI BRILLANTI… LE RAPPRESENTAZIONI DEL MEDITERRANEO IN *ITALY* DI SAMUEL ROGERS

Vincenzo Salerno

Un viaggiatore pittoresco

Nel maggio del 1814 Napoleone abdica e sceglie la via dell'esilio, verso i lidi solitari dell'isola d'Elba. All'epoca, Samuel Rogers ha cinquantun'anni, è già un poeta famoso – grazie ai versi di *The Pleasures of Memory*, e al *poem* narrativo *The Voyage of Columbus*[1] – facoltoso e rispettato «uomo di mondo», elegante collezionista, amico di potenti e protettore di letterati. Fino ad allora, in ossequio alla consuetudine della maggior parte degli aristocratici inglesi e dei poeti romantici suoi contemporanei,

[1] Nato il 30 luglio del 1763 a Londra, pubblicò a soli diciassette anni il suo primo *poem*, sulle pagine del *Gentleman's Magazine*, la rivista con cui collaborò per il resto della vita come *contributor* di saggi e recensioni d'argomento letterario. Divenuto ben presto il maggior azionista della banca di famiglia, si garantì un'esistenza più che agiata dedicandosi, senza preoccupazioni, alla poesia e soddisfacendo molti dei suoi costosi «capricci» di collezionista di opere d'arte e di raffinati oggetti d'arredamento. Costretto all'infermità a causa di una caduta per strada, morì a Londra il 18 dicembre del 1855. Cinque anni prima aveva rifiutato di succedere a William Wordsworth nella carica di *Poet Laureate*. Non avendo mai preso moglie né avendo eredi, una parte dei suoi beni fu battuta all'asta, alcuni quadri finirono alla National Gallery e la casa, prima venduta e poi abbandonata, venne infine demolita. Sopravvisse per lunghi anni il ricordo della villa-museo di Samuel Rogers, dove avevano avuto luogo gli esclusivi *breakfast* e i *dinner parties* ai quali gli «uomini di mondo e di lettere», i nobili e le *ladies* delle aristocratiche famiglie di Londra ambivano a essere invitati. Per questa e altre notizie sulla biografia di Rogers si veda P.W. Clayden, *Rogers and His Contemporaries*, Smith, Elder & Co., London 1859. Ma anche J.R. Hale (a cura di), *The Italian Journal of Samuel Rogers, Edited with an Account of Rogers' Life and of Travel in Italy, 1814-1821*, Faber & Faber, London 1956.

Rogers aveva viaggiato assiduamente;[2] spinto dalla convinzione che il viaggiare offrisse un'esperienza fondamentale per il completamento dell'educazione intellettuale di ogni gentiluomo.[3] Tra gli itinerari di formazione percorsi dai *gentlemen* d'oltremanica, l'Italia costituiva una tappa obbligata. Scrive J.R. Hale, a tale riguardo:

> [Rogers] era all'apice della sua reputazione e del suo potere. Nessuno si trovava in una posizione migliore per compiere un simile viaggio. […] Era determinato a non avere occhi soltanto per le rovine dell'antichità, ma a ricordare invece che l'Italia aveva avuto due vite, due età dell'oro, nel periodo classico e con la rinascita dell'Umanesimo.[4]

Per dirla con Geoffrey Carnall, il poeta inglese andrebbe contato nel numero dei cosiddetti «viaggiatori pittoreschi», alla perenne ricerca di «scenari suggestivi della grandiosità e della diversità dei fenomeni naturali»;[5] in linea con la tradizione letteraria di James Thomson, di Thomas Gray e di Edward Young. Ma Rogers fu, come egli stesso dichiarò, un attento osservatore dei «vestiti, dei modi, delle usanze delle persone», di quei posti memorabili «il cui solo nome suscita emozione».

---

[2] Al 1789 risale il *tour* a cavallo in Scozia dove conosce Henry Mackenzie, autore di *The Man of Feeling*, il teorico dell'«economia classica» e del liberismo Adam Smith, Hester Lynch Piozzi e il dottor John Moore, conosciuto per il suo romanzo *Zeuco*. Dopo due anni, Rogers si reca per la prima volta in Europa, visitando la Francia «rivoluzionaria», il Belgio, le Fiandre e, sempre nel 1791, compie un viaggio in Galles. Nel 1802, durante il periodo della pace di Amiens, il poeta ritorna a Parigi, ma soltanto dodici anni più tardi, nel 1814, si decide a compiere il primo dei due *journeys* in Italia, la terra del «tremendo» dono, «il dono della Bellezza».

[3] Il poeta così annotava nelle pagine del suo diario, durante il *Grand Tour* italiano: «Come un fiume, che prima si ingrossa, poi si stringe scorrendo, come una fonte che sgorga attraverso le ricche venature dei minerali, noi miglioriamo, impercettibilmente – e non soltanto nella mente, ma anche nel cuore. I pregiudizi ci abbandonano, uno a uno. Mari e montagne non sono più un limite per noi. Al di là di esse, impariamo ad amare, ad apprezzare e ad ammirare. La nostra benevolenza cresce insieme con la nostra conoscenza. E non ritorneremo forse cittadini migliori di come eravamo? Poiché più acquistiamo familiarità con le istituzioni di altri paesi, maggiormente dobbiamo apprezzare le nostre». In S. Rogers, *Italy*, printed for T. Cadell & E. Moxon, London 1830, p. 173.

[4] Hale, *The Italian Journal*…, cit., p. 51. Quando non diversamente indicato, la traduzione italiana dei brani in prosa e in versi è mia.

[5] G. Carnall, *Tensioni sociali e stili della letteratura. La letteratura di viaggio*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da Franco Marenco, vol. II, UTET, Torino 1996, p. 65.

E agì, al contempo, da «geloso custode» di ogni ricordo che vividamente e in maniera indelebile si fissava nella memoria rimanendo, attraverso l'esperienza formativa del viaggio, una «preziosa e dolce» testimonianza. In tal senso, è facile anche annoverarlo fra quei turisti che Cesare De Seta ha definito «moderni» e «laici»; allorché di fronte ai «relitti» dell'Italia antica avvertì

> le pulsioni e le speranze che furono proprie della cultura romantica, vale a dire di quella cultura che esaltò il Passato e l'Antico, che predilesse la Natura incontaminata redigendo in tal modo un repertorio di luoghi, una lista di monumenti, una serie di valori che dovevano costituire una sorta di Campi Elisi sottratti – quale illusione! – all'aggressiva presenza della macchina, alla stringente logica che i nuovi mezzi di produzione capitalistica imponevano.[6]

Il *tour* italiano – dunque rimandato fino al 1814 solo per ragioni di sicurezza, legate alla presenza francese in Italia – poteva essere, finalmente, compiuto:

> Era di moda allora il viaggio in Italia, un po' perché la vita in Italia era a buon mercato, e anche perché lì c'era un'atmosfera luminosa in cui le cose sembravano più belle. Ancora non si veniva in Italia per il godimento fisico del sole, per la tintarella, come oggi; gli stranieri cercavano i colori, il paesaggio pittoresco fatto di contrasti (mendicanti e rovine, banditi e sfondo alla Salvator Rosa), e soprattutto avevano gli occhi intenti ai luminosi cieli. [...] Ma i colori dei cieli italiani trovano in lui un osservatore attento, educato com'era il suo occhio dall'apprezzamento dei celebri paesisti inglesi dell'epoca. «Che colori sull'orizzonte in un cielo italiano, quando il sole è appena calato! Azzurro, rosa, giallo pallido, ambra, arancione intenso. E quel celestiale rosso roseo [celestial rosy red] che si effonde dappertutto».[7]

Rogers in Italia

L'itinerario peninsulare seguito da Samuel Rogers nel primo dei suoi

[6] C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in R. Romano-C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia, Atlante*, V. *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982, pp. 260-61.

[7] In M. Praz, *Il mondo che ho visto*, Adelphi, Milano 1982, pp. 23-24.

due viaggi in Italia[8] – tracciato secondo i tempi canonici del *Grand Tour* inglese, cioè a dire l'autunno nel Nord del paese, il Natale a Roma, il periodo immediatamente successivo in Campania e il ritorno di nuovo a Roma per la Settimana Santa – risulta quanto mai articolato, scandito da numerose visite e da soste, più o meno lunghe, nei posti più suggestivi del Bel Paese. Partito da Brighton alla metà d'agosto[9] in compagnia della sorella minore Sarah e di un amico di vecchia data, lo scrittore James Mackintosh, il poeta valicò le Alpi per il passo del Sempione e trascorse tutto l'inverno in Italia visitando Milano, Verona, Padova, Venezia, Arquà, Ferrara, Bologna, Firenze, Perugia, Terni, Roma, Napoli, spingendosi fino a Paestum. A marzo, nella Napoli di Murat, viene a sapere della fuga di Napoleone dall'Elba e decide di ritornare subito in patria. Dalla Campania si reca a Roma – mentre l'esercito franco-napoletano aveva già occupato parte dei possedimenti papali nel Lazio e a Bologna – dove trova ancora i napoletani e gode della protezione di Mosbourg, ex ministro delle Finanze al seguito delle truppe. Quindi a Mantova, entrando nei territori occupati dagli austriaci. Così facendo, Rogers poté evitare il passaggio per la Francia e, uscendo invece dal Brennero, attraversò senza pericolo il Tirolo, la Germania e il Belgio fino in Olanda. Qui sostò ad Amsterdam e a Gand, da dove infine s'imbarcò per l'Inghilterra. A Londra giunse sei settimane prima della battaglia di Waterloo.

Sul finire dell'autunno del 1821 il poeta parte nuovamente alla volta dell'Italia, per un soggiorno che dura meno della metà del precedente e si interrompe a Roma. Unica nota di rilievo, la breve sosta presso gli amici del «circolo pisano». È importante invece ricordare che, pochi giorni prima della partenza dall'Inghilterra, Rogers aveva consegnato

[8] Rogers fu per due volte sotto i variopinti cieli dell'Italia, nel 1814 e nel 1821. Dei due viaggi il più importante è senza dubbio il primo, sia per la durata – complessivamente otto mesi, dall'agosto del 1814 all'aprile dell'anno successivo – sia per l'influenza che tale soggiorno ebbe sul poeta stesso; una forza ispiratrice tanto forte da indurlo, ancora in Italia, ad abbandonare la stesura di alcuni lavori iniziati – aveva già cominciato in questo periodo l'opera in versi *The Human Life* – per dedicarsi *on the spot* esclusivamente ai poemetti che avrebbero composto *Italy*.

[9] Come raccontato nel diario del nipote di Rogers, William Sharpe, il poeta, la sorella e Mackintosh partirono da Brighton a notte fonda tra il 15 e il 16 di agosto del 1814. Si imbarcarono sul «postale» *Nautilus* che sarebbe approdato a Dieppe dopo una navigazione di trenta ore in balia delle onde di un *rolling sea*. Per questa e altre notizie si veda S. Sharpe, *Some Particulars of the Life of Samuel Rogers, Prefixed to Rogers' Poems*, [s.n.], London 1867.

all'editore Longman il manoscritto di un suo nuovo poema. Dall'Italia il poeta invia alla sorella Sarah – che lo aveva accompagnato fino in Svizzera ed era poi ritornata a Londra, proprio per occuparsi della pubblicazione di quest'opera – numerose lettere contenenti aggiunte e modifiche da apportare al testo. La prima parte del *poem*, pubblicato anonimo per volere dell'autore, viene data alle stampe agli inizi dell'anno seguente con il titolo *Italy*.

Italy

In Italia Rogers arrivava sufficientemente «istruito» sulla storia e la letteratura della terra che egli stesso giudicava «*dignified by wisdom, bravery or virtue*»[10] e con una discreta conoscenza della lingua, appresa da autodidatta attraverso la lettura dei classici italiani. A ciò si aggiunga che il *Milor* Rogers – accompagnato dalla fama di essere uno dei più rinomati poeti inglesi allora viventi – poteva contare, *in loco*, sull'amicizia di altri suoi «notabili» compatrioti, quali la principessa del Galles – che a Napoli trascorse lunga parte del suo *tour* europeo – e gli Holland, dei quali era spesso ospite, «tra i più graditi», nella celebre dimora londinese.

Di fatto, come a ragione notato da P.W. Clayden, il tanto atteso primo viaggio italiano aveva nelle intenzioni del poeta un fine ben preciso, vale a dire il completamento della sua «cultura artistica» in prospettiva di un libro dedicato all'Italia: «Nulla sfuggiva alla sua attenzione, e tutto quanto osservava veniva poi accuratamente descritto e commentato in un diario redatto quotidianamente, un'attenta e precisa preparazione di una futura opera».[11] L'affermazione del biografo di Rogers trova conferma

[10] Per molti aspetti, Rogers già sapeva che cosa avrebbe ammirato dei pittoreschi scenari italiani, *déjà vu* attraverso i quadri dei paesaggisti e grazie alla lettura dei celebri *reports* e *journals* di viaggiatori inglesi, come le pagine di Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy, in the Years 1701, 1702, 1703*, printed for J. Tonson, London 1705; di Robert Semple, *Observations on a Journey through Spain and Italy to Naples, and thence to Smyrna and Costantinople*, London 1807; e di J.C. Eustace, *Tour through Italy with an Account of the Present State of its Cities and Towns; and Occasional Observations on the Recent Spoliations of the French*, London 1813. Nel *journal* napoletano sarà lui stesso a ricordare il *Voyage en Italie* dell'astronomo Lalande, edito a Parigi nel 1769 e *Itinéraire instructif de Rome à Naples*, di Marien Vasi apparso a Roma nel 1813.

[11] Clayden, *Rogers and His Contemporaries*, cit., p. 159.

nella lettura del *Journal*[12] e nel confronto di queste pagine con i poemi e le parti in prosa che invece compongono *Italy*. Descrizioni di luoghi, di monumenti, di città, aneddoti e impressioni ricavate da personaggi incontrati nelle circostanze più disparate ritornano, in forma speculare, in *Italy*, adattandosi perfettamente sia alle esigenze del *blank verse* sia al taglio della prosa narrativa dell'opera. Non concorda Mario Praz con il giudizio di Clayden sugli «appunti» del «garbato ma certo non sommo uomo di lettere». Il diario è, per l'anglista italiano, sostanzialmente «trito e manualistico», redatto

> sulla falsariga delle guide (coscienzioso e metodico, non si lasciava distrarre nelle sue visite alle città dal terremoto politico suscitato dalla fuga di Napoleone dall'Elba e dall'effimera marcia delle truppe di Murat), e sulla falsariga di un gusto di associazioni classiche che risaliva a Addison (il lago di Garda era caro per le citazioni di Virgilio e Catullo, Tivoli era celebre per Orazio e Catullo, il Lorenese e Poussin, e così via), e, movendosi nell'orbita della consueta ammirazione pel Colosseo e per Pesto, per Raffaello e la scuola bolognese, non ha molte predilezioni personali in fatto d'arte, ove si tolga la sua attrazione per la statua di Lorenzo nella Sacristia Nuova, 'la più reale e irreale creatura di pietra che esista al mondo', il cui sguardo di basilisco l'affascinava, e pel Martirio di Santa Caterina del Bugiardini, il 'miglior dipinto che ci sia a Firenze', un quadro che pochi visitatori di Santa Maria Novella ricordano oggi.[13]

Nel disegno dell'autore *Italy* – opera d'argomento esclusivamente italiano – non doveva limitarsi a essere solamente una raccolta in versi di «quadretti», di «episodi», di «impressioni» ricevute e scrupolosamente registrate durante il viaggio in Italia. Per Rogers *Italy* costituiva, innanzitutto, il tributo personale a una terra «tanto ricca di storia passata e presente»; era l'omaggio dovuto al «bel paese» che aveva dato i natali a quei poeti «così illustri», a quei letterati tanto «esemplari» – «i soli» che

[12] Il diario è composto da quattro taccuini, sul primo dei quali si legge: *Journal of Tour in Italy*. Ogni quaderno equivale a un periodo: dal 20 agosto al 15 ottobre del 1814; dal 17 ottobre al 28 dicembre 1814; dal 29 dicembre al 21 marzo 1815; dal 22 marzo al 4 maggio 1815. Le pagine sono vergate in una chiara scrittura a inchiostro con aggiunte a matita. Sempre a matita Rogers disegnò alcuni schizzi.

[13] In Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 23.

insieme con Thomas Gray gli «occupavano interamente il cuore» – assurti a modello della sua cifra stilistica.

Dopo molteplici vicissitudini editoriali – la pubblicazione anonima della prima parte nel 1822, l'edizione dell'anno successivo che svelava il nome dell'autore, la seconda metà data alle stampe nel 1828 – il *poem* trovò una sua forma definitiva soltanto nel 1830. Infatti, a seguito degli insuccessi di vendita delle varie stesure dell'opera, Rogers si risolse a comprare tutti i libri invenduti – rivelò poi di averli utilizzati per un *bonfire*, un falò – e organizzare, a sue spese, una migliore edizione. Racconta Clayden:

> Questo lavoro lo tenne occupato per due anni. Aveva corredato di illustrazioni già molte delle edizioni dei suoi poemi precedenti, e si decise a pubblicare un'edizione illustrata anche di *Italy*. L'intero poema fu rivisto, ampliato e migliorato, vennero scelte con attenzione le parti per le illustrazioni e furono ingaggiati alcuni dei migliori artisti dell'epoca per fare i disegni e per inciderli sull'acciaio. Tutto venne fatto sotto la costante direzione e supervisione di Rogers. Fu lui a scegliere i soggetti, suggerì i personaggi per i disegni, controllò l'esecuzione, cercando di abbinarli nella maniera migliore al testo stampato che dovevano abbellire. Delle cinquantacinque illustrazioni nella prima edizione – divenute poi cinquantasei – venticinque erano tratte da disegni di William Turner, venti da Thomas Stothard, due da Samuel Prout, una era stata ricavata da una tavola del colonnello Batty, una da un quadro di Tiziano e un'altra da un dipinto del Vasari.[14]

L'indice del libro contava cinquanta «episodi»,[15] una *collectio* di brani in prosa e di poemetti in *blank verse* aventi per argomento luoghi, perso-

[14] Clayden, *Rogers and His Contemporaries*, cit., pp. 2-3.

[15] L'indice dell'edizione del 1830 si presentava con quest'ordine: The Lake of Geneva, Meillerie, St. Maurice, The Great St. Bernard, The Descent, Jorasse, Margaret De Tours, The Alps, Como, Bergamo, Italy, Coll'alto, Venice, Luigi, St. Mark's Place, The Gondola, The Brides of Venice, Foscari, Marcolini, Arquà, Ginevra, Bologna, Florence, Don Garzìa, The Campagna of Florence, The Pilgrim, An Interview, Rome, A Funeral, National Prejudices, The Campagna of Rome, The Roman Pontiffs, Caius Cestius, The Nun, The Fire-fly, Foreign Travel, The Fountain, Banditti, An Adventure, Naples, The Bag of Gold, A Character, Paestum, Amalfi, Monte Cassino, The Harper, The Feluca, Genoa, Marco Griffoni, A Farewell. Questa stessa edizione, con note addizionali e con due nuovi racconti – *The Two Brothers* e *Montorio* – venne infine ripubblicata nel 1890.

naggi, figure caratteristiche, «costumi, usanze e superstizioni» italiane, supportati in chiusura da un corposo apparato di note esplicative.

Il risultato finale di questo lungo e meticoloso lavoro fu rilegato in un elegante volume in ottavo, la copertina di marocchino fregiata ai bordi con fiori in oro zecchino;[16] e tale veste editoriale contribuì, in parte, al riscontro positivo dei lettori e della critica: oltre che gli amici William Wordsworth, Charles Lamb e Lord Byron, favorevolmente si sarebbero, infatti, espressi letterati ritenuti «severi» nei loro giudizi, quali Walter Scott e John Ruskin.[17]

Secondo Roger Ellis Roberts, *Italy* costituiva

> un significativo contributo al consistente e variegato *corpus* di opere di autori inglesi sull'Italia, ma anche un prodotto letterario di vera qualità e di costante bellezza, un'opera che è l'inattesa rivelazione di una personalità notevole e amabile.[18]

Riconoscendo nei *blank verses* e nella prosa di *Italy* una tensione costante tra le motivazioni canoniche delle istanze del «pittoresco» e del «sentimentale» – tensione che scaturisce inevitabilmente dalle preferenze neoclassiche e augustee di Rogers – lo studioso inglese tributa all'autore anzitutto il merito di aver prodotto un nuovo modello di libro illustrato, in cui

> le immagini dividono la pagina con il testo, in molti casi occupando lo spazio maggiore; e ogni figura è volutamente disposta in modo che arricchisca una descrizione, illustri un racconto o evochi uno stato d'animo.[19]

---

[16] La tiratura di diecimila copie costò a Rogers circa settemila sterline, una cifra davvero alta per l'epoca, quasi però interamente recuperata in meno di due anni attraverso le vendite. Solo nel primo anno, infatti, il libro vendette più di quattromila copie e, alla metà del 1832, il numero delle vendite era salito a circa settemila volumi.

[17] Avendo ricevuto in omaggio da Rogers una copia del poema, Scott scrisse per ringraziarlo «dei bei versi sull'Italia, impreziositi da esempi di 'architettura' tanto graziosi da offrire un raro *specimen* della maniera in cui l'Arte della Poesia può risvegliare la Musa della Pittura». Ruskin confessò di essere stato profondamente influenzato dalla lettura di *Italy*, al punto da convincerlo a compiere il suo primo viaggio italiano nel 1833. L'opera è citata in *The Stones of Venice*, come «uno dei libri più amati nelle biblioteche italiane, dalle quali non verrà mai rimosso».

[18] R. Ellis Roberts, *The Italy of Samuel Rogers*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, vol. III, L'Arte Tipografica, Napoli 1959, p. 167.

[19] Ivi, p. 183.

Una perfetta sinergia di *pictura* e *poesis*, che si completano vicendevolmente, che sono commento e supporto l'una dell'altra, creando in tal maniera un prodotto editoriale di eccezionale originalità, di fatto un *unicum* nella storia dell'editoria inglese ottocentesca.

Soprattutto per queste ragioni *Italy* sarebbe, infine, divenuto, come ha scritto Mario Praz, «l'ornamento di ogni salotto, e il dono di circostanza per ogni persona del bel mondo che si recasse in Italia».[20]

«Il mare, scintillante di innumerevoli brillanti…»

Le rappresentazioni del mare Mediterraneo occupano una porzione significativa di quanto viene raccontato nei poemetti narrativi di *Italy*; così come pure frequentemente ritornano sia nelle pagine dei diari di viaggio sia nelle illustrazioni poste a corredo dell'edizione definitiva del 1830.

Nel lessico poetico di Rogers, la parola *mare* assume una chiara valenza connotativa, caricandosi quasi sempre di significati emozionali ed evocativi. Funzionali a tali accezioni possono, pertanto, dirsi i numerosi traslati, le metafore e le similitudini che il letterato utilizza per la caratterizzazione del *locus amoenus* marino.

Il mare «degli eroi dell'*Odissea* e dell'*Eneide*» fa la sua prima apparizione nella sezione veneziana del *poem*,[21] già dall'*incipit* del componimento che porta il nome della città lagunare.

> C'è una città gloriosa in mezzo al mare.
> Il mare sta nelle strade larghe e strette,
> coi flussi e i suoi riflussi; e le alghe
> appiccicate al marmo dei palazzi.

[20] M. Praz, *La letteratura inglese dai romantici al Novecento*, Rizzoli, Milano 1992, p. 74. In ogni caso, pronunciandosi sulla qualità poetica di *Italy* lo studioso italiano è estremamente categorico: «I versi hanno un'aria di parenti dimessi di quelli di Wordsworth e di Keats». Dello stesso tono la valutazione complessiva sull'autore: «Il Rogers dovette il suo successo a motivi mondani e occasionali che con la vera poesia avevano poco a che fare: la sua poesia era chiara, ben limata, rifinita a mo' di miniatura, e, se mancava d'immaginazione, aveva d'altronde le qualità supreme della versificazione per album».

[21] La sezione veneziana è, insieme con quella dedicata alla Campania, fra le più lunghe del poema, contando ben otto episodi in prosa e in versi. Appare anche opportuno ricordare che per la stesura di questi componimenti il poeta poté avvalersi della preziosa consulenza di Ugo Foscolo, esule a Londra e tra i frequentatori di casa Rogers.

Nessuna traccia, nessuna impronta d'uomo
guida alle sue porte.
Il sentiero è tracciato sul mare, invisibile;
e noi partimmo dalla terra,
alla volta della città galleggiante…[22]

Come «uccelli acquatici», i veneziani seppero costruire i loro nidi in mezzo alle acque, laddove le «sabbie erano mobili a causa dei venti che soffiavano da nord e da sud». In un rapporto di equivalenza semantica, è dunque il mare e non la laguna – tale sineddoche è, del resto, confermata dal fatto che la parola *laguna* non compare mai nei versi inglesi[23] – a fungere da fondamenta della metropoli che «sorse, simile a un'esalazione, dalle profondità». Il mare – un tutt'uno con le sfumature del cielo azzurro – offre al poeta molteplici similitudini, largamente utilizzate nell'abbozzare lo scenario allestito per la caratterizzazione topica di Venezia. Lo stesso fa William Turner, nell'incisione per l'apertura del componimento: in un disegno prospettico, compaiono le gondole messe in acqua, piazza San Marco e i porticati del Palazzo Ducale, il campanile, le cupole della basilica, alle spalle il cielo incorniciato da nuvole bianche.

Ma Rogers – con largo sfoggio di erudizione, citando episodi e personaggi della tradizione storico-artistica italiana[24] – non dimentica nemmeno che il mare, «l'emblema dell'incertezza», fu il vero regno, la «terra» di conquista e di commercio delle flotte della Serenissima Repubblica. La ricchezza, la fama e la potenza di Venezia crebbero solcando le rotte del Mediterraneo – dall'Adriatico al Cairo, fino alle isole dell'Egeo – e andando oltre: verso le coste del mar Rosso, i golfi della Persia, la lontana «regione del sole», l'India.

Sempre nella sezione veneziana, le acque lagunari funzionano da sfon-

[22] «There is a glorious City in the Sea. / The Sea is in the broad, the narrow streets, / Ebbing and flowing; and the salt sea-weed / Clings to the marble of her palaces. / No track of men, no footsteps to and fro, / Lead to her gates. The path lies o'er the Sea. / Invisible; and from the land we went, As to a floating City». In Rogers, *Italy*, cit., p. 47.

[23] Fatto ancor più significativo se si considera che il poeta, in questa come in altre parti del *poem*, prende in prestito termini italiani. In ogni caso, le acque della laguna e i canali compaiono in due delle sei illustrazioni presenti nella sezione veneziana.

[24] Tra i tanti personaggi storici citati, il doge Dandolo, Faliero, il conte di Carmagnola, i quadri di Tiziano, le architetture del Palladio, ma anche la maschera «allegra e burlona» di Arlecchino e il «lamento d'amore» de *La biondina in gondoletta*.

do, per l'ambientazione delle storie d'amore narrate in versi, assecondando gusto e modalità descrittive d'ispirazione marcatamente romantica. Recita l'attacco del poemetto *The Gondola*:

> Ragazzo, chiama la gondola; il sole è tramontato. –
> Arrivò e ci imbarcammo; ma subito,
> come al tocco di una bacchetta magica,
> malgrado lei fosse salita a bordo facilmente,
> a cuor leggero, ridendo senza un perché,
> fu presa dal sonno, e si addormentò fra le mie braccia.
> Di tanto in tanto la svegliavo; ma la barca
> la cullava, addormentandola di nuovo.
> La luna adesso era piena, in cielo,
> coperta appena da una nuvola.
> Il vento era calato e il mare sembrava uno specchio.
> Zefiro soltanto, come innamorato,
> giocava con le sue trecce sciolte,
> e agitava sempre più il velo sul suo petto.[25]

Alla stessa maniera, rispetta i canoni della versificazione pittoresca di Rogers l'immagine che Thomas Stothard sceglie per il poemetto *Le spose di Venezia*: il gruppo di vergini, vestite di bianco, viaggia su di un barcone scortato da gondole, lungo un canale che, di nuovo, appare sospeso tra le sfumature del cielo e le onde del mare.

Considerazioni molto simili possono essere formulate per la sezione ligure. Anche in questo caso, infatti, si rivela frequente il ricorso alla rappresentazione dell'elemento acquatico nella trattazione delle vicende storiche della repubblica di Genova.[26] Dato storico che è, al contempo, impreziosito dal tocco di «colore» tipico della poesia romantica. Si prenda, come esempio, un estratto – di nuovo un *incipit* – da *The Feluca*:

---

[25] «Boy, call the Gondola; the sun is set. / It came, and we embarked; but instantly, / As at the waving of a magic wand, / Though she had stept on board so light of foot, / So light of heart, laughing she knew not why, / Sleep overcame her; on my arm she slept. / From time to time I waked her; but the boat / Hocked her to sleep again. The moon was now / Rising full-orbed, but broken by a cloud. / The wind was hushed, and the sea mirror-like. / A single zephyr, as enamoured, played / With her loose tresses, and drew more and more / Her veil across her bosom». Rogers, *La Gondola*, in *Italy*, cit., p. 65.

[26] Venezia, Genova e Amalfi hanno un *poem* omonimo in *Italy*. Ciò non succede per Pisa, anche se continui rimandi alla città della torre pendente sono presenti nei componimenti dedicati alle altre repubbliche marinare.

Il giorno cominciava; e lungo il precipizio
(che il mio mulo percorreva, senza paura,
o sprezzante, eppure sempre più tentando
il pericolo, là dove più era minaccioso)
s'innalzavano i vapori del mare.
Pensai di percorrere l'estremo limite
di questo mondo;
Ma, subito, si alzarono le onde
e noi scorgemmo, con chiarezza
quando i galli ancora non cantavano,
il golfo di La Spezzia [sic].
[…] Dormivano le vele, nel mare aperto.
E già sulla spiaggia grande era il movimento,
nessuno a oziare.[27]

Spetta, però, alle pagine dedicate alla Campania il maggior numero di riferimenti – in versi e nella prosa diaristica – alle acque del Mediterraneo.

«In un viaggio in Italia» scriveva Lady Sidney Morgan Owenson nel resoconto del suo *tour* peninsulare:

> Napoli costituisce il consueto termine. La memoria è ormai sovraccarica di numerosi ricordi, la mente esausta a causa dei reiterati richiami a ciò che ha visto, la novità esaurita, la curiosità attutita. Tutto questo invita anche il viaggiatore più animato al riposo, divenuto moralmente e fisicamente necessario. Altre chiese da visitare, altri posti dove andare, altri monumenti da vedere diventerebbero un obbligo e cesserebbero di essere un divertimento; ed è un sollievo, piuttosto che un dispiacere, non dover concentrarsi su ciò che Firenze e Roma hanno già tanto abbondantemente offerto.[28]

[27] «Day glimmered; and beyond the precipice / (Which my mide followed as in love with fear, / Or as in scorn, yet more and more inclining / To tempt the danger where it menaced most) / A sea of vapour rolled. Methought we went / Along the utmost edge of this, our world, / And the next step had hurled us headlong down / Into the wild and infinite abyss; / But soon the surges fled, and we descried / Nor dimly, though the lark was silent yet, / Thy gulf, LA SPEZZIA. / Every sail / Slept in the offing. Yet along the shore / Great was the stir; as at the noontide hour, / None unemployed». In Rogers, *Italy*, cit., p. 224. Anche nella sezione ligure abbondano i rimandi a fatti e personaggi storici – le guerre con i pisani, Andrea Doria – e riferimenti alle rotte mediterranee percorse dalle navi genovesi, verso la Libia, la Tunisia e l'Algeria.

[28] Lady Sidney Morgan Owenson (1783-1859) viaggiò lungo la penisola durante gli

Ciò vale solo in parte per l'«irrequieto viaggiatore» Samuel Rogers. È vero, infatti, che il poeta giungeva in Campania provato dalle fatiche di un *tour* ormai lungo di cinque mesi e preso, di tanto in tanto, da qualche «attacco» di sconforto e di nostalgia. Egli stesso, del resto, racconta in *Italy* che il giorno precedente il suo arrivo a Napoli:

> Ero d'umore nero quella volta che, a Terracina, mi sedetti davanti al mio pasto frugale; e non so per quanto tempo sarei rimasto lì a fissare quei tordi magri, se una nuvola di fumo, che mi fece lacrimare gli occhi, non si fosse levata all'improvviso dai rami verdi e frondosi gettati sulla pietra del focolare.
> «Perché», esclamai alzandomi bruscamente da tavola, «perché ho abbandonato il mio cantuccio con il camino?».[29]

Ma è altrettanto vero che la storia di quei luoghi che si accingeva a visitare – la terra mitologica dell'«amata Partenope» e del «maestoso Vesuvio», i «miseri resti» della Roma repubblicana e imperiale tra Baia, Cuma e Pozzuoli, la «magia» dei Campi Flegrei e le ultime vestigia della Magna Grecia, a Paestum – lo avrebbero animato di nuove energie, cancellando, infine, ogni sorta di dubbio e di tentennamento.

> «Però, non mi trovo sulla via che porta a Brindisi? E non sono, questi, gli stessi patimenti che ebbero Orazio e Virgilio, Mecenate e Plozio, e Varro? Orazio ne rideva, perché non dovrei farlo io? Orazio addirittura decise di farne tesoro; e Virgilio – non diceva che, col tempo, ricordarli sarebbe diventato un piacere?».
> Il mio soliloquio mi riconciliò, all'improvviso, con il mio destino; e quando, ancora una volta, ebbi guardato attraverso la finestra il mare, scintillante di innumerevoli brillanti, un mare sul quale avevano navigato gli eroi dell'Odissea e dell'Eneide, mi misi a

anni 1819 e 1820. In Campania, visitò Napoli, Pompei, Ercolano e il museo di Portici. La sua opera più famosa è appunto *Italy*, H. Colburn & Co., London 1821. Sempre nello stesso anno il testo comparve in versione francese: *L'Italie, par Lady Morgan*, Bruxelles 1821. La citazione è contenuta anche in Hale, *The Italian Journal*…, cit., p. 86.

[29] «It was in a splenetic humour that I sat me down to my scanty fare at TERRACINA; and how long I should have contemplated the lean thrushes in array before me, I cannot say, if a cloud of smoke, that drew the tears into my eyes, had not hurst from the green and leafy houghs on the hearth-stone. 'Why,' I exclaimed, starting up from the tahle, 'why did I leave my own chimney-corner?–». In Rogers, *Italy*, cit., p. 169. L'episodio è raccontato in prosa nel *poem* con il titolo *Foreign Travel*.

> sedere, proprio come se avessi dovuto prendere parte a uno splendido banchetto. I miei tordi avevano adesso il sapore degli ortolani; e li mangiai con un appetito mai avuto prima.[30]

Il mare Mediterraneo che Rogers cercava in Campania – nel suo immaginario ancora *Campania felix* – era esattamente questo: uno scenario di suggestioni classiche, *memento* delle peripezie di Ulisse, del viaggio di Enea, delle leggende e dei miti che qui avevano trovato ambientazione. Annota, così, in una delle registrazioni del suo *journal*:

> Una mattinata divina. Mentre passavamo sotto Niscida [sic], una nave con le vele bianche. Mi sono imbarcato a Pozzuoli su di una barca a quattro remi, e ho costeggiato le spiagge di Baiae.[31] Forse solo il Forum Romanum colpisce di più con le sue vestigia di antico splendore. Archi su archi, mezzo sommersi, spezzati, e bucherellati da acqua e fuoco, stanzoni, caverne, in successione; e mentre la barca vi scivola silenziosamente sotto, si pensa a Cicerone, e le sue Questiones Academicae, a Lucullo, ai Pisoni, a Ortensio, a Marcello, ad Augusto, a Pompeo, a Cesare e Marco. Ho attraccato nei pressi del lago di Lucrino, e attraverso una caverna con delle torce, siamo arrivati al lago d'Averno,[32] rinchiuso tra

[30] «"But am I not on the road to BRUNDISIUM? And are not these the very calamities that befel HORACE and VIRGIL, and MAECENAS, and PLOTUS, and VARIUS? HORACE laughed at them – Then why should not I? HORACE resolved to turn them to account; and VIRGIL – cannot we hear him observing, that to remember them will, by and by, be a pleasure?" My soliloquy reconciled me at once to my fate; and when for the twentieth time I had looked through the window on the sea sparkling with innumerable brilliants, a sea on which the heroes of the Odyssey and the Eneid had sailed, I sat down as to a splendid banquet. My thrushes had the flavour of ortolans; and I ate with an appetite I had not known before». *Ibid.*

[31] «Lì, dicono, il sole è più splendente, e l'aria salubre e il clima mite rendono la natura più seducente. Lì la mente umana entra in contatto con un mondo misterioso, né per questo cessa di ammirare ciò che può conoscere […]. La terraferma appare come proiettata nel mare, i pesci pascolano come mandrie in cattività e la pesca prevista è così piacevole che si rallegra l'animo di coloro che osservano in attesa di un lauto banchetto […]. Le terme, alimentate da vapori caldi, sono più salubri di qualsiasi bagno riscaldato artificialmente, poiché la Natura eccelle di gran lunga l'umano ingegno […]. Nulla è più eccelso dei lidi baiani, dove si unisce la possibilità di avere delizie dolcissime e di appagarsi dell'impareggiabile dono della salute». Cassiodoro, *Variae*, IX, 6, 6.

[32] «Era là dei Cimmerii la gente e il paese, / che sempre avvolge la nebbia, né mai / Elio fulgente lo guarda dall'alto / né trasvolando il cielo stellato/ o dietro alla terra volgendosi fioco: / funerea avvolge la notte quegli uomini tristi». In Omero, *Odissea*, a cura di E.

> ripide montagne. C'è un tempio sulla riva. – Sono ritornato e mi sono rimbarcato alla volta di Baiae – Baiae, famosa per i suoi cespugli di mirto e le acque sulfuree (Orazio, Ep. I. 15) – Templi dietro templi – un duomo illuminato come il Panthenone [sic], i resti di un altro simile a quello della Pace, un tempio circolare simile a quello di Vesta, – volte reticolate, e scolpite in forma quadrata, circolare e romboidale, la Piscina, il Mare Morto, i campi Elisi – ho attraversato un vigneto – Capo Misenum [sic] da dove Plinio il Vecchio partì con la sua flotta alla volta del Vesuvio, dove perse la vita – Baoli [sic] – le antiche tombe – il mare blu che ci troviamo su entrambi i lati mentre camminiamo. Mentre procediamo, una foschia blu, trasparente, sulla superficie, e attraverso essa si distinguono le vele scure.[33]

Lo stesso mare – «classico», oppure caratterizzato da riferimenti alla tradizione letteraria italiana – viene tradotto in versi nei tre poemetti dedicati a Napoli, Paestum e Amalfi. Perciò, non può che essere ulteriormente indicativa la scelta di cominciare ciascun componimento rimandando a paesaggi o scorci marini.

> Napoli
>
> Questa terra, certo, non appartiene al mondo.[34]
> Non è forse caduta giù dal cielo?
> Non profumano d'incanto il limone, il pino, il cedro, le grotte?
> Di mare vestita e ammantata di viti sparse,
> non getta forse la scogliera sull'onda chiara un'immagine di gioia?
> Il tetto di una casupola che rosseggia di fiori cremisi,
> le rovine di un tempio o di un monumento caduto,

Cetrangolo, Sansoni, Firenze 1990, p. 321, XI, vv. 13-19. «Una caverna profonda era là, mostruosa, per la vastità della sua voragine, rupestre, protetta da un lago nero e da boschi tenebrosi; sopra di essa non poteva impunemente alcun uccello dirigere il volo delle sue penne, per l'alito che dalle scure gole diffondendosi alle volte superne saliva». Virgilio, *Eneide*, in Publio Virgilio Marone, *Opere*, a cura di C. Carena, UTET, Torino 1971, p. 538, VI, vv. 237-241. Il luogo deriva il nome – come ricorda la glossa nel canto VI dell'*Eneide* "*Unde locum Grai dixerunt nomine Aornum*" – dalle esalazioni gassose che impedivano a qualsiasi uccello di volarci sopra.

[33] Venerdì 17 febbraio. In Hale, *The Italian Journal…*, cit., pp. 251-52.

[34] Rogers stesso, quasi a voler confermare la sua propensione di gusto verso il classicismo italiano, dichiara di essersi ispirato per l'*incipit* a un verso di Jacopo Sannazzaro: «Un pezzo di terra caduto dal cielo».

meditare, mentre il brigantino scorre via veloce.[35]

Paestum

Tra i monti e il mare,
maestosi monumenti di chi? Nessuno lo sa!
Scruta dal ponte al passaggio il marinaio.
Nel ruvido manto avvolto, fissa
quell'opera di magia il mandriano; poi tira dritto.[36]

Amalfi

Chi salpa da Napoli, quando il vento
diffonde nell'aria la dolce freschezza di Posìlipo,
da una sponda all'altra quel bel lago traversando,
approda presto alla falesia dove
una volta i fanciulli raccoglievano conchiglie sulla riva;
in mezzo a loro, uno rideva e scherzava,
ignaro del proprio destino;[37]
il suo destino, un oceano di dolore, e, per la vita intera,
essere zimbello di gente che neppure conosceva,
gente che offendeva il dono suo e lui che lo offriva;
quel dono, una perla preziosa, un canto
di amore e di guerra, che affascina, nobilita
e negli anni addolcisce le pene,
quando fendeva le acque di Adriano
o del mare toscano il remo.[38]

---

[35] «This region, surely, is not of the earth. / Was it not dropt from heaven? Not a grove, / Citron or pine or cedar, not a grot / Sea-worn and mantled with the gadding vine, / But breathes enchantment. Not a cliff but flings / On the clear wave some image of delight, / Some cabin-roof glowing with crimson flowers, / Some ruined temple or fallen monument, / To muse on as the bark is gliding by». In Rogers, *Italy*, cit., p. 189.

[36] «They stand between the mountains and the sea; / Awful memorials, but of whom we know not! / The seaman, passing, gazes from the deck. / The buffalo-driver, in his shaggy cloak, / Points to the work of magic and moves on». Rogers, *Paestum*, in *Italy*, cit., p. 207.

[37] Il fanciullo a cui si fa riferimento è Torquato Tasso.

[38] «He who sets sail from NAPLES, when the wind/Blows fragrance from POSILIPO, may soon, / Crossing from side to side that beautiful lake, / Land underneath the cliff where, once among / The children gathering shells along the shore, / One laughed and played, unconscious of his fate; / His to drink deep of sorrow, and, through life, / To be the scorn of them that knew him not, / Trampling alike the giver and his gift, / The gift a pearl precious, inestimable, / A lay divine, a lay of love and war, / To charm, ennoble, and, from age to age,

Quanto cantato dalla poesia è fedelmente trasposto nelle tavole illustrate da Turner e da Stothard: le acque increspate del golfo partenopeo, dove stazionano le barche dei pescatori e grosse navi con le vele spiegate;[39] i templi di Paestum in prospettiva, avvolti in un cielo tempestoso che sfuma verso i monti e il mare; un gruppo di bambini – e tra questi, il piccolo Torquato Tasso – alla ricerca di conchiglie; ancora le imbarcazioni con le vele gonfiate dal vento, su di un mare agitato che ha come sfondo lo scorcio della costiera amalfitana.

In ugual misura, abbondano nelle pagine dei diari le descrizioni – manierate e pittoresche – delle vedute del golfo di Napoli. In carrozza, costeggiando la spiaggia, il poeta ammira «la luna riflessa nel mare – liscio come il vetro – e chiaro come uno specchio illuminato»; dal terrazzo di una villa, sempre al chiarore lunare, osserva «i giardini e la baia illuminata»; al calar del sole, di ritorno dall'escursione sul Vesuvio, si trova di fronte il «mare, una lastra d'argento, il cielo colorato di un arancione intenso che sfumava in migliaia di tinte»; a passeggio lungo i viali della Villa Reale non può fare a meno di notare che «l'acqua del mare era stupenda – un blu intenso che diventava azzurro chiaro sotto i monti, quel velo di foschia trasparente e luminoso, così bene imitato da Claude»;[40] in una oleografica rappresentazione, «vivace e piacevole», della spiaggia di «Mergyllina» con le «luci che si riflettevano nell'acqua, il faro e tante lanterne delle barche dei pescatori a mare».[41]

Infine, scrutando in lontananza il paesaggio, Samuel Rogers trova le parole per suggellare il suo viaggio campano. Sulla via del ritorno alla volta di Roma, il poeta fa sosta a Caserta dove visita la reggia vanvitelliana. Da qui riesce a scorgere Napoli, per l'ultima volta. E la visione si traduce in un quadretto di genere, allorché la terra di Partenope gli si rivela «avvolta in una leggera foschia, insieme con il Vesuvio e il mare».[42]

/ Sweeten the labour when the oar was plied / Or on the ADRIAN or the TUSCAN sea». Rogers, *Amalfi*, in *Italy*, cit., p. 212.

[39] Appare opportuno aggiungere che, nell'edizione dei *Poetical Works of Samuel Rogers* risalente al 1856, il componimento *Napoli* era, invece, aperto da una illustrazione stilizzata, raffigurante due puttini su di una piccola barca a vela.

[40] Il riferimento di Rogers è all'incisore e pittore francese Claude Lorrain, che soggiornò per un certo periodo a Napoli.

[41] Per queste citazioni si veda Hale, *The Italian Journal*…, cit., pp. 249-70.

[42] Ivi, p. 70.

ITINERARI ORIENTALI IN CRISTINA TRIVULZIO DI BELGIOJOSO

Federica Frediani

Nel corso del XIX secolo si assiste a un graduale incremento del numero di viaggiatori inglesi, e non solo, nel Mediterraneo.[1] Avere come meta il Mediterraneo significa trovarsi di fronte a una serie di possibili itinerari tracciati e codificati; oppure optare per percorsi personali, fuori dalle rotte e dai sentieri più battuti. Il viaggio nel Mediterraneo può tradursi, nella pratica, in un viaggio in Italia, prolungamento ideale e tardivo del *Grand Tour*; in un viaggio in Grecia – sulla scia dei poeti romantici inglesi – a difendere la cultura classica e a sostenere i movimenti nazionali anti-ottomani; in un «pellegrinaggio» in Medio Oriente alla ricerca delle origini. Esistono per ognuno di questi viaggi delle specie di «itinerari matrice» che, per emulazione o contrapposizione, costituiscono dei modelli per ciascun viaggiatore. Alcuni viaggiatori sceglieranno di intraprendere lunghi cammini fatti del sovrapporsi dei principali itinerari possibili, altri si limiteranno a scegliere l'una o l'altra delle principali destinazioni meridionali, «meridiane», avendo in entrambi i casi come orizzonte un mare, una regione, più spesso immaginari che reali.

La matrice del viaggio in Oriente, che nasce verso la fine del XVIII secolo e che si sviluppa nel corso del XIX, è da rintracciare in pratiche di viaggio precedenti. In ogni caso, il modello principale rimane il pellegrinaggio. Nel momento in cui Roma diventa il centro del mondo cristiano, a partire all'incirca dal IV secolo, i pellegrini iniziano a spostarsi verso Est scegliendo per meta principale Gerusalemme. Il cambiamento di rotta dei

[1] Su questo tema si veda J. Pemble, *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Clarendon Press, Oxford 1987.

pellegrinaggi, che in un primo momento si spostavano da Est verso Roma, pare determinato da un rifiuto della mondanità e dell'esteriorità che sembravano caratterizzare fortemente la corte papale e dal desiderio di ritrovare e riscoprire la semplicità delle origini. Tra il secolo XI e il XIII, il pellegrinaggio è talmente diffuso da permeare e influenzare tutte le altre forme di viaggio. Come scrive Franco Cardini, non è sempre facile distinguere in questo periodo il pellegrino dal viaggiatore che si reca in Oriente con altre motivazioni.[2] L'Oriente, terra di nascita di Cristo, si trasforma nel luogo delle origini, non solo per chi intraprendeva pellegrinaggi, ma anche per quanti vi erano attratti solo da ragioni di interesse storico. Il desiderio di riscoperta e di ritorno alle origini è una delle motivazioni per cui i viaggiatori francesi e inglesi, in una sorta di pellegrinaggio secolarizzato, decidono di recarsi in Oriente.[3]

Se si guardano questi itinerari da vicino, i passi della Bibbia disegnano le tappe del viaggio in un movimento bidirezionale: i viaggiatori partono alla ricerca dei luoghi delle Sacre Scritture che a loro volta rievocano quei posti e riportano alla memoria episodi dei testi sacri. Il territorio si trasforma in libro sacro: un susseguirsi di segni da identificare e leggere prima, da decifrare e interpretare poi. Il pellegrinaggio costituisce non solo l'archetipo del viaggio ottocentesco in Oriente, che ne rappresenta l'evoluzione, l'eredità e la trasformazione, ma anche l'unica tipologia di viaggio accessibile alle donne nell'antichità.[4] Ciono-

[2] Cfr. F. Cardini, *In Terrasanta, pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Il Mulino, Bologna 2002.

[3] Come sottolinea Said in *Orientalism* il viaggio in Oriente presentava delle differenze per i viaggiatori inglesi e quelli francesi. Per i primi il Medio Oriente rappresentava la via d'accesso privilegiata all'India, colonia britannica. In Egitto, Siria e Turchia rintracciavano i segni del potere della madre patria. Per i francesi invece tali luoghi richiamavano alla mente la sconfitta subita dagli inglesi. Questa sostanziale differenza di percezione dell'Oriente si traduce negli inglesi in una visione più concreta e materiale, nei francesi in una più immaginativa e poetica. Cfr. E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

[4] Questo tema è assai ricco di spunti per la storia del viaggio delle donne. Per poterne dare un quadro completo occorrerebbe prendere in esame: i «pellegrinaggi» nell'antica Grecia, ove la religione, con i suoi riti e con le sue *theorie* verso gli oracoli, rappresentava per le donne la chiave di accesso alla vita della *polis* da cui erano solitamente escluse (si ricordi che le donne potevano essere sacerdotesse e che Diotima, proprio in ragione del fatto che era sacerdotessa e straniera, può prendere voce sia pure indirettamente nel *Simposio* di Platone); i viaggi delle profetesse e delle martiri nel primo cristianesimo (fra cui il noto viaggio di Tecla di Seleucia); il pellegrinaggio in Terra Santa nella tarda antichità e nel Medioevo (basti ricordare, fra quest'ultime, le eterodosse pellegrine di Chaucer). Cfr. a

nostante sul pellegrinaggio in generale – e su quello delle donne in particolare – gravava un giudizio ambivalente. Il viaggio del pellegrino aveva uno statuto ambiguo: i confini fra sacro e profano erano assai labili. All'immagine dell'Oriente come Terra Santa si sovrappone fin da subito un'idea di Oriente come 'luogo delle passioni'. Fu Gregorio di Nissa, che criticò la pratica del pellegrinaggio soprattutto per le donne, a definirlo così.[5] Per le donne, il pellegrinaggio rappresentava una via di fuga dalle costrizioni sociali, dalle società d'origine e anche dalle famiglie. Sotto le sembianze di pellegrine, le donne potevano soddisfare la *curiositas*, che veniva osteggiata e stigmatizzata da quel cristianesimo.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento iniziano ad affacciarsi sulle due sponde del Mediterraneo anche un numero crescente di donne, che scelgono per motivi diversi di seguire la loro passione per il Sud. È infatti proprio in questo periodo che le donne, sulla spinta del pensiero illuminista e delle rivoluzioni borghesi, iniziano a varcare le soglie dello spazio domestico per spingersi nello spazio pubblico, agorà riservata agli uomini da un lungo periodo di tempo.[6]

Fra queste, Cristina Trivulzio di Belgiojoso, aristocratica milanese, intraprende un viaggio verso Oriente per motivi eminentemente politici. Partecipa attivamente alla vita politica e intellettuale della Milano ottocentesca e, nel corso della sua vita viaggia molto in Italia e all'estero.[7]

---

tale proposito i saggi di M. Tortorelli Ghidini, C. Montepaone, E. Giannarelli, in M.L. Silvestre-A. Valerio (a cura di), *Donne in viaggio*, Laterza, Roma-Bari 1999; E. Giannarelli, *Viaggi di rottura e di confine: Tecla di Seleucia*, in D. Corsi, *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, Viella, Roma 1999; E. Giannarelli, *Introduzione*, in Egeria, *Diario di viaggio*, Edizioni Paoline, Milano 2000.

[5] Ecco cosa dice Gregorio di Nissa nelle *Lettere* sulla convenienza per le monache di recarsi in pellegrinaggio: «Come sarà possibile attraversare in modo da conservare la propria imperturbabilità alle passioni in questi posti pieni di passioni?». G. de Nysse, *Letters*, SCh 363, Paris 1990, pp. 106-23.

[6] Cfr. M. Pierrot, *Uscire*, in G. Duby-M.Pierrot, *Storia delle donne*, *L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 446-82.

[7] La principessa Belgiojoso era ritenuta persona assai stravagante e fuori dal comune. La cosa non sorprende visto che, spesso, le viaggiatrici «solitarie» venivano definite *eccentric ladies.* Sul suo conto si diffusero stravaganti aneddoti che vengono ripresi dai suoi principali biografi (cfr. R. Barbiera, *La principessa di Belgiojoso, i suoi amici e nemici, il suo tempo*, Treves, Milano 1902; B. Archer Brombert, *Cristina. Portraits of a princess*, University of Chicago Press, Chicago 1977; A. Malvezzi, *Cristina di Belgiojoso*, Treves, Milano 1936-1937; L. Incisa-A. Trivulzio, *Cristina di Belgiojoso. La principessa romantica*, Rusconi, Milano 1984). Come scrive Mario Praz la principessa «incarnava alla perfezione il tipo di

Esiliata per motivi politici, nel 1830 raggiunge la Francia, ove dal 1835 al 1842, tiene un salotto a Parigi che diviene luogo di ritrovo di artisti e di intellettuali, fra cui Chateaubriand, Madame Récamier, Thiers, George Sand, Musset, Liszt, Heine, nonché di molti esuli italiani.

È un doppio esilio a portare la principessa Belgiojoso a compiere un lungo viaggio per mare e per terra verso Costantinopoli, la Siria, Gerusalemme, passando per Malta. Questo viaggio nel Mediterraneo orientale, che ebbe inizio nel 1849 e si concluse nel 1855 con il rientro in Francia, fornì alla Belgiojoso materiale di scrittura che venne rielaborato e pubblicato in occasioni diverse. Durante il viaggio infatti l'autrice tenne un diario giornaliero, da cui trasse articoli e racconti che apparvero sulla *Revue des duex Mondes* e che poi vennero raccolti nei volumi *Souvenirs dans l'exile* (1850) e *Asie Mineure et Syrie. Souvenirs de voyage* (1858), cui si aggiungono anche opere narrative con tema orientale (*Récits turco-asiatique* e *Le Pacha de l'ancien régime*). Unico l'argomento, plurime le forme della scrittura.

Il suo viaggio segue in parte l'itinerario tradizionale del viaggio in Oriente, codificatosi nel corso del XIX secolo, su modello di quello effettuato e descritto da Chateaubriand nell'*Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811), sancito successivamente dalle guide turistiche dell'epoca. È proprio Chateaubriand, come scrivono Berchet e Moussa, a inventare e inaugurare nel 1806 quello che sarebbe diventato l'itinerario canonico del viaggio romantico in Oriente. Il percorso circolare, che con qualche variazione fu seguito da tutti i viaggiatori, prevedeva le seguenti tappe principali: la Grecia, l'Asia Minore, Costantinopoli, la Siria, la Palestina e l'Egitto.[8]

La Belgiojoso, però, si concesse delle deviazioni recandosi in luoghi

bellezza medusea caro ai romantici, e la sua presenza a Parigi lasciò un'indelebile impressione sugli artisti». M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1988, p. 117.

[8] Cfr. S. Moussa, *La Relation Orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Klincksieck, Paris 1955; e J.C. Berchet, *Le voyage en Orient*, Robert Laffont, Paris 1985, p. 10; trad. it.: «Itinerario circolare inventato da Chateaubriand, ripreso continuamente in seguito, non senza varianti, ma codificato dalla guida Joanne che propone persino il calendario più propizio: inverno in Egitto, Pasqua a Gerusalemme, ecc. Al ritmo delle stagioni, è dunque un viaggio simbolico che si svolge come un libro, che scandisce un'iniziazione». Furono molte le guide turistiche per l'Oriente, ma di sicuro la più importante fu la guida *Oriente* edita da Joanne, la cui prima edizione apparve nel 1861. A questo proposito vedi ivi, p. 11.

sconosciuti e impervi dell'entroterra turco e si stabilì per un lungo periodo a Ciaq-Mag-Oglou, dove tentò di avviare una fattoria e dove stabilì delle relazioni con le popolazioni locali.

La Belgiojoso costituisce, se così si può dire, un'eccezione nel panorama ottocentesco delle viaggiatrici: la maggior parte delle donne che viaggiavano nel Mediterraneo erano inglesi, mentre lei veniva dall'Italia, meta per eccellenza di importanti forme «istituzionalizzate» di viaggio. Occorre, però, ricordare che la principessa-viaggiatrice aveva trascorso lunghi periodi in Francia e che l'esilio francese può essere considerato condizione necessaria per compiere il viaggio in Oriente.

Il tipo di viaggio compiuto dalla principessa appartiene a una tipologia ambigua: né totalmente volontario, né totalmente viaggio di esule, sebbene il suo stesso epistolario si intitoli *Souvenirs dans l'exile*, e la sua partenza non sia volontaria bensì forzata, determinata da cause esterne. La Belgiojoso fugge da Roma a seguito di un'ordinanza francese, ma diversamente dai viaggi degli esuli e dei fuggiaschi, spesso di sola andata o erranze senza fine, il suo viaggio ha ritorno e forma circolare. I *Souvenirs* non sono legati in modo esclusivo a momenti dell'esilio, ma piuttosto sono, in un intreccio di presente e passato, ricordi che affiorano durante il viaggio. La dialettica fra passato e presente, propria della memoria, è tratto caratterizzante della condizione dell'esiliato. La Belgiojoso nei *Souvenirs* richiama in anticipo la figura dell'esule di cui parla Brodskij in *Dall'esilio* che, pur avendo conquistato la libertà di viaggiare, nello scrivere mantiene come orizzonte il suo mondo familiare del passato e in «un certo senso non fa che aggiungere altri capitoli alle sue opere precedenti».[9]

Le opere della Belgiojoso si inseriscono appieno nella tradizione dei resoconti di viaggio dedicati alle peregrinazioni in Oriente – che spesso riportano nei titoli, o più frequentemente nei sottotitoli, la dicitura *souvenirs*, *impressions*, *pensées* e *paysages* – come dimostra la parola *souvenir* che ricorre nei titoli delle due opere principali. Questi termini sono sintomatici di un mutamento, rispetto al passato, delle strutture convenzionali della letteratura di viaggio. Non più resoconto oggettivo e il più possibile asettico, ma soggettivo e contaminato. Gli autori mettono infatti in primo piano le loro impressioni, i loro ricordi, le loro esperienze esistenziali e solo successivamente danno spazio alla descrizione dei luoghi che attraversano e che visitano. La lista delle cose da vedere – le *théas axion*

[9] I. Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 2001, pp. 22-23.

di Pausania – viene sostituita dalle sensazioni del viaggiatore esposto a certi dati del reale. La realtà si frantuma nella percezione di ogni singolo autore che ne restituisce un montaggio fatto alla luce delle emozioni e dei ricordi. Gli scrittori-viaggiatori, in questo momento storico, hanno come obiettivo principale di trasporre in parole le immagini che hanno visto e fanno continui tentativi per colmare lo scarto fra linguaggio e immagini, come testimoniano i numerosi passaggi in cui denunciano i limiti della loro scrittura e si rammaricano di non aver accesso all'iconicità ed efficacia descrittiva della pittura. La stessa Belgiojoso in un passaggio di *Asie Mineure et Syrie* si rammarica di non essere Decamps, uno dei più noti pittori «orientalisti», per fissare la figura «selvaggia» e «fiera» di un giovane cavaliere.[10]

I testi odeporici di questo periodo aprono spesso su una domanda retorica: lo scrittore sente il bisogno di esplicitare le ragioni per cui ha intrapreso il viaggio e quelle per cui ha deciso di scriverne. Il primo atto di questa scrittura è autobiografico: l'*incipit* risuona della prossimità che avvicina resoconti di viaggio e autobiografia, ci parla del superamento del confine tra questi due generi. Colui che scrive stabilisce un primo contatto con il lettore che si trasformerà, nel corso della narrazione, in un ipotetico compagno di viaggio. Nell'attacco si condensano le dichiarazioni di intenti: i vari autori rivendicano la loro autonomia e prendono distanza dalle convenzioni di genere; teorizzano l'apertura e la contaminazione, rifiutandosi di inscrivere i loro testi nelle rigide maglie dei generi letterari convenzionali; traducono in un linguaggio di discontinuità il loro percorso di viaggio; dichiarano di aver scritto a esclusivo uso personale i resoconti e inventano ed esasperano motivi che gli avrebbero impedito di scrivere secondo i loro desideri.

> Les notes que j'ai consenti à donner ici aux lecteurs […] je les livre à regret; elles ne sont bonnes à rien qu'à mes souvenirs; elles n'étaient destinées qu'à moi seul. Il n'y a là ni science, ni histoire, ni géographie, ni mœurs; le public était bien loin de ma pensée quand je les écrivais. […] Rentré en Europe, j'aurais pu sans doute revoir ces fragments d'impressions, les réunir, les proportionner, les composer, et faire un voyage comme un autre. Mais,

[10] C. Trivulzio di Belgiojoso, *Asie Mineure et Syrie. Souvenirs de voyages*, Levy, Paris 1858, p. 12.

> je l'ai déjà dit, un voyage à écrire n'était pas dans ma pensée. Il fallait du temps, de la liberté d'esprit, de l'attention, du travail; je n'avais rien de tout cela à donner. Mon cœur était brisé, mon esprit était ailleurs, mon attention distraite, mon loisir perdu; il fallait ou brûler ou laisser aller ces notes telles quelles. De circonstances inutiles à expliquer m'ont déterminé à ce dernier parti; je m'en repens, mais il est trop tard.
> Que le lecteur les ferme donc avant de les avoir parcourues, s'il y cherche autre chose que les plus fugitives et le plus superficielles impressions d'un voyageur qui marche sans s'arrêter. Il ne peut y avoir un peu d'intérêt que pour de peintres: ces notes sont presque exclusivement pittoresques; c'est le regard écrit, c'est le coup d'œil d'un passager assis sur son chameau ou sur le pont de son navire, qui voit fuir de paysages devant lui, et qui, pour s'en souvenir le lendemain, jette quelque coups de crayon sans couleur sur les pages de son journal.[11]

Il passo sopra citato, estrapolato dall'*incipit* del *Voyage en Orient* di Lamartine (1835), costituisce un'interessante e densa *mise en abîme*. L'autore, in una lunga riflessione metatestuale, parla della sua opera come di annotazioni, di appunti, destinati solo a lui stesso. I pronomi possessivi vengono ripetuti con insistenza a ribadire la natura privata di questa scrittura. Si prendono le distanze dal genere odeporico tradizionale affermando che nel testo manca ogni tipo d'erudizione. La cancellazione di ogni riferimento storico, geografico, etnografico, scientifico sembra avere lasciato spazio solo alle fugaci e superficiali impressioni di cui il lettore dovrà accontentarsi. Negli esempi di letteratura odeporica ottocentesca pare svilupparsi, meglio definirsi e prevalere, il processo avviato da Sterne nel *Sentimental Journey*. Gli itinerari dei singoli viaggiatori, pur ricalcando le tracce di percorsi di viaggio istituzionalizzati, diventano più importanti. Le divagazioni si fanno essenza dell'esperienza stessa: le impressioni individuali sono portate al centro del testo letterario con la consapevolezza che della vita si può restituire solo un'immagine fugace.

Lamartine, nell'accostare il processo di elaborazione del testo al lavoro del pittore, ci parla di «*régard écrit*»: gli appunti di viaggio altro non sono che una trascrizione dello sguardo e il viaggio si trasforma in un'espe-

[11] A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, vol. IV, Grosselin, Paris 1835, pp. 29-32.

rienza eminentemente visiva. Nel tracciato del linguaggio artistico, definisce i suoi appunti «quasi esclusivamente pittoreschi» e «schizzi di matita privi di colore».[12] Sembra quasi affermare che i paesaggi da lui descritti contengono le caratteristiche per essere trasformati in dipinti, e che la sua scrittura non sia altro che una tavolozza incolore.

Il passaggio colpisce per modernità e innovazione: le recenti teorie di sociologia del turismo insistono sulla dimensione visiva dell'esperienza turistica. John Urry, nel suo saggio *The Tourist Gaze*, sviluppa la tesi secondo cui viaggi e turismo sarebbero esperienze in primo luogo, o forse in assoluto, visive.[13]

Se per Lamartine, come abbiamo visto, la scrittura equivale a schizzi tratteggiati dal viaggiatore che non vuole dimenticare i paesaggi, per Madame de Gasparin nella prefazione a *Voyage au Levant* (1848) il *Journal* che ha scritto è un dipinto senza prospettiva, un paravento cinese.

> Ce journal… est un journal. C'est-à-dire qu'il a tous les inconvénients du genre. Il manque de vues d'ensemble, souvent de perspective; il ressemble un peu à un tableau qui n'aurait que le premier plan… encore plus peut-être à un paravent chinois. Il est subjectif. L'auteur y succombe, sans le vouloir, à la tentation de parler de lui; et, sans le vouloir encore, à celle de se peindre en beau. Malgré ses bonnes intentions, et il en avait beaucoup, l'auteur sent bien qu'il s'est cogné contre tous les écueils.
> Pourquoi publier, alors?
> Hélas, parce que ce journal est un projet chéri, qui a coûté quelques peines, quelques fatigues; il fallait du courage, pour s'armer d'une écritoire après dix heures de chameau, pour écrire au vent, au soleil, au sable!… Et puis, il faut-il le dire?… lorsqu'on pense beaucoup de mal de soi, ou des ses œuvres… on espère toujours se tromper un peu. […] Un journal, il est vrai, n'est pas dramatique, n'est pas lyrique, n'est pas politique… ou rarement, n'est pas

[12] Il termine pittoresco fu introdotto da Gilpin nel 1772, che elaborò e sviluppò il concetto principalmente in tre saggi: *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape to Which is added a Poem on Landscape Painting*, pubblicati nel 1786. Semplificando, si può affermare che il termine definisce un tipo d'attitudine estetica che vede e legge il paesaggio naturale come un'opera pittorica.

[13] Cfr. J. Urry, *The Tourist Gaze*, Sage, London 1990 [trad. it. *Lo sguardo del turista*, Edizioni Seam, Roma 2000]. Nel saggio lo studioso prende in esame lo sviluppo storico dello sguardo del turista, isolando due tipologie di sguardo, e cioè lo sguardo collettivo e lo sguardo romantico.

> philosophique…. et c'est grand dommage; mais c'est un journal, il faut en revenir là. C'est une page de la vie; c'est vous, c'est moi, et d'autres encore; c'est cet horizon lointain, et c'est ce détail ici tout près; … et si ce n'est pas cela, cela ne vaut rien. […] Un voyage, proprement dit, demande du savoir, de la profondeur, des idées, du style; un journal peut, à la rigueur, se passer de tout cela. Il ne s'inquiète guère que d'une condition: la sincérité.[14]

Ritornano qui temi presenti in Lamartine e Chateaubriand; in primo piano, le considerazioni sulle caratteristiche del diario di viaggio in generale e su quelle della propria opera in particolare.

Il tema mediterraneo nelle opere della Belgiojoso si mescola e confonde spesso con argomenti orientali: il modo di rappresentare e raffigurare l'Oriente della Belgiojoso ricalca in parte i modelli cosiddetti orientalisti, in parte cancella ogni traccia di esotismo per dare spazio a un racconto di tipo realistico che, come scrive Giorgio Cusatelli, non cede alla convenzione e non indulge al pittoresco, come cifra dell'orientalismo di maniera.[15]

L'autrice dimostra una certa consapevolezza del problema delle immagini veicolate dai testi letterari, soprattutto da quelli di viaggio, e sul problema della oggettività e affidabilità delle informazioni contenute nei vari e diversi resoconti di viaggio. Nelle prime pagine di *Asie Mineure et Syrie* dichiara che il viaggio è stato uno strumento di rivelazione che le ha consentito di scoprire la fisionomia dei paesi e delle popolazioni che ha visitato. Nell'*incipit* del diario afferma che i resoconti di viaggio da lei letti prima di partire le avevano dato un'idea assai inesatta della Siria e che il paese che aveva poi successivamente avuto modo di visitare non assomigliava per niente a quello che aveva trovato descritto nei libri, dimostrando autorità nel giudicare il *corpus* di testi apparsi sull'Oriente.

> Les récits des voyageurs, incomplets en ce qui touche la civilisation musulmane, le sont bien souvent d'ailleurs en ce qui touche la nature et l'aspect matériel des lieux. Que de mots ils emploient sans les expliquer, et qui, dans ce qu'on pourrait appeler la langue

[14] V. Boissier, Comtesse de Gasparin, *Journal d'un voyage au Levant*, Ducloux, Paris 1850, pp. II-IV.

[15] Cfr. G. Gusatelli, *Introduzione*, in C. Trivulzio di Belgiojoso, *Vita intima e vita nomade in Oriente*, Ibis, Como-Pavia 1993, p. 15.

> européenne, ont une signification toute différente de celle qui leur appartient quand on les applique à des usages orientaux! Mais je ne veux pas insister sur ces difficultés que présente une relation de voyage en Orient; je ne sais moi-même si je réussirai à les surmonter toutes. Le mieux est de les aborder sans plus préliminaires, et de laisser au récit même le soin de plaider pour le narrateur.[16]

Sebbene la Belgiojoso, come si evince da questo passaggio, sia consapevole dei problemi e delle difficoltà che pone la redazione di un resoconto di viaggio, non sempre riesce a evitare immagini stereotipate e cristallizzate quando scrive dei temperamenti delle diverse popolazioni, delle passioni che le animano e degli elementi fondanti delle religioni monoteiste.

Il Mediterraneo che vede e che descrive dal *Mentor*, il battello che la conduce verso Malta e verso l'Oriente, si inserisce nella tradizione delle rappresentazioni che gli scrittori e viaggiatori producono in quel periodo storico. Nelle prime pagine di *Souvenirs dans l'exile* appaiono i paesaggi tipici del Mediterraneo: le isole, la Grecia, i limoni, gli aranci, gli oleandri, i melograni e il mirto che paiono emanare i loro profumi intensi sotto la luce abbacinante dei paesi caldi. Sparsi qua e là riferimenti alla classicità, alle sue bellezze e divinità. Nei *Souvenirs dans l'exile* scrive a Madame Jaubert destinataria delle lettere:

> Avez-vous jamais songé que la Grèce n'était pas un pays fantastique comme l'Arcadie ou le pays de Cocagne, mais bien un pays pour de bon, avec ses monts et ses vaux, ses fleuves et ses mers, ses homes et ses brutes? Si vous y avez songé je vous en fais mon compliment, et j'avoue mon infériorité, car la Grèce n'était pour moi jusqu'ici que deux points dans le passé et rien dans le présent. La Grèce ancienne c'est la patrie de tous les gens d'esprit d'une époque où l'esprit ne courait pas les grands chemins. La Grèce moderne, ou de 1821, c'est un pépinière de héros qui ont livré des combat de géants et éveillé la muse polyglotte de MM. Delavigne et Lamartine, lord Byron et sa pléiade, Berchet et Carrer, etc.; sans compter les poètes allemands que je n'ai pas lus, et cet excellent abbé Barthélemy, qui dépensa trente ans de sa vertueuse existence à décrire la Grèce du haut de son quatrième étage, dans l'hôtel de Choiseul, tandis que la Grèce était là, à quelques cents lieuses de lui, et qu'il

[16] Trivulzio di Belgiojoso, *Asie Mineure et Syrie*…, cit., pp. 2-3.

> n'eût tenu qu'à lui de la connaître, en la parcourant cent fois plus vite et plus sûrement qu'en lisant tous les auteurs de l'antiquité.[17]

Il passaggio è molto denso e presenta alcuni importanti *topoi* della letteratura che nel Settecento aveva contribuito a «inventare» il Mediterraneo.[18] La Belgiojoso infatti paragona, e certo non per caso, la Grecia fantastica all'Arcadia e al paese di Cuccagna. Questi luoghi dell'immaginazione sono emblema della visione che la cultura settecentesca, come scrive Maria Teresa Giaveri, aveva del Mediterraneo e che la cultura ottocentesca aveva ereditato «luogo *arcadico* – in cui tradizione e presente si conciliano, suggellati da un imperativo estetico; luogo *arcaico* – in cui un passato dagli usi folcloricamente tribali fa risorgere violenze e paure».[19] Come per tutti i viaggiatori ottocenteschi, anche per la Belgiojoso la Grecia non è che un'immagine fantastica composta dalla sovrapposizione di un passato antico e glorioso e di una modernità eroica vissuta, celebrata dai poeti romantici. L'autrice precisa, come anche altrove nelle sue opere, che la conoscenza diretta, attraverso il viaggio, è il modo migliore per conoscere un paese, che la lettura non può sostituire in nessun modo. La non corrispondenza dei luoghi reali con i luoghi immaginati attraverso le letture è uno dei *topos* ricorrenti della letteratura di viaggio.

La Belgiojoso passa poi a descrivere le persone che incontra durante il suo viaggio, che cataloga e suddivide, secondo una nota e diffusa logica binaria, in meridionali/orientali e settentrionali/occidentali, con una continua oscillazione fra un atteggiamento distaccato, razionale e oggettivo e un atteggiamento conformista e stereotipato. A proposito della perspicacia del suo interprete, ad esempio, scrive che nessun inglese sarebbe stato capace di capire da un semplice sguardo che lei aveva bisogno di un racconto esplicativo. Come da copione, i meridionali sono considerati e raffigurati come più intuitivi e passionali degli inglesi.[20]

Ma al tempo stesso non sempre rapita dalle bellezze del Mediterraneo, la scrittrice rimpiange e rievoca i «boschi», i «verdi giardini» e i «deli-

---

17 *Id.*, *Ricordi nell'Esilio*, ETS, Pisa 2001, pp. 92-94.

18 Sul concetto di invenzione letteraria del Mediterraneo si veda M.T. Giaveri, *L'invenzione letteraria del Mediterraneo*, in F. Merlini-E. Boldrini (a cura di), *Identità e Alterità, Tredici esercizi di comprensione*, Franco Angeli, Milano 2006.

19 Ivi, p. 158.

20 Cfr. Trivulzio di Belgiojoso, *Ricordi nell'Esilio*, cit., pp. 53-55.

ziosi laghi di Lombardia» e afferma che tutto è scolorito, monotono e malinconico.[21]

L'*harem*, luogo centrale e onnipresente nella letteratura di viaggio orientalista, attira l'attenzione anche della principessa viaggiatrice. Gli *harem* erano luoghi interessanti per i viaggiatori occidentali, perché non erano presenti nelle loro società di partenza e perché parlarne era occasione, seguendo le tracce di modello di Montesquieu, per riflettere sulle strutture sociali e sulle istituzioni dei paesi visitati. Le viaggiatrici godevano del privilegio di poter entrare e di poter scrivere per esperienza diretta, e non solo attraverso il filtro di racconti altrui. L'*harem*, come anche l'*hammam*, diventano spazi privilegiati della narrazione femminile. Le scrittrici, in quanto donne, infatti, possono vantare una maggiore autorità degli uomini nella descrizione di tali spazi sia in quanto «*eyewitness*»,[22] sia perché la loro scrittura era considerata il luogo deputato di una certa etnografia domestica. La Belgiojoso ribadisce in più punti della sua opera di godere di una posizione privilegiata rispetto a viaggiatori per conoscere gli «aspetti domestici della società musulmana».[23] Affermando che il suo progetto è far conoscere l'Oriente attraverso la vita domestica, pare avvalorare le tesi della critica che identifica nella poetica degli interni la caratteristica peculiare di quella letteratura di viaggio delle donne. Malgrado ciò, come si evince dalla citazione, il mondo delle donne orientali rimane comunque avvolto da un fitto mistero o rappresentato come tale. Non ci si scosta mai in maniera definitiva dal cliché.

Osservare, avere contatti e scrivere sulle donne delle comunità ospitanti, crea un gioco di riflessi che induce le viaggiatrici a ripensare la condizione femminile *tout court*: le comparazioni si fanno pratica ricorrente. Cristina Belgiojoso descrive l'*harem* in maniera diversa nelle sue opere. In *Asie Mineure et Syrie* ne parla in modo assolutamente negativo, dichiarando esplicitamente che gli *harem* da lei visitati non corrispondevano in nulla a quelli descritti nelle *Mille e una notte* e in altri racconti di soggetto orientale.

---

[21] Ivi, p. 39.

[22] L'espressione «*eyewitness*» è ripresa da Billie Melman che la utilizza ripetutamente nello svolgimento del suo discorso critico, proprio a sottolineare l'importanza dell'osservazione diretta. Cfr. B. Melman, *Women's Orients: English Women and The Middle East, 1717-1918. Sexuality, Religion and Work*, Macmillan, London 1992.

[23] Cfr. Trivulzio di Belgiojoso, *Asie Mineure et Syrie*…, cit., p. 12.

> Mon vieux muphti [...] professe une répugnance de bon goût pour le vacarme, le désordre et la malpropreté du harem. [...] Aussi me déclara-t-il tout d'abord qu'il ne me relèguerait pas dans ce lieu de ténèbres et de confusion, infecte et enfumé, qu'on nomme le harem, et qu'il me cédait son propre appartement. J'acceptai [sic] avec reconnaissance. Quant à lui, il s'installa dans son salon d'été. Quoique nous fussions à la fin de janvier et que la neige couvrît la ville e la campagne, il préféréait sa fontaine gelée, son pavé humide et ses courants d'air à la chaude, mais immonde atmosphère du harem. Je détruis peut-être quelques illusions en parlant avec aussi peu de respect des harems. Nous avons lu des descriptions dans les Mille et une nuits et autres contes orientaux; on nous a dit que ces lieux sont le séjour de la beauté et des amours: nous sommes autorisés à croire que le descriptions écrites, quoique exagérées et embellies, sont pourtant fondées sur la réalité, et que c'est dans ces mystérieuses retraites que l'on doit trouver ressemblées toutes le merveilles du luxe, de l'art, de la magnificence et de la volupté. Que nous voilà loin de la vérité![24]

Il lettore, abituato a certe atmosfere orientali, rimane colpito dalla descrizione della Belgiojoso che si sottrae al cliché e mostra un Oriente non fissato in un'immobilità astorica, ma luogo di divenire storico e sociale. Per la scrittrice gli *harem* sono infatti luoghi sporchi, disordinati e molto diversi da quelli lussuosi e magnifici descritti nelle *Mille e una notte* e in altri racconti orientali. Se non stupisce, come scrive Anna Vanzan in *La storia velata*,[25] che una donna emancipata e colta come la Belgiojoso non potesse accettare il concetto di *harem*, dove di fatto le donne erano recluse, stupisce invece il giudizio che esprime sulle donne orientali, considerate non più sensuali, ma sporche, pigre e ignoranti. Ancora una volta i racconti contenuti nei libri vengono smentiti dalla realtà dei fatti.

L'intero viaggio mediterraneo della Belgiojoso pare caratterizzato, da una parte, dalla volontà di smentire e svalutare i paesaggi immaginari dei resoconti e i relativi luoghi comuni, dall'altra, dal desiderio recondito e inconfessato di trovare, in un luogo remoto, qualcosa che veramente corrisponda a quelle attese. Emblematico il racconto del suo approdo a

[24] Ivi, pp. 15-16.

[25] A. Vanzan, *La storia velata. Le donne dell'Islam nell'immaginario italiano*, Edizioni Lavoro, Milano 2006.

Smirne: da lontano la città sembra proprio uscita dalle tavole illustrate di un volume di fiabe arabe, ma una volta raggiunta la disillusione è totale.

> Je viens d'avoir enfin le plaisir de découvrir une ville turque. En apercevant Smyrne du vaisseau, j'ai cru un instant arriver au pays des contes arabes. La ville, disposée en amphithéâtre, semble sortir de la mer, et toutes les pointes élégantes des minarets paraissent la terminaison étrange de plantes aquatiques. Mais lorsque le canot m'eut déposée à terre, je fus consternée à la vue de ces rues sombre et infectes, où se presse une population bruyante et grossière.[26]

Smirne è per i viaggiatori del XIX secolo la città levantina per eccellenza, ma non pochi di essi fanno fatica a comprendere il carattere ibrido di questo porto decadente privo di attrattive archeologiche e monumentali. I contorni della città, in lontananza, assumono forme fiabesche e si trasformano in un paesaggio dell'immaginazione.

Il mare è dunque il diaframma tra illusioni libresche e disillusioni esperienziali, lo spazio dove entrambi i mondi sembrano poter convivere.

[26] Trivulzio di Belgiojoso, *Ricordi nell'Esilio*, cit., p. 234.

PAESAGGIO D'ISRAELE: UNA PROSPETTIVA DI GEOGRAFIA UMANISTICA

Annarita Lamberti

Il paesaggio è elemento centrale in una cultura, in quanto insieme ordinato di oggetti; funziona come un complesso strutturato di significati attraverso i quali un sistema sociale viene comunicato e riprodotto, esprime la sua esperienza territoriale ed esplora il suo territorio.[1] Nella relazione con l'identità nazionale israeliana, il paesaggio mediterraneo assume il duplice e contrastante significato di progetto ideologico e di fatto naturale, quasi scontato, con cui gli israeliani realizzano la propria autorappresentazione.[2] La saldatura tra Israele e il Mediterraneo risiede nella sua essenza di concetto-territorio elaborato come *corpus unicum* in virtù dell'ampio spettro di differenti aspetti culturali, ambientali, politici ed economici da cui è composto. La società israeliana costituita, ma anche percorsa e frammentata, da differenze, in virtù dell'essersi formata per effetto di successive ondate migratorie, indotte da molteplici motivazioni, dai più diversi contesti geografici e socio-culturali della diaspora ebraica, trova nel Mediterraneo il paradigma per ricomporre le sue fratture in un sistema organico, giustificando la sua esistenza come entità stato-nazionale e proponendo con la sua mediterraneità un discorso che ne faciliti l'accettazione e la naturalizzazione nel difficile quadrante geopolitico mediorientale più prossimo all'Europa.

---

[1] Cfr. J. Duncan, *The City as a Text*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 184.

[2] Cfr. Y. Shavit, *The Mediterranean World and "Mediterraneanism": The Origins, Meaning, and Application of a Geo-Cultural Notion of Israel*, «Mediterranean Historical Review», vol. 3, 2 (1988), pp. 96-117.

Per interpretare la relazione biunivoca tra Israele e il paesaggio mediterraneo, inteso come manifestazione e autorappresentazione di un modo di vita, qui si sceglie la metodologia analitica della geografia umanistica, che prende in esame le risultanze dell'umanizzazione del territorio, e che, in virtù del suo riferimento epistemologico alla fenomenologia e al purismo fenomenologico esistenzialista, tende a carpire i ritmi spazio-temporali con cui esse si realizzano attraverso una modalità fondata sulla intersoggettività e sul rifiuto dell'oggettività, fondamento del metodo scientifico positivista.[3]

Le fonti letterarie, sistemi di rappresentazione e produzione di un genere di vita, quindi, verranno considerate come testimonianze del territorio umanizzato israeliano e del suo dialogo intersoggettivo con il Mediterraneo (concetto, regione, luogo), che per Israele è sinonimo di casa e del sentirsi a casa.

La geografa Anne Buttimer, tra le fondatrici del discorso umanistico in geografia, afferma che: «Our heritage of intellectual constructs seems in many ways inadequate to describe contemporary styles of making a home on the earth».[4]

La citazione, che si propone tra poche righe, tratta da *Mille sheqel per un racconto*, della scrittrice israeliana Orly Castel Bloom, sembra spiegare adeguatamente la posizione della geografia umanistica: la protagonista, una scrittrice israeliana, cerca uno *sponsor* per descrivere Israele attraverso dei racconti, non articoli o saggi ma narrativa:

> Mi dia una macchina e dei soldi, né pochi né tanti. Mi sponsorizzi, mi faccia viaggiare per il paese. Sì, comincerò dall'interno. Mi lasci osservare quello che capita. Mi creda, sono anni che non esco di casa: è necessario, è urgente che io entri in contatto con il mondo, descrivendolo con grande precisione, con limpida chiarezza. Mi faccia partire, vagabondare, e le porterò un racconto alla settimana; mille *sheqel* a racconto.[5]

[3] Cfr. A. Buttimer, *Grasping the Dynamism of Lifeworld*, «Annals of the Association of American Geographers», vol. 66, 2 (1976), pp. 277-92.

[4] Ivi, p. 277. «Il nostro retaggio di costruzioni intellettuali sembra molto spesso inadeguato a descrivere i modi con cui si costruisce una casa nel mondo contemporaneo» (trad. mia).

[5] O. Castel Bloom, *Mille sheqel per un racconto*, trad. it. di S. Kaminski-M. Manca, «Linea d'ombra», 120 (1996), pp. 60-61 [ed. orig. 1989]. Le citazioni dei romanzi, racconti e saggi di autori israeliani vengono presentate in questa sede esclusivamente in traduzione italiana.

La letteratura, dunque, ha la capacità di ricostruire l'esperienza attraverso un sistema di comunicazione che crea, sostiene e perpetua una coscienza, esplicitando un'espressione territoriale.[6] La letteratura segmenta le immagini del mondo fissandole in una realtà che risulta definitiva.[7] Essa è uno dei veicoli espressivi di un'esperienza estetica, che convoglia contenuti legati alla memoria e alla conoscenza, in una modalità comunicativa e organizzativa dei significati culturali più profonda e meno astratta di quella scientifica.[8]

Un'altra motivazione del ricorso alla letteratura risiede nella sua forza antimitica, in grado di svelare il paese che vive oltre l'ipertrofia della politica, oltre la retorica sionista, oltre le categorie geopolitiche del conflitto israelo-palestinese, oltre la rigidità del linguaggio scientifico, spesso incapace di penetrare i fenomeni in profondità: quello israeliano, in particolare, che consiste nell'elaborazione di un'identità nazionale nuova da una ancestrale, l'invisibile continuità che lega gli antichissimi israeliti agli attualissimi *Israelim*, israeliani, tornati dopo duemila anni nella terra in cui scorrono latte e miele. E proprio in questa connotazione del paesaggio di *Erezt Israel* di derivazione biblica si potrebbe porre il punto di partenza dell'indagine sul rapporto tra gli israeliani e il «loro» paesaggio.

Il paesaggio è il fenomeno superficiale con cui gli esseri umani manifestano la concettualizzazione di se stessi e della natura o, meglio, del loro essere nella natura, del loro interagire con essa, relazione da concepire in termini di analogia o di metonimia.[9] Una definizione forse esageratamente deterministica del rapporto tra comunità umane e ambiente, ma a cui Amos Oz sembra ispirarsi in alcune costruzioni identitarie, associando uno specifico stato d'animo o carattere a un determinato luogo o, meglio, paesaggio israeliano: nei *kibutzim* della Galilea e del Negev negli anni Quaranta del Novecento ci si esercitava alla rabbia, sentimento utile alla liberazione dal giogo coloniale del Mandato Britannico,

---

[6] Cfr. D. Pockoc, *Geography and Literature*, «Progress in Human Geography», vol. 12, 1 (1988), pp. 87-102.

[7] Cfr. Yi-Fu Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, «Progress in Geography», vol. VI (1974), pp. 211-55 [trad. it. di V. Vagaggini, *Spazio e luogo, una prospettiva umanistica*, in V. Vagaggini (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 92-129].

[8] Cfr. Yi-Fu Tuan, *Surface Phenomena and Aesthetic Experience*, «Annals of the Association of American Geographers», vol. 79, 2 (1989), pp. 233-41.

[9] Cfr. V. Berdoulay, *Des mots et des lieux: la dinamique du discours géographique*, Editions du CNRS, Paris 1988 [trad. it. di L. Gaffuri, *Parole e luoghi*, Etas, Roma 1991, pp. 93-121].

mentre nella «pianura del Carmelo, nell'ardente valle di Bet Shean nascevano ebrei nuovi [...] robusti e abbronzati pionieri».[10]

Se il paesaggio culturale è, da un lato, l'evidenza fisica delle percezioni dello studioso e dell'osservatore e, ancora, dell'artista, il suo tessuto territoriale rivela, dall'altro lato, le impronte storico-culturali dell'interazione tra uomo e ambiente.[11] E quello israeliano è un paesaggio sincretico in cui l'architettura crociata si affianca a quella araba, tedesca ed est-europea, importate rispettivamente dai Templari e dagli *olim*, gli immigrati ebrei; ma ha, inoltre, il carattere di un fresco paesaggio sintetico in cui gli elementi differenti di molteplici tradizioni edìli si fondono nel tentativo di cercare e creare un modo originale e appropriato per vivere da persone nuove in un nuovo paese, producendo un contesto di contaminazione culturale.[12]

Nell'esplorare il rapporto tra letteratura e paesaggio e, nella fattispecie, tra la narrativa e il paesaggio israeliani una chiave interpretativa interessante è quella fornita da Jonathan Smith, il quale sostiene che il *landscape*, parola pregnante perché esprime filologicamente ed etimologicamente l'esperienza visiva del paesaggio che si agita tra la *scopophilia* e la *scopophobia*, sia un testo in cui leggere atteggiamenti comuni e precise progettualità.[13] Smith si riferisce nello specifico al senso di sradicamento, il sentirsi fuori luogo (sensazione di *displacement*), al senso di *pretension*, che esprime le pretese sulle caratteristiche e sulle potenzialità del luogo, e riguardo alla progettualità ideologica a quella di destabilizzare il potere, di riscrivere il mondo.[14]

La poetica del *displacement*[15] accompagna la letteratura israeliana in tutte le sue epoche, emerge dalle visioni orientaleggianti della poetessa Else Lasker-Schüler di una Palestina fatta di pietre, tra le quali crescono

[10] A. Oz, *Una pantera in cantina*, trad. it. di E. Loewenthal, Bompiani, Milano 2001, p. 95 [ed. orig. 1995].

[11] Cfr. G. Andreotti, *La geografia culturale e il tema del paesaggio*, in M.C. Zerbi (a cura di), *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Giappichelli, Torino 1994, pp. 63-82.

[12] Cfr. Y. Ben-Artzi, *Imitation or original? Shaping the cultural landscape of pioneer Jewish settlement in Eretz Israel (1882-1914)*, «Journal of Historical Geography», vol. 22, 3 (1996), pp. 308-26.

[13] Cfr. J. Smith, *The lie that blinds: destabilizing the text of the landscape*, in J. Duncan-D. Ley (a cura di), *Place culture and representation*, Routlegde, London 1993, pp. 78-92.

[14] Ivi, pp. 83-84.

[15] Cfr. J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1988.

carrubi, calcate da pastori, pecore e cammelli: un paesaggio esotico in cui si legge la ricerca di una sorta di Ur-Grecia heideggeriana piuttosto che di una possibile patria, mentre la mente con la nostalgia è volta verso l'Europa.[16] *Displacement* e ironia dominano le rievocazioni della famiglia austro-ungarica dello scrittore Yoel Hoffmann, ambientate in una polverosa e mediorientale Tel Aviv sospesa tra interni viennesi e sognanti atmosfere da *musical* americano.[17]

Nella percezione del paesaggio ierosolimitano da parte dei protagonisti del racconto *Il Monte del Cattivo Consiglio*, di Amos Oz, prevale il senso di *pretension*, il desiderio di escludere la vista del deserto con un giardino rigoglioso e al tempo stesso quello di «umiliare il paese» in cui non ci sarebbero «mai stati un fiume, una cattedrale e dei folti boschi»:[18] sullo sfondo il costante confronto con la civiltà urbana dell'Europa centro-nord-orientale da cui la Palestina del Mandato Britannico esce inevitabilmente sconfitta.

Spesso i paesaggi descritti nella narrativa israeliana rivelano la difficoltà di un popolo di immigrati ad adattarsi al nuovo contesto fisico e socio-culturale. Israele è stato definito «un immenso campo profughi»,[19] immagine di un luogo, ma anche di una condizione o di una situazione che di certo non favorisce il processo di radicamento e informa sul fatto che pochi sono immigrati in Terra d'Israele per scelta, libera e consapevole. Così molti immigrati-cittadini-profughi, in sintesi israeliani, sono degli *home-outsiders*, radicati fuori casa, o degli *away-outsiders*, alienati.[20] Alla prima tipologia appartengono, per esempio, gli *olim* iracheni che alimentano un sentimento di «topophobia»[21] nelle *mahabarot*, i campi di transito per i nuovi immigrati, dove un acquazzone dà loro l'impressione

[16] Cfr. E. Lasker Schüler, *La patria impossibile*, trad. it. di V. Di Rosa, «MicroMega», 3 (1997), pp. 158-69 [ed. orig. 1934].

[17] Cfr. Y. Hoffmann, *Il Cristo dei Pesci*, trad. it. di A. Guetta, Feltrinelli, Milano 1993 [ed. orig. 1991].

[18] A. Oz, *Il Monte del Cattivo Consiglio*, trad. it. di S. Kaminski-E. Loewenthal, in A. Lelchuk (a cura di), *Sei capolavori della letteratura ebraica*, Theoria, Roma-Napoli 1993, pp. 271-324, 282 [ed. orig. 1976].

[19] La definizione è di Amos Oz, riferita al giornalista israeliano Yigal Sarna, nel corso di un'intervista rilasciatagli nel 1996, poi pubblicata in Italia in Y. Sarna, *Fino alla morte*, trad. it. di D. Liberanome-L. Liberanome, Giuntina, Firenze 1997, p. 120 [ed. orig. 1996].

[20] Cfr. D.J. Porteous, *Literature and Humanistic*, «Area», vol. 17, 1 (1985), pp. 117-22, 122.

[21] Derivo questo termine per antitesi da *topophilia*, coniato da Yi-Fu Tuan per indicare il complesso di sentimenti e sensazioni associate ai luoghi (*Topophilia. A Study of Environmen-*

che Tel Aviv sia una grigia Londra mediterranea;[22] mentre alla seconda categoria appartengono gli ashkenaziti di svariati autori, che ricostruiscono in Israele scenari europei, come a Rehavia, quartiere di Gerusalemme progettato da Richard Kaufmann in stile internazionale, in cui, quando nevica, gli abeti si imbiancano.

Il paesaggio sionista risponde, invece, alla volontà di riscrivere il mondo, avverando la profezia biblica del «fiorirà il deserto» attraverso un'imponente opera di riforestazione e di progettazione degli spazi nazionali, espressione di una morale funzionalista sicura di poter plasmare la natura e «migliorarla», come migliori dovevano essere l'Occidente, il Socialismo e la Democrazia riproposti in Israele.[23]

Il paese all'epoca della fondazione dello Stato e negli anni immediatamente precedenti appariva come uno spazio vuoto da edificare, come la Tel Aviv descritta nei racconti di Shabtai:[24] una distesa di sabbia punteggiata di baracche. Il vuoto, da intendersi in termini relativi di vuoto ebraico, doveva essere colmato con un piano che coniugasse appropriazione del territorio nazionale, immaginazione della forma fisica di *Erezt Israel* e sicurezza entro i suoi confini.

È interessante a tale proposito ripercorrere le tappe della elaborazione della carta di Israele in scala 1:100.000 iniziata sotto il Mandato Britannico nel 1940 ma sottoposta al processo di ebraicizzazione a cominciare dal 1949, un anno dopo la nascita dello Stato di Israele: un'operazione di ingegneria culturale che ha coniugato colonizzazione sionista e rinascita nazionale e linguistica ebraica, contributo sostanziale alla fondazione simbolica della nazione.[25]

Una carta geografica è una rappresentazione e una schematizzazione del paesaggio, una mappatura delle sue caratteristiche attraverso sim-

tal Perception, Attitudes and Values, Prentice-Hall, Englewood 1974), per indicare in questo caso sentimenti di disagio e di mancata identificazione.

[22] Cfr. N.E. Berg, *Exile from Exile: Israeli Writers from Iraq*, State University of New York Press, Albany 1996, p. 121.

[23] Riguardo all'aspetto ideologico sotteso alla produzione fisica e politica del territorio israeliano, particolarmente significativo è il contenuto dell'intervista che Ben Gurion rilasciò ad Arthur Koestler nel 1948, il cui testo è stato pubblicato in Italia nel saggio *Diario di Palestina*, trad. it. di W. Hall-M. Pasini, «MicroMega», 5 (1997), pp. 163-82.

[24] Cfr. Y. Shabtai, *Lo zio Perez spicca il volo*, trad. it. di S. Kaminski-E. Loewenthal, Feltrinelli, Milano 1997 [ed. orig. 1972].

[25] Cfr. M. Azaryahu-A. Golan, *Renaming the Landscape: The Formation of the Hebrew map of Israel 1949-1960*, «Journal of Historical Geography», vol. 27, 4 (2001), pp. 178-95.

boli e nomi: un'operazione di iconizzazione e denominazione attraverso cui attestare e fissare l'appropriazione territoriale, uno strumento con cui affermarne una specifica lettura dei luoghi.[26] La carta israeliana sovrappose e a volte sostituì le denominazioni ebraiche a quelle inglesi e arabe. Queste ultime erano considerate delle mere arabizzazioni dei nomi originali dei siti ebraici: alla luce di questa volontà di lettura e scrittura cartografica esse celavano le tracce di una più antica presenza ebraica in Palestina.[27]

Accanto al paesaggio dell'immaginario nazionale c'è quello della sicurezza nazionale. La dispersione della popolazione su tutto il territorio nelle *ayarot pituach*, città dello sviluppo, nei *kibutzim* del Negev e della Galilea, negli insediamenti lungo la valle del Giordano, e la messa a dimora di essenze arboree non autoctone per creare boschi, costituiscono gli elementi strategici del paesaggio della sicurezza, normale ossessione di un paese circondato da nemici e dotato di confini indefiniti e contestati.[28] La letteratura ce ne trasmette molte immagini, da quelle di un paesaggio esuberante di Yizhar,[29] a quello angosciante dei *kibutzim* del Negev alle prese con i beduini,[30] a quelle delle contestazioni poetiche di Kenaz riguardo alla messa a dimora di boschi di eucalipti per nascondere le basi militari alla vista dei nemici.[31]

Ma il paesaggio, sostiene ancora Smith, definisce le nostre azioni in due modi: ci dice cosa possiamo fare e cosa potremmo o dovremmo fare.[32] Un paesaggio in letteratura può avere valenza profetica. Il territorio nazionale di Israele descritto da Yizhar nel 1963 è un rettangolo che non smette di crescere, disseminato di città popolose, dove un giorno regnerà l'ordine e una casa toccherà l'altra, e un albero un altro albero. Tutto sarà allineato, organizzato e chiuso.[33] È una descrizione in cui riecheggia la

[26] Cfr. J. Duncan-N. Duncan, *(Re)reading the Landscape*, «Environmental and Planning D: Society and Space», 6 (1988), pp. 117-26.

[27] Cfr. Azaryahu-Golan, *Renaming the Landscape…*, cit.

[28] Cfr. A. Soffer-J. Minghi, *Israel's Security Landscapes: The Impact of Military Considerations on the Land Uses*, «The Professional Geographer», vol. 38, 1 (1986), pp. 28-41.

[29] Cfr. S. Yizhar, *Sipurei mishor*, Ha-Kibutz Ha-Meuchad, Tel Aviv 1963.

[30] Cfr. A. Oz, *I nomadi e la vipera*, trad. it. di C. Lorenzini, «MicroMega», 5 (1998), pp. 62-78.

[31] Cfr. Y. Kenaz, *Fra la notte e l'alba*, trad. it. di M. Rapin Pesciallo, Marsilio, Venezia 1998 [ed. orig. 1980].

[32] Smith, *The lie that blinds…*, cit., p. 89.

[33] Cfr. Yizhar, *Sipurei…*, cit., p. 44.

profezia di Isaia[34] che ammoniva sulle conseguenze funeste dell'appropriazione da parte degli ebrei di tutto *Erezt Israel*: «Guai a quelli che aggiungono casa su casa, e uniscono campo a campo, sino a occupare ogni spazio e diventano i soli proprietari nel paese!». Sono visioni terrifiche con cui Yizhar esplicita e preconizza l'attuale scenario del conflitto israelo-palestinese.

A partire dagli anni Settanta, e ancora di più negli anni Ottanta e Novanta, il paesaggio mediterraneo diventa icona dell'acclimatamento, della pacificazione e della normalizzazione. Un acclimatamento sintetizzato da Orly Castel Bloom nel trittico gioia di vivere, ragione e Dio sotto la sabbia calda del mar di Galilea, il lago Tiberiade, un'appendice del Mediterraneo.[35]

Le acque del Mediterraneo sembrano poter blandire la nostalgia e il senso di spaesamento che inquieta gli israeliani. I nomi dei lontani luoghi d'origine alimentano ancora ricordi dolorosi, le identità diasporiche non sono state ancora dismesse, ma «l'acqua non chiedeva chi fosse il padre»[36] scrive Yoram Kaniuk nelle ultime righe del racconto *La bella vita di Clara Shiato*. Vuole dire che le onde rimescolano le vecchie identità, con il loro moto modellano le coste di Israele dove sincretica e mediterranea si esprime l'«israelianità».

Immaginarsi e dichiararsi parte integrante dell'immaginario mediterraneo è un'esigenza profonda dell'inconscio degli israeliani, che serve a guarirli da due forme di nevrosi: l'incapacità di accettarsi e il bisogno di essere accettati.

La prima nevrosi è la più dolorosa. Israele è in parte il prodotto salvifico dell'immensa tragedia della *Shoah*; pur rappresentando la speranza di una nuova vita, sebbene difficile e impegnativa, non è stato il destinatario di tanto amore, che gli israeliani hanno spesso riversato su quei luoghi da cui sono stati strappati e che a lungo hanno continuato a considerare la loro casa.

Affezionarsi a questo mare e alle sue coste è un'utile terapia per curare le ferite israeliane, che emergeranno più evidenti e dolorose una volta

[34] Isaia, V, 1-9.

[35] Cfr. O. Castel Bloom, *Quando il lago di Tiberiade è liscio come l'olio, come si fa a essere nervosi*, trad. it. di S. Kaminski-E. Lowenthal, in *Rose d'Israele*, e/o, Roma 1994, p. 50 [ed. orig. 1993].

[36] Y. Kaniuk, *La bella vita di Clara Shiato*, trad. it. di S. Kaminski-M. Manca, «Linea d'ombra», 120 (1996), pp. 42-50 [ed. orig. 1973].

attenuatesi le tensioni con il mondo arabo e con i palestinesi, quando, come usa dire Shimon Peres, scoppierà la pace in Medio Oriente.

La seconda nevrosi consiste nel richiamare l'attenzione su di sé, per farsi scoprire, cercando di erodere i pregiudizi, o semplicemente nel rendersi visibili a chi per tanto tempo non si è accorto di Israele o ha scelto di far finta che non esistesse.

I riferimenti all'acqua, al passaggio attraverso le acque sono numerosi e costituiscono i tratti intertestuali fra la letteratura israeliana e quella biblica: il passaggio attraverso le acque del mar Rosso segna l'esodo dall'Egitto, quello attraverso il Mediterraneo sulle navi che approdavano al porto di Haifa segna l'esodo dalla diaspora europea e il «ritorno» in Israele. Il mare, metafora psicanalitica, non è altro che il grembo materno in cui ci si prepara alla vita, un utero geografico da cui si nasce e si rinasce con una specifica compiutezza culturale: nella mediterraneità di Israele si comprende che esso non è Occidente dentro il Medio Oriente, né l'Oriente, ebraico, dentro l'Occidente, ma spazio di contaminazione, di sinapsi, di sperimentazione.[37]

«Siamo mediterranei!» ha esclamato Yehoshua nel corso di un incontro seminariale a Roma,[38] riprendendo un discorso che porta avanti da anni nella produzione narrativa e saggistica, in cui elabora il Sistema Mediterraneo, visto da Israele come una mappa mentale di notevole valenza geopolitica, dentro il quale il paese trova «la sua precisa collocazione territoriale, che tra l'altro corrisponde alla sua lunga storia».[39]

La tesi della storiografia antica di matrice decostruzionista sostiene, infatti, che gli ebrei siano, come i palestinesi, autoctoni della terra di Canaan, da sempre stanziati tra le colline e la costa mediterranea.[40] Una

[37] Il geografo italiano Franco Farinelli attribuisce al Mediterraneo, e ai Mediterranei americano e asiatico, la definizione di spazio di «sperimentazione» (si veda *Per una nuova geografia del Mediterraneo*, in *Mediterraneo: città, territorio, economie alle soglie del XXI secolo*, CRESME, Roma 1995, p. 124), mentre per metonimia lo storico israeliano Eli Barnavi pensa a Israele come a «un laboratorio mediterraneo» [si veda: *Israele, laboratorio mediterraneo*, «Rive», (febbraio 1996), pp. 52-55].

[38] Mi riferisco al seminario *Occidente e Oriente. Dialoghi con Abraham B. Yehoshua*, a cura di D. Meghnagi, cattedra di Psicologia Clinica, Dipartimento di Scienze dell'Educazione, Facoltà di Scienze della Formazione (Università Roma Tre, 9-15-16-22 aprile 2002).

[39] A.B. Yehoshua, *Elogio della normalità*, trad. it. di A. Guetta, Giuntina, Firenze 1991, p. XV [ed. orig. 1980].

[40] Cfr. K.W. Whitelam, *The Invention of Ancient Israel*, Routledge, London-New York 1996.

lettura suggestiva dell'identità nazionale tesa a risolvere il conflitto proponendo un'interpretazione materialista e territoriale della comune discendenza abramitica. E, ancora, suggestiva è la tesi di Sarah Arenson, studiosa di Civiltà mediterranea all'Università di Haifa, la quale sostiene che le comunità ebraiche, profondamente radicate lungo i margini delle pianure liquide del Mediterraneo,[41] abbiano ritessuto con i commerci e le relazioni familiari durante tutto il medio evo quella *koinè* allentatasi con la decadenza dell'Impero romano.[42] Ne emerge una visione del Mediterraneo inimmaginabile senza Israele. Un modo per normalizzare un paese da sempre percepito come un corpo estraneo, ma anche per pacificare la società israeliana, dagli instabili equilibri etnici, che scopre la sua anima sefardita, espressione del modo in cui gli israeliani di origine maghrebina e levantina hanno plasmato il paese.

Secondo Amos Oz, questa aspirazione si realizza con l'avanzare del processo di mediterraneizzazione che appare come «una possibile fonte di speranza per una graduale guarigione da una certa intrinseca instabilità del carattere est-europeo»[43] e da certe visioni sioniste, come quella di trasportare nella Terra promessa la Vienna di Francesco Giuseppe: affascinante, commovente, ma fuori luogo.

«Gli abitanti del Mediterraneo appartengono più alle città che allo Stato o alla nazione»[44] e nella intersezione tra identità nazionale e urbana si individua l'identità mediterranea degli israeliani, testimonianza del loro radicamento, della maturata dimensione di *home-insiders*, che si coglie nella nostalgia di Tel Aviv da parte del protagonista di un romanzo di Shabtai,[45] in cui la città bianca, icona di un'eterna primavera, è associata all'immagine della donna amata che ne porta il nome, Aviva. Lo stesso radicamento territoriale si avverte nella sensazione rilassante che promana dal godere a pieni polmoni dell'aria, filtrata dai pini, di Haifa,

[41] Si allude qui alla seguente idea braudeliana: «Il Mediterraneo non è un mare, ma una successione di pianure liquide comunicanti per mezzo di porte più o meno larghe». F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. it. di C. Pischedda, Einaudi, Torino 1965, p. 103 [ed. orig. 1949].

[42] Cfr. S. Arenson, *The Encircled Sea*, Constable, London 1990.

[43] Cfr. A. Oz, *In terra d'Israele*, trad. it. di A. Baehr, Marietti, Genova 1992, p. 179 [ed. orig. 1983].

[44] Farinelli, *Per una nuova geografia…*, cit., p. 126.

[45] Cfr. Y. Shabtai, *In Fine*, trad. it. di E. Loewenthal, Feltrinelli, Milano 1997 [ed. orig. 1984].

un armonioso equilibrio tra il blu del mare e il verde dei *widian* erbosi, suggestioni cromatiche che si colgono guardando la città dall'alto del monte Carmelo.[46]

Il geografo sino-americano Yi-Fu Tuan[47] sostiene che l'essere immersi totalmente nel proprio ambiente consiste nell'aprire i propri sensi a tutte le sue qualità, nel percepirne tutte le caratteristiche ma intuitivamente, senza che vengano analizzate dalla ragione: la profonda appartenenza territoriale è in qualche modo inconsapevole. Il concetto appare più chiaro richiamando esplicitamente le parole di Dardel: «La réalité geographique exige une adhesion si totale du sujet, à travers sa vie affective, son corps, ses habitudes, qu'il lui arrive de l'oublier, comme il peut oublier sa propre vie organique»;[48] dunque, l'essere parte di un paesaggio si realizza senza averne coscienza. Negli anni Novanta vivere la propria israelianità senza soffermarsi sull'averne razionale cognizione è la normalità con cui viene narrata la quotidianità di una Gerusalemme, quella di *Quattro madri* di Shifra Horn,[49] fatta di interni domestici, spazi narrativi di eterotopie mediterranee, di giardini con alberi di gelso in fiore dove per l'appunto non è necessario ricordare di essere in Israele, crocevia tra Oriente e Occidente, ma se ne avverte una intuitiva e ineffabile mediterranea consapevolezza.

Della stessa quotidianità viene investito il deserto, paesaggio mediterraneo accanto a quello degli uliveti e degli aranceti, delle pianure costiere e delle montagne che vi incombono. Non più il *Midbar*, spazio di teofanie nella Bibbia o di simbologie monoteistiche nella narrativa di Yehoshua, né lo spazio da conquistare, colonizzare e far fiorire dei padri fondatori. «Aveva tenuto gli occhi fissi sul paesaggio che andava ingiallendosi»,[50] scrive Savion Liebrecht nel racconto *Mele dal deserto*: dopo il verde degli ulivi ierosolimitani, degli eucalipti israeliani e dei rigogliosi giardini ur-

[46] A.B. Yehoshua, *Un divorzio tardivo*, trad. it. di G. Sciloni, Einaudi, Torino 1996, p. 52 [ed. orig. 1982].

[47] Cfr. Yi-Fu Tuan, *Spazio e luogo…*, cit.

[48] E. Dardel, *L'homme et la terre: nature de la réalité geographique*, Editions du CTHS, Paris 1990, p. 47 [ed. orig. 1952]. «La realtà geografica esige un'adesione così totale del soggetto attraverso la vita affettiva, il suo corpo, le sue abitudini che giunge a dimenticarla come può dimenticare la propria vita organica» (trad. it. di C. Copeta, Unicopli, Milano 1986, p. 36).

[49] Cfr. S. Horn, *Quattro madri*, trad. it. di S. Kaminski, Fazi, Roma 2000 [ed. orig. 1996].

[50] S. Liebrecht, *Mele dal deserto*, trad. it. di C. Guandalini, e/o, Roma 2001, p. 75 [ed. orig. 1986].

bani di Tel Aviv, l'oro del deserto, uno spazio dotato di uno spirito, un luogo con un suo specifico senso dell'israelianità, nuova e lontana dagli stereotipi sionisti, fatta di realtà minime e autoreferenziali, attente alla specificità del locale e alla naturale dialettica con il globale, che dà frutti di speranza.

Nel corso di oltre cento anni di convivenza tra israeliani ed *Erezt Israel* il paesaggio israeliano è cambiato: i cipressi, più eleganti, hanno preso il posto dei cedri e degli aranci, sempre più inutili data la concorrenza spietata degli agrumi spagnoli e marocchini, non buoni come quelli israeliani ma più a buon mercato; si è deciso di far riemergere il lago Huleh, nell'Alta Galilea, dopo che negli anni Cinquanta era stato coperto da campi di cotone, boschetti di eucalipti e frutteti di meli e peri; a Tel Aviv, al posto del pittoresco edificio eclettico-orientalista che ospitava il Ginnasio Herzliya dal 1963, c'è il *Migdal Shalom*, un grattacielo brutalista di trentasei piani. Quello che non c'è più sopravvive nelle fotografie, nella pittura e nella memoria degli israeliani. Nell'argomentare il paesaggio in termini di perdita, scoperta e arte il pittore israeliano Ardyn Halter[51] rappresenta il passaggio dal radicamento progettato dal sionismo al radicamento vissuto nell'età e nella condizione post-sionista, in cui Israele, una realtà storica e territoriale, è finalmente quel che Freya Stark definisce una casa, «a place where every day is multiplied by days before it».[52]

[51] Cfr. A. Halter, *Loss, Discovery or Art: Israeli Landscape*, «Ariel», 107-108 (1998), pp. 18-28.

[52] «Un luogo in cui ogni giorno è moltiplicato dai giorni precedenti» (trad. mia). F. Stark, *Perseus in the wind*, John Murray, London 1948, p. 55.

IL MARE DELLE ORIGINI: DAL MITO ALLA STORIA

LA CULTURE MÉDITERRANÉENNE: MÉMOIRE ET AMNÉSIE. ESSAI D'HERMÉNEUTIQUE

Kata Kulavkova

La syntaxe de l'imagologie de la culture méditerranéenne, au cœur de laquelle se trouve l'idée de «Mare nostrum» et tout ce qui relève de ce lieu (*topos*) – géologie, routes, commerce, construction navale, navigation, aventurisme, flore et faune, climat, paysage, olivier, poisson, fruits de mer, monstres marins, sel de mer «divin» évoqué par Homère dans l'*Iliade*, véranda, sérénade, naissance de la civilisation et ses principaux éléments (alphabet, monnaies, cartes géographiques, construction de la ville, démocratie, agora, foire ou carnaval, théâtre, conquête du monde, peuples disparus et langues mortes, archétype de la lumière et du soleil, «préhistoire» et symbole lunaire, désir nostalgique d'avoir «une sortie sur la mer» et «la vue sur la mer») – sont présentés dans une situation de constante re-sémantisation et/de sémiosis conflictuel. Ces modèles selon lesquels la culture méditerranéenne a été formée, fondant la typologie historique et théorique de la culture méditerranéenne, nous permettent de discerner une structure paradoxale de cet univers méditerranéen.

La culture méditerranéenne peut être interprétée partiellement: chronotope (*chronos* et *topos*) de la mer, chronotope de l'île, chronotope du phare, chronotope du canot de la galère/du bateau, chronotope de la bergerie, chronotope de la ville, chronotope de la bibliothèque, chronotope de la ziggourat, chronotope de l'agora. D'un point de vue historique, la culture méditerranéenne est incohérente, hypersensible et dispersive; c'est pourquoi définir l'identité supra-historique et ontologique de la Méditerranée résulte fort difficile.

Le concept géographique de la Méditerranée comprend plusieurs communautés (la communauté technique, la communauté de langue, celle religieuse et culturelle) à des différentes époques: la Méditerranée

n'est pas une entité de civilisation dotée de spécificités évidentes, de structures archétypales constantes, de principes ontologiques, présentant au contraire de nombreuses différences et antinomies intérieures. L'identité de la Méditerranée a un caractère protéiforme, étant marquée par les transformations historiques; elle comporte maints points litigieux, avec une tendance à l'isolement et à l'auto-aliénation. L'identité de la Méditerranée est moins cohérente et consciente que schismatique et variable. L'identité de la Méditerranée se trouve dans un processus de recodification, surtout lorsque des évènements importants traversent l'histoire. Le concept envisageable de locus communis méditerranéen se caractérise par une série de métathèses et d'inversions plutôt que par un transfert idéalisé et linéaire des traditions culturelles. Il suffit de penser à la multitude de noms donnés à la mer Méditerranée tout au long des différentes époques et dans les différentes langues; cela prouve que la culture méditerranéenne possède une image polyvalente et, par son intermédiaire, le monde aussi. Le développement de la Méditerranée, sous l'angle historique, n'est pas orienté vers la création d'un *centrisme méditerranéen* dominant et survalorisé, son but étant plutôt la mise en valeur de la structure et du rôle du *polycentrisme méditerranéen* qui est racial, religieux, linguistique et culturel. La Méditerranée a toujours eu en son sein d'importants empires et sous-régions qui ont des grandes différences entre eux, et qui tendent à la désintégration du bassin méditerranéen; la construction d'un système culturel méditerranéen cohérent est difficile. Des processus d'intégration, de désintégration, de réintégration des grands empires (de l'Antiquité, du Moyen-âge et de ce siècle) se déroulent constamment dans cette région:

– dissolution de l'ancienne Macédoine qui est l'exemple de l'intégration d'une partie de la Méditerranée dans les pays du Proche Orient, du Moyen Orient et de l'Extrême Orient, c'est à dire dans les pays de l'Afrique du Nord;

– partage de l'Empire romain en deux, Est et Ouest (Byzance orthodoxe/Rome catholique);

– dissolution de l'Empire Ottoman au début du XX^{e} siècle; création du patriarche de Constantinople et du Mont Athos; création du Vatican; naissance de l'ascétisme, du culte d'Isis et des églises de la tradition orthodoxes construites dans des cavernes;

– création de nouveaux Etats sur le principe national, religieux et linguistique;

– reconsidération des frontières entre les Etats;

– déplacement des centres de puissance;

– invasion des barbares et des nomades, des arabes, des slaves et des turcs, et croisades;

– christianisation des païens, islamisation de la population chrétienne; assimilation, exode et diaspora;

– dissolution de l'image de la Méditerranée en deux parties, «cette» Méditerranée et «l'autre» Méditerranée,[1] la Méditerranée Est et Ouest, celle du Nord et celle du Sud;

– la fragmentation slave, balkanique orientale, par rapport aux intégrations occidentales;

– différenciation de l'écriture (idéographique, syllabique, alphabétique);

– valorisation éthique des riverains et des habitants du continent (continentaux) par rapport aux habitants des Balkans qui sont dépréciés et marginalisés.

La culture méditerranéenne est un phénomène géographique, supranational et supra-religieux; mais elle montre également une tendance à la diversité de civilisations, de langues, de races, d'identités nationales et religieuses, tout comme une tendance à des hybridations:

– création du modèle esthétique «asianique» (l'asianisme est une forme hellénique du maniérisme, terme suggéré par Gustave René Hock), création de la culture hellénique et de l'alexandrinisme à l'époque de l'essor de l'ancienne Macédoine;

– orientalisation de la culture espagnole;

– islamisation de la population slave qui habite dans la péninsule balkanique, hybridation de la nation française due à l'implantation des ethnies qui appartiennent aux anciennes colonies françaises (l'Algérie et la Tunisie);

– slavisation des tribus non slaves;

– christianisation des ethnies païennes et polythéistes;

– islamisation des peuples slaves à l'époque de l'Empire Ottoman;

– processus d'hellénisation se déroulant à l'époque de l'Empire Byzantin;

– processus de latinisation des populations de l'Europe occidentale et de l'Europe centrale à l'époque de l'Empire romain Occidental;

– processus d'*occidentalisation* de la zone de l'Europe occidentale méditerranéenne, correspondant à l'idée de former une image et une épistémologie eurocentriques.

[1] F. Braudel, *Mediteran*, Center of Geopoetics, Belgrade 1995.

La culture méditerranéenne se caractérise par une «superposition»[2] et *une proposition* de nouveaux faits religieux, politiques et culturels par rapport aux autres faits qui sont plus anciens et hérités; cela donne l'impression d'une continuité et de l'existence d'un système de culture et de civilisation méditerranéen. Nous ne citerons ici que quelques aspects concernant ce «continuum» de la culture méditerranéenne, fondé sur des superpositions culturelles et civilisationnelles: les civilisations antiques se construisent sur la base des structures de civilisations héritées des autochtones et des civilisations primitives et «barbares»; l'orthodoxie se construit sur les structures du polythéisme hellénique et païen; la culture romaine se superpose à la culture hellénique; la culture byzantine est superposée à la culture de la fin de l'Antiquité et de la culture hellénique; la littérature du début de la période byzantine fait partie de la grande entité; la culture du début du Moyen-âge s'étend de l'Atlantique à la Mésopotamie. Ernest Robert Curtius montre que «dans la poésie profane, l'hellénique chrétien de l'Orient romain a gardé la langue, la forme et les images de l'ancien monde païen».[3]

Un autre exemple éclatant est la similitude du nom des lettres de l'alphabet grec avec celui de l'hébreu (aleph/alpha, beth/beta, gimel/gamma, daleth/delta…).

Le fait que Constantinople est aussi appelé «l'autre Rome», et que Moscou est appelé «nouvelle Rome» ou «nouveau Constantinople» (et il fut un temps où Constantinople même était appelé «nouveau Jérusalem»; la ville macédonienne d'Ohrid est aussi désignée par «Jérusalem slave»), montre la volonté de faire revivre l'«essence ontologique»: et ce nom, cette appellation prend un côté sacré.[4] Nous avons là les éléments du passage des modèles de culture précédents à de nouveaux modèles (la culture antique devient romaine, la culture romaine devient byzantine, la culture byzantine devient slave etc.). Jérusalem (ville-monde), et plus tard Constantinople, s'opposent à Rome et constituent «deux perspectives différentes – l'une divine, l'autre humaine – qui correspondent à deux conceptions du royaume: céleste (le Père, le Fils, le Saint Esprit), et ter-

[2] *Ibid*.

[3] E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin*, Presses Universitaires de France, Paris 1956, p. 13.

[4] B.A. Uspenskii, *Historical Semiotics. Cultural Semiotics*, «The Collected Works», vol. 1, Moscow 1996, p. 77.

restre, c'est à dire chrétien».[5] Après la chute de Byzance, Moscou unifie ces deux conceptions opposées: Moscou est à la fois un centre spirituel et religieux et un lieu laïc. Cette ville inclut les deux perspectives: la perspective romaine et la perspective de Constantinople (byzantine).

Actuellement la superposition des systèmes culturels, des traditions et des valeurs est vue comme une continuité (un *continuum*) et une évolution culturelle basée sur le principe du «mélange», du croisement et de l'hybridation. On pourrait définir de la même façon la culture méditerranéenne et l'*intertexte* trans-sémiotique. Mais la culture méditerranéenne montre également un caractère d'exclusivité, de démonisation, d'aversion envers ce qui est différent, l'Autre, le voisin; par ailleurs cette culture présente autant des syndromes de xénophobie, d'opposition, et d'ambivalence. Il arrive que le cadre du système de culture méditerranéen comprenned'importants formations et systèmes religieux, philosophiques, politiques et culturels; il y a des différenciations drastiques, des interruptions et des coupures engendrées par une discontinuité conférant à la Méditerranée un caractère schismatique: élimination des textes des anciennes civilisations; remplacement du culte de l'oral et de la rhétorique par la culture de l'écrit, du textuel et de la poétique; passage du modèle de mémoire culturelle orale au modèle textuel (passage du socratisme au platonisme, naissance de systèmes et de traditions culturels et littéraires parallèles/tradition orale, folklore, tradition populaire, tradition écrite…); différenciation entre le monde civilisé et le monde primitif, entre les civilisés et les barbares, entre les chrétiens et les païens, entre les monothéistes et les polythéistes; amnésie/oubli et rejet des religions existantes et apparition de nouvelles religions; manuscrits et textes contrastés sur le même parchemin et la même *pagina* (page) méditerranéens; la situation de l'époque qui est influencée par des catastrophes naturelles apocalyptiques; reconsidération de la culture méditerranéenne et de sa langue; établissement de la confession musulmane; différenciation entre le judaïsme et la religion hébraïque; division du christianisme en deux, catholique et orthodoxe; partage de l'Empire byzantin en deux parties Occidentale et Orientale; introduction de l'antagonisme Ouest-Est avec une tendance à présenter l'Europe en tant que centre; et cette division Occident-Orient, est-elle peut-être le prétexte de la «globalisation» actuelle comme nouvelle forme de domination, d'impérialisme, et

[5] Ivi, p. 94.

de hiérarchie à l'échelle mondiale; la différence entre, d'un côté le cosmopolitisme (de l'époque de l'hellénisme et de l'alexandrinisme) et le multiculturalisme des grands empires (ancienne Macédoine, Rome, Byzance, Empire Ottoman) et de l'autre côté les philosophies ethnocentriques du XIX[e] et du XX[e] siècle: réception de la «métaphysique de la lumière» ou de l'esthétique de la luminosité ou de la philosophie de la lumière intelligible du Moyen Age comme «un écho du platonisme de la fin de l'Antiquité absorbé par la culture chrétienne».

L'image de la culture méditerranéenne peut être observée sous deux angles: sous l'angle de la continuité et de *la mémoire*, et sous l'angle de la discontinuité et de *l'amnésie.* D'un côté, les perspectives de la *continuité* et de la *discontinuité* s'ajoutent à la superposition, l'hybridation et à l'adaptation; de l'autre côté elles s'ajoutent aux différences, aux fragmentations, aux divisions et aux antinomies appartenant au principe de la sémiotique du système de culture méditerranéen (la langue de la culture, l'inter teste méditerranéen). Il s'agit de deux facettes d'un même objet. L'image bipolaire et antinomique de la Méditerranée devrait être complétée par des éléments appartenant à la mythologie et à la mystification, et se fondre ainsi en une symbiose entre le réel, la légende et le mythe. Nous allons maintenant présenter un aspect de ce genre de la culture méditerranéenne: l'histoire de l'«île de rêve» Atlantide, dont la littérature traditionnelle est recueillie depuis l'époque de Platon (*Timeus*, *Critias*),[6] même si avant cette époque, il existait une longue tradition mythique et orale depuis l'Egypte, 600 ans av. J-C. Le mythe de l'Atlantide[7] occupe une place particulière dans l'image de la culture méditerranéenne; le thème dominant est celui du mystère avec, d'une part, le conflit entre la mémoire et la mnémotechnique et, de l'autre, l'oubli et la léthargie (le principe de Mnémosyne par rapport au principe de Léthé), la duplicité (le travestisme) de l'espace géographique méditerranéen, les catastrophes naturelles apocalyptiques légendaires, la disparition d'îles, de peuples, de civilisations, de langues et l'espoir qu'un jour on en retrouvera les restes (une trace, un signe, un texte) comme l'on a retrouvé les traces de Sumer, Troie, Cnossos, le phare d'Alexandrie…

Le conflit entre le réel et la légende, l'histoire et le mythe, se reflète

[6] Plato, *Timeus, Critias*, Garnier-Flammarion, Paris 1992.

[7] P. Brunel, *Dictionnaire de mythes littéraires*, Editions du Rocher, Paris 1988, pp. 197-207.

sur l'épistémologie de la culture méditerranéenne dans laquelle s'insèrent l'opposition et la complémentarité méthodologique du principe descriptif et mythologique. Les narrations mythiques concernant Sumer et Troie dans la tradition littéraire orale, épique et tragique dévoilent un côté névralgique de la culture méditerranéenne: le traumatisme dû aux pertes de grandeur cosmologique et l'anxiété due à la menace de voir un jour s'effacer la carte du réel et de la voir remplacée par l'irréel.

Le mythe de l'Atlantide garde encore aujourd'hui un côté énigmatique et hypothétique: il implique l'archétype du partage et du conflit entre le monde oriental et le monde occidental, se modifiant au cours de l'histoire. Pareillement, le *sémiosis* du Sud et du Nord se re-sémantise, ayant recours à toute une panoplie de valeurs dégradées et de références présentes dans le monde contemporain même (par exemple, la balkanisation, l'européisation). La modification de la connotation des valeurs dépend considérablement de la perspective choisie, du type de perception et de la focalisation (focalisation intérieure ou extérieure, centralisée ou multifocale). De cette façon, l'on aboutit à un changement des systèmes de valeurs, à une parodie et à un déguisement des catégories Est et Ouest (l'orientalisation contre l'occidentalisation), c'est à dire le partage entre le Sud (pauvre) et le Nord (riche). Le processus de re-sémantisation et de révision des valeurs à travers l'histoire montre qu'il existe un principe de binarités et d'oppositions altérées, déformées, faussées.

Le déséquilibre sémantique qui déforme les images de la Méditerranée, de l'Orient, de l'Occident, des Balkans, de l'Europe et de l'Amérique nous fait comprendre le terme de «balkanisation» comme l'horreur d'une «destruction apocalyptique»,[8] et nous présente l'Occident comme un observateur, un spectateur qui regarderait l'Orient «de loin et de haut».[9] Avec une telle image stéréotypée, le monde civilisé et démocratique et le monde barbare et non démocratique (les Balkans) entrent à nouveau en conflit. Ainsi, sous prétexte humanitaire, le scénario qui consiste à éterniser la réalité (fragmentation et militarisation des Balkans) et le discours sur les Balkans balkanisés (les Balkans de l'Ouest, qui sont de fait les Balkans de l'Est!) se réalise plus facilement.

La présentation de la Méditerranée à l'intérieur des cultures méditerranéennes n'est ni soumise à des processus de dégradation éthique, ni à

[8] M. Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York 1997.
[9] E.W. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978.

une déformation de la connotation. C'est le cas de la présentation de l'image des Balkans où le terme «balkanisation» signifie «processus de fragmentation nationale des anciennes unités géographiques et politiques et constitution de nouvelles unités; et, en ce qui concerne leur existence, ce sont des pays à problèmes». Cela s'oppose aux processus d'intégration, de réintégration ou de «globalisation». Le terme de balkanisation, créé vers la fin de la Première Guerre Mondiale et à l'époque des deux guerres balkaniques, n'était pas le résultat d'un conflit de désintégration; à cette époque là, «il n'y avait qu'une seule nation, l'Albanie, qui était ajoutée à la présente carte des Balkans». Le processus de désintégration a commencé au début du XIX^{e} siècle, en conséquence de la longue chute de l'Empire Ottoman.

L'actualisation du phénomène de «balkanisation» encourage le tragique et sanglant théâtre des changements de frontières et revivifie le désir de former de grands états dans les Balkans (l'idée de la Grande Serbie, l'idée de la grande Albanie ou, le cas échéant, de la Grande Macédoine). De tels concepts entraînent l'exode de peuples entiers, transforment les Etats, centres de l'Europe, en périphérie. Cependant, même la Méditerranée subit un partage brutal entre les états puissants (nombre limité) et les états faibles (en grand nombre), entre pays développés et non développés, riches et pauvres. Le pouvoir d'une grande puissance (E.U.) d'un côté, et l'affaiblissement de la Communauté Européenne de l'autre. La balkanisation dans le contexte du discours sur la Méditerranée, représente le contrepoids d'une éventuelle méditerranéisation, pouvant rétablir l'équilibre. Le discours sur la balkanisation est importé des pays développés; il n'est pas propre aux pays de la Péninsule balkanique puisque, s'il est vrai que ceux-ci appartiennent aux Balkans, ils est aussi vrai qu'ils appartiennent aussi à la Méditerranée, au discours des peuples et des cultures communicatives. La Méditerranée, en tant que chronotope, accueille en son sein des états et des peuples qui ont une double ou une triple appartenance géopolitique et culturelle (appartenance méditerranéenne, au Proche-Orient et hébraïque par exemple; appartenance méditerranéenne, balkanique et hellénique; méditerranéenne, d'Europe centrale et slave; méditerranéenne, d'Europe occidentale et romaine). Les frontières de la Méditerranée, formellement, se déplaçaient tout au long de l'histoire et, probablement, elles continueront à se déplacer, et occuperont en fait la zone autour de la mer Méditerranée et les mers qui composent ce bassin (la mer Ionienne, la mer Egée, la mer Adriatique, la mer Noire). Ce bassin restera le lieu du nomadisme moderne, du dialo-

gue inter-culturel de la communication, de l'hybridation, de l'humanisme, de la façon dionysienne de voir le monde. Le stéréotype imagologique méditerranéen, oriental ou balkanique ne correspond pas toujours à la pratique historique, au *sémiosis* anthropologique et civilisationnel. Celui-ci est très souvent imposé tendancieusement ou intentionnellement de l'extérieur avec un discours très influent sur la force et la position. Là nous entrons dans le domaine de la stratégie de l'image. Le concept de globalisation existe à présent dans le monde dans des conditions de puissante production d'histoires soi-disant «authentiques» et «vraies»: en réalité, elles sont construites, ciblées, dosées et instrumentalisées (chaînes de télévision du genre de CNN, BBC et autres, et médias électroniques). Le concept de globalisation possède un pouvoir surnaturel de créer une image des évènements, de créer sa propre image, l'image de la Méditerranée, de l'Orient, des Balkans, ou de tout autre partie du monde qui lui conviendra. Dans le discours théorique de la Méditerranée un mot opposé au terme *méditerranéisme* n'a pas encore été trouvé, et le terme *méditerranéisation* n'existe pas. Il apparaît ainsi un scepticisme épistémologique venant de l'impossibilité de méditerranéiser quelque chose qu'à l'origine est différent, non-méditerranéen; le méditerranéisme est une part inhérente et exclusive du «topos» méditerranéen.

Peut-on méditerranéiser le Nord de l'Europe, l'Amérique ou l'Extrême Orient? Peut-on initier un processus de *méditerranéisation*? Pourquoi actualiser le terme de Méditerranée? Existe-t-il une stratégie de l'image qui re-sémantisera le *sémiosis* méditerranéen dans les nouveaux discours européanisateurs et globalisateurs? L'absence du nom «méditerranéisation» implique automatiquement l'absence de son éventuel contraire: il ne s'oppose ni à un phénomène qui appartient au passé ou qui est hérité, et il n'y a pas un phénomène nouveau capable de produire un antonyme au terme de «méditerranéisation». L'orientalisme et le balkanisme dérivant de l'image de la culture méditerranéenne et qui s'y insèrent, ne sont pas la négation ou la reproduction de cette image. Il existe une différence entre orientalisme et balkanisme. Ils se développent en effet sur la base de modèles socio-culturels spécifiques et indépendamment de l'hypotexte du *méditerranéisme* imaginaire. La culture méditerranéenne est avant tout un phénomène géographique, supra-national et supra-religieux, un ensemble de diversités de civilisations qui est mobile, muable et complexe; il s'agit d'une diversité de langues et de races, des identités multinationales et religieuses: cependant elle est soumise à des hybridations ainsi qu'à des assimilations temporaires. Le terme de

Méditerranée a une connotation neutre et résiste aux idéologies négatives. Il n'a pas une connotation positive, ni négative. A la différence du chronotope méditerranéen global, certaines structures sub-régionales de la Méditerranée qui se sont divisées au niveau géo-politique et se distinguent par la race, la culture, la religion et la langue (le Proche-Orient, les Balkans, le Maghreb, la partie de l'Europe de l'Ouest) ont chacune une valeur différente et on leur attribue souvent une connotation négative. L'Orient, aujourd'hui, a une connotation négative, ce qui, par exemple, n'est pas le cas de l'Europe Occidentale et ce système de valeurs était inversé à l'époque des périodes archaïques.

Afin d'éclaircir ledit point de vue, nous énumérerons ci-dessous quelques exemples: création du modèle esthétique «asianique», de la culture hellénique et de l'alexandrisme à l'époque de l'essor de la Macédoine antique; orientalisation de la culture espagnole; islamisation de la population slave habitant la péninsule Balkanique; hybridation de la nation française à la suite de l'implantation des ethnies appartenant aux anciennes colonies françaises, l'Algérie et la Tunisie; slavisation des tribus non-slaves; processus de christianisation des ethnies païennes et polythéistes; processus d'islamisation des peuples slaves à l'époque de l'Empire Ottoman; processus d'hellénisation se déroulant à l'époque de l'Empire Byzantin; processus de latinisation des populations de l'Europe Centrale et Occidentale sur le territoire de l'Empire romain occidental; processus d'occidentalisation de la zone de l'Europe occidentale méditerranéenne dans le but de former une image et une épistémologie euro-centriques. L'histoire suppose une re-sémantisation et une revalorisation du passé, une transformation du non-signe en signe (le sémiosis est vu comme un processus de sémiotisation), de l'évènement en histoire et discours; l'histoire est en quelque sorte le temps reflété.[10] Elle a besoin de déchiffrer la langue de l'histoire, comme «un jeu du présent et du passé».[11]

D'un point de vue sémio-culturel, au moment de la création de la *narration* de l'événement du passé (historia rerum gestarum), le texte des *événements historiques* (res gestae) évolue au cours de la lecture selon le contexte socio-culturel.

L'interprétation de la culture méditerranéenne nécessite d'actualiser les deux optiques herméneutiques opposées mais complémentaires, qui

[10] Uspenskii, *Historical Semiotics*…, cit.
[11] *Ibid*.

représentent une méthode d'interprétation historique et cosmologique. La méthode d'interprétation historique comprend l'historicité, la chronologie, l'empirisme, un raccourci humain et scientifique, alors que la méthode d'interprétation cosmologique repose sur un principe lié au regard sur le monde qui est mythique, sacré, religieux, structuro-sémantique et abstrait. L'image historique et cosmologique de la culture méditerranéenne suit au moins deux voies, l'une étant la voie de l'église et l'autre celle de l'Empire; l'une est religieuse et l'autre est profane et politique; ce sont deux voies ne s'excluant pas entre elles, s'influençant et se contrôlant toutefois l'une l'autre. On pourrait défendre au moins deux paradigmes herméneutiques d'interprétation de la tradition de la culture méditerranéenne: dans le premier cas, on considèrerait la totalité des évènements historiques et, dans le second, on reconstruirait le texte méditerranéen premier, *le mythème méditerranéen*.

La culture méditerranéenne est soumise à plusieurs interprétations, ce qui génère une image plurielle et polyvalente de la Méditerranée: historique et mythique laïque et sacrée, entière et fragmentée, postposée et antipodale, inclusive et exclusive, sémiotique et culturologique. Cette approche imagologique ne rejette pas l'idée de l'existence d'une spécificité de la culture méditerranéenne, et elle ne l'absolutise pas; toutefois, elle la relativise, tout en respectant les données socio-historiques et culturelles, et les transformations dans cette importante région qui est, non sans raison, identifiée au Centre ou au Nombril du monde.

L'histoire nous montre que ce même Centre se déplace, glisse, et de ce fait modifie sa culture sémiotique. La Méditerranée était contre l'établissement d'un système de civilisation uni-centrique et méditerranéo-centrique. La sémantique du terme Méditerranée est complétée par de références nouvelles, avec des rapports modifiés entre leurs référents et les paradigmes socio-culturels. La culture méditerranéenne existe à travers l'histoire par une interaction entre la Mémoire et l'Oubli, qui produit aussi le minimum sémiotique de l'immanence ontologique du méditerranéisme. Cette concordance sémiotique minimale filtre les changements historiques temporaires et passagers, tout en gardant le sémiosis archétypique, mythique ou cosmologique, qui se reflète dans le besoin de sacraliser la culture méditerranéenne. Ainsi, le discours du passé, du présent et de l'avenir (texte du vu) et le discours de l'a-temporel et de l'a-topique (qu'on ne peut voir) se suivent-ils, chronologiquement ou dans le sens inverse et forment une épistémologie complexe et une herméneutique de la culture méditerranéenne.

DAL MITO ALLA STORIA:
IL MEDITERRANEO NELLA POESIA DEL CINQUECENTO

Anna Cerbo

Ulisse e le Colonne d'Ercole nell'*Inferno* dantesco

L'attenzione della letteratura per il Mediterraneo nasconde interessi geografici ed economici, religiosi e politici, storici e culturali che si alternano o si intrecciano dal tardo medioevo al rinascimento, quando ormai le scoperte geografiche e gli eventi storici sollevano il velo dell'immaginazione mitologica e ridimensionano la geografia poetica del grande Mare.[1]

Abbastanza precisa è, nel canto XXVI dell'*Inferno*, la descrizione della navigazione di Ulisse attraverso il Mediterraneo, dalla Campania alle Colonne d'Ercole. La partenza ha luogo nella zona di Cuma, nei pressi di quella terra che un giorno sarebbe stata chiamata Gaeta (vv. 91-93). Maria Corti[2] ha individuato che il percorso dell'Ulisse dantesco è «perfettamente quello della 'Via Herákleia' interinsulare» (riportata nella *Historia*

[1] Fernand Braudel, con la collaborazione di altri studiosi, ha dato un esempio di come leggere il Mediterraneo nel tempo e «al di fuori del tempo», seguendo la storia delle sue civiltà, la spiritualità, le tradizioni culturali e le religioni dei suoi popoli, nonché gli aspetti geologici e naturali della sua terra. Cfr. F. Braudel, *La Méditerranée*, Flammarion, Paris 1985 [trad. it. *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano 1987]. Si veda anche *Id.*, *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, Einaudi, Torino 1974.

[2] M. Corti, *La "favola" di Ulisse: invenzione dantesca?*, in *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, pp. 113-45. Molto interessante e utile per l'intelligenza del canto XXVI dell'*Inferno* è il saggio di G. Cerri, *Dante e Ulisse: un'esegesi medioevale delle testimonianze antiche*, in *L'antico e la sua eredità*, Atti del Colloquio internazionale di Studi in onore di A. Garzya (Napoli, 20-21 settembre 2002), a cura di U. Criscuolo, D'Auria, Napoli 2004, pp. 87-134.

de España di Menéndez Pidal),[3] che, partendo da Cuma, rasentava le coste della Sardegna e delle Baleari, per poi passare fra la Spagna e l'Africa e giungere allo stretto di Gibilterra:

> L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
> fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
> e l'altre che quel mare intorno bagna.[4]

Ulisse e i compagni arrivano al difficile e temibile varco («stretta foce», al v. 132 si dirà «nell'alto passo»), laddove Ercole – secondo un'antica leggenda – avrebbe innalzato le famose Colonne come segnale di divieto e di ammonimento, non volendo che i naviganti andassero oltre. E superato lo stretto di Gibilterra, procedono nella minacciosa vastità dell'oceano, lasciandosi alle spalle a destra Siviglia e a sinistra Ceuta, sulla sponda africana, le due estreme località conosciute e perciò denominate dagli uomini. Ma ecco un nuovo segnale del divieto divino: la montagna del Purgatorio, il cui colore («bruna») e la cui altezza sono simboli del mistero e indizi della preclusione alla conoscenza umana. Il turbine che si leva dalla nuova terra e trascina la nave nel vortice rappresenta l'intervento di Dio per far valere il divieto stabilito e per restaurare l'ordine infranto.

Dante accoglie e rielabora il mito di Ulisse, attribuendo alle Colonne d'Ercole il limite delle umane esperienze di conoscenza, il confine tra *fas* e *nefas*. Nel gesto di Ulisse, che varca audacemente l'antico limite, l'autore della *Commedia* legge la volontà di prevaricazione che ripete il peccato di Adamo. E così al viaggio verso la morte («folle volo»)[5] contrappone il viaggio verso la salvezza: il proprio viaggio nell'Oltremondo voluto da Dio e assistito dalla Grazia, come si deduce dal «prologo celeste» raccontato da

[3] R. Menéndez Pidal, *Historia de España*, vol. I, Espasa-Calpe, Madrid 1952, parte IV, pp. 493-593, fig. 453.

[4] *Inferno*, vv. 103-105. Cito da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, vol. I, Einaudi, Torino 1975, p. 107. Il Petrocchi preferisce la lezione *Morrocco*, perché più antica rispetto a *Marrocco* e a *Marocco.*

[5] Nell'ottavo cielo, spaziando con lo sguardo da un capo all'altro del Mediterraneo, osservando lo stretto di Cadice, Dante ricorderà ancora «il varco / folle di Ulisse»: la navigazione nell'oceano (*Paradiso*, XXVII, vv. 82-83). Nella *Commedia* l'aggettivo *folle* indica l'andare temerario oltre i divieti stabiliti, confidando solo nelle proprie forze. Il v. 125 («de' remi facemmo ali al folle volo») rimanda alle ali di Dedalo (Virgilio, *Eneide*, VI, v. 19 e Ovidio, *Ars amatoria*, II, 45). Nel citato luogo ovidiano Dante ha potuto leggere sia il mito di Dedalo e Icaro, sia il mito di Ulisse, con la profezia di Calipso circa il futuro naufragio dell'eroe di Itaca.

Virgilio nel canto II dell'*Inferno*, in contrasto con l'«orazion picciola» di Ulisse ai compagni «vecchi e tardi», in *Inferno* XXVI, vv. 112-120.

Maria Corti ha notato che né Strabone né Pomponio Mela né Isidoro, parlando delle Colonne d'Ercole, accennano ad alcuna proibizione, e scopre – attraverso varie testimonianze – che la tradizione del divieto è di origine arabo-castigliana. Si trova nelle descrizioni di geografi e storici arabi e ispanici.[6]

La fine del divieto. Le scoperte geografiche nel canto XV dell'*Orlando furioso*

Nel Cinquecento, in seguito alle scoperte geografiche, le Colonne d'Ercole non potevano essere più considerate segnale di navigazione proibita. Il divieto di oltrepassarle diventava una vecchia favola,[7] mentre fermentavano nuove interpretazioni del viaggio di Ulisse. Si ritornava al mito diffuso nel mondo latino (Tibullo, Seneca, Servio),[8] il mito dell'eroe errante oltre le Colonne d'Ercole per il desiderio indomabile di conoscere, che si legge già nel libro III dei *Geographika* di Strabone. Si insisteva sull'«audacia» e non più sulla «follia» del viaggio di Ulisse. È assai significativo che il verso dantesco («de' remi facemmo ali al folle volo») diventi nel canto XV della *Gerusalemme liberata* «e per l'aperto / mare spiegò dei remi il volo audace».[9]

---

6 Cfr. Corti, *La "favola" di Ulisse*…, cit., pp. 122-24.

7 Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XV, 30. Cfr. pure G. Fernandes di Oviedo, *Sommario della naturale e generale istoria dell'Indie occidentali*, XI: «E di qui viene quella favola che dice che li monti Calpe e Abila, che son quelli che nello stretto di Gibilterra, l'un in Spagna l'altro in Africa, son oppositi, l'un l'altro eran congiunti, e che Ercole gli aperse e diede per quel luogo l'entrata al mar Mediterraneo, e messe le sue colonne, le quali vostra maestà porta per impresa, con quelle sue parole che dice: 'Plus ultra'»; e *Della naturale e generale istoria dell'Indie*, X: «È cosa segnalata quel famoso stretto di Gibilterra, dove sono que' duo monti che le favole dicono che Ercole tebano aperse, e che sono chiamati Abila e Calpe, l'uno dalla parte dell'Affrica, l'altro dalla parte d'Europa; e per questa così stretta bocca si congiunge il mare Mediterraneo col mare Oceano […]». In G.B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, vol. V, Einaudi, Torino 1985, pp. 257, 399.

8 Cfr. Tibullo, *Panegyricus Messallae*; Seneca, *De constantia sapientis*, II, 1; ed *Epistularum Moralium libri*, XIII, 88, 7. Di Servio va visto il commento all'*Eneide*, VI, v. 107.

9 Interessante e originale è il viaggio di Piero Boitani dietro «l'ombra di Ulisse» nella tradizione letteraria dall'epoca classica ai nostri giorni (P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna 1992).

La navigazione oltre il Mediterraneo e le scoperte geografiche vengono narrate con enfasi nell'*Orlando furioso* e nella *Gerusalemme liberata*, e in entrambe le opere in forma di profezia.

Nella terza e ultima edizione del suo poema (1532), l'Ariosto aggiungeva, con le ottave XVIII-XXXVI del canto XV, l'episodio delle scoperte geografiche del primo Cinquecento e delle imprese dei capitani di Carlo V. L'aggiunta, dettata da intenti elogiativi, riflette la conversione filospagnola della politica estense.

Le diciannove ottave raccontano il viaggio di Astolfo che, liberato dalla servitù amorosa di Alcina, viene scortato da Andronica (la Fortezza) dall'India in Occidente. Sollecitata dalla curiosità dell'eroe che le chiede se esiste una comunicazione diretta via mare fra Occidente e Oriente, la guida fa luce sull'errore degli antichi, che, secondo la geografia tolemaica, avevano creduto che l'estensione dell'Africa impedisse il passaggio marittimo, con l'illusione che l'unico oceano fosse distinto in due mari. Andronica prevede – ma la profezia è *post factum* – che futuri esploratori dell'Occidente («nuovi Argonauti e nuovi Tifi») smentiranno l'antica credenza, aprendo una strada via mare sconosciuta alle Indie. Nella visione, il portoghese Vasco de Gama naviga per primo verso l'Asia, costeggiando l'Africa, e scopre fra il 1497 e il 1500 l'estremità del lungo continente africano (il capo di Buona Speranza); e ancora, Cristoforo Colombo e Americo Vespucci si lasciano dietro le due rive dello stretto di Gibilterra e, seguendo il cammino del sole, navigando sempre verso Occidente, scoprono un nuovo mondo.

Dopo le ottave XXI-XXII, che narrano le fasi della scoperta, nella successiva ottava vengono scanditi i momenti della conquista: l'evangelizzazione e la colonizzazione, in una rete di immagini religiose, militari e umane, di grande effetto sul lettore: la santa croce; le insegne di Carlo V piantate nel «verde lito» da Cortez e Pizarro; gli uomini a guardia delle navi combattute dalle onde durante il viaggio; altri uomini impegnati a esplorare e a conquistare il paese; i pochi conquistatori che mettono in fuga migliaia di indigeni:

> Veggio la santa croce, e veggio i segni
> imperïal nel verde lito eretti:
> veggio altri a guardia dei battuti legni,
> altri all'acquisto del paese eletti:
> veggio da dieci cacciar mille, e i regni
> di là da l'India ad Aragon suggetti;

e veggio i capitan di Carlo quinto
dovunque vanno, aver per tutto vinto.[10]

L'esaltazione delle gesta dei *conquistadores* di Carlo V, in una scrittura dove l'evento storico è proiettato in una cornice mitica e soprattutto in una dimensione provvidenzialistica, si chiude con la memoria delle celebri imprese militari di Alfonso d'Avalos e delle vittorie di Andrea Doria, patrizio e ammiraglio genovese, che purgò il Mediterraneo dai pirati («il mar, ch'in mezzo serra / di là l'Europa e di qua l'Afro aprico»).[11] Per l'Ariosto l'impresa del Doria è superiore a quella di Pompeo Magno (quando su ordine del senato romano liberò in quaranta giorni il Mediterraneo dai pirati), perché l'Impero romano era molto potente, e Andrea Doria, invece, aveva solo dodici galee.

Se nelle ottave XXVII-XXXI domina il tono epico-trionfalistico, nelle precedenti XXIV-XXVI si esprime la visione politica filospagnola e provvidenzialistica dell'Ariosto. Si tratta di un annuncio della visione escatologica che si consoliderà nella seconda metà del Cinquecento, allorquando la conquista del Nuovo Mondo da parte della Spagna sarà vista come voluta da Dio al fine di congregare tutte le nazioni sotto un solo pastore, in una monarchia universale, in cui le popolazioni americane si sarebbero integrate in maniera attiva e autonoma.[12]

Alla fine del secolo Tommaso Campanella vedeva nel re di Spagna il braccio destro del pontefice nella realizzazione della Monarchia del Messia.[13] Il sovrano spagnolo avrebbe interpretato la profezia biblica, leggendo nella sacra scrittura il volere di Dio, e Dio stesso avrebbe aiutato gli spagnoli nella scoperta del Nuovo Mondo, permettendo loro di superare le difficoltà dovute al conflitto tra le acque che provengono dall'oceano e quelle che vengono dal Mediterraneo, che – scriveva Alfonso il Savio nella *General Estoria* – mai si mescolano tra di loro. Dio ha voluto che la strada marittima verso l'Oriente, tenuta nascosta per molto tempo, si scoprisse sotto il saggio e giusto imperatore Carlo V. Così il varco delle Colonne, da parte degli spagnoli, non è più peccato di super-

[10] L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di R. Ceserani, UTET, Torino 1962, XV, 23.
[11] Ivi, XV, 30, vv. 3-4.
[12] F. Meinecke, *L'idea della ragion di Stato nella storia moderna*, I, Sansoni, Firenze 1970, pp. 148 ss.
[13] Cfr. la *Monarchia di Spagna* e il *Discorso delle ragioni che ha il Re Cattolico sopra il nuovo emisfero.*

bia, ma devota obbedienza al volere di Dio. Immagini simili a quelle dell'ottava riportata del *Furioso* (XV, 23) si leggono nel sonetto *A Spagna* di Campanella e in due sonetti «profetali» del 1614, sempre del filosofo di Stilo, rinvenuti recentemente da Germana Ernst.[14]

Storia e cultura del Mediterraneo nel canto XV della *Gerusalemme liberata*

Nella stessa forma profetica «postuma», che anticipa eventi già accaduti, si presenta il racconto della navigazione al di là delle Colonne d'Ercole e delle scoperte geografiche nel canto XV della *Gerusalemme liberata* del Tasso, un'opera alimentata da un solido eurocentrismo, costruita sul «bifrontismo» Europa cristiana-Oriente barbaro e pagano, sul confronto religioso e morale fra Oriente e Occidente, mentre Machiavelli si era soffermato su una distinzione di ordine politico e storico-istituzionale. Nell'*Arte della guerra* (1521) l'Oriente si distingue non solo per la mollezza e il dispotismo, ma soprattutto per il sistema politico, accentratore e annullatore delle virtù individuali.

Nel canto XV della *Gerusalemme liberata* si racconta il viaggio dei guerrieri cristiani, Carlo e Ubaldo, per liberare Rinaldo dalla prigionia amorosa di Armida, oltre le Colonne d'Ercole, nelle isole Fortunate, dove già gli antichi collocavano il regno della beatitudine ultraterrena. A guidare i due eroi è la personificazione allegorica della Fortuna, asservita al superiore disegno divino che vuole il ritorno di Rinaldo ai doveri di soldato cristiano.

Nelle ottave X-XXI viene raccontata la navigazione attraverso il Mediterraneo; nelle ottave XXII e XXIII l'arrivo allo stretto di Gibilterra, l'entrata nel varco e il suo superamento; nella XXIV Ubaldo pone due domande alla sua scorta, volte a sapere se qualcuno sia mai pervenuto nell'oceano e se esistano altri mondi abitati al di là delle Colonne d'Ercole. Alla richiesta fa seguito la lunga profezia della Fortuna.

Fra i poeti italiani del Cinquecento, il Tasso dà la descrizione più puntuale del bacino del Mediterraneo, del paesaggio nel suo insieme e delle località e delle città più importanti fino allo stretto di Gibilterra, con un corredo di notizie storiche e di informazioni geografiche, antro-

[14] *Bruniana & Campanelliana*, I, 1-2 (1995), pp. 11-20.

pologiche e umane, aiutato senz'altro da qualche mappa nautica del tempo e/o dagli itinerari descritti dagli esploratori e dai viaggiatori, ma usufruendo soprattutto delle letture dei *Geographika* di Strabone e del *De Chorographia* di Pomponio Mela. In particolare il testo di Strabone presenta descrizioni dettagliate del Mediterraneo, con le sue penisole, le sue isole, le sue divisioni, le sue regioni ricche di storia e di cultura. E fu proprio il rapporto costante che l'antico geografo aveva stabilito fra geografia e storia ad attirare l'attenzione del poeta sorrentino.

Pertanto, fermare l'attenzione sul Mediterraneo significa per il Tasso un confronto con la cultura, con la storia e la geografia del passato, oltre che con la tradizione epica e in primo luogo con Omero e Virgilio. Significa anche un confronto con i viaggi e gli itinerari in Terra Santa che erano frequenti nel Cinquecento e che si erano infittiti a partire dalla seconda metà del Trecento, con relazioni ricche di notizie geografiche, politiche e di costume dei paesi attraversati, col resoconto delle religioni, dei riti e delle reliquie di maggiore fama: il *Viaggio d'Oltremare* di Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), i *Viaggi in Terra santa* di Leonardo Frescobaldi (dopo il viaggio compiuto nel 1384 su incarico del vescovo di Volterra) e l'*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Ihesu Christi* del Petrarca, scritto nel 1358 in seguito all'invito a partecipare a un pellegrinaggio in Terra Santa. Rinunciando al viaggio, il Petrarca sostituiva l'esperienza diretta con un percorso mentale e letterario, attraverso una ricognizione geografico-culturale che si avvale della *collectio* di fonti classiche e vetero-neotestamentarie.

Così nella descrizione di Gerusalemme, nella sua apparizione ai soldati crociati, nel canto III del poema, il Tasso poteva servirsi, oltre che di fonti storiche lontane[15] o più vicine a lui nel tempo, anche di fonti letterarie trecentesche: Dante (*Inferno* XXXIV, vv. 112-117; *Purgatorio* II, vv. 1-3, IV, vv. 67-71 e XXVII, vv. 1-6), che sostiene la collocazione della città al centro del mondo abitato, medianità affermata dalla Bibbia[16] e testimoniata dalle figurazioni cartografiche successive alla prima crociata; e soprattutto Petrarca (che anche nel *De vita solitaria*, libro I, 4, ricorda la posizione geografica di Gerusalemme, particolarmente adatta alla difesa, e le sue torri); e ancora Boccaccio: *De casibus*, VII, 8 e *Genealogie*, libro IX (*Proemium*), dove

[15] In particolare utilizzò ampiamente, nelle ottave LV-LVII, la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, VIII, 1-6, di Guglielmo Tirio, arcivescovo di Tiro e cronista siriano delle crociate e del regno di Gerusalemme.

[16] Si veda *Ezechiele*, V, 5: «*Ista est Ierusalem: in medio gentium posui eam*».

si parla di Gerusalemme come del luogo sacro in cui Cristo volle nascere e morire, dove si nutrì e predicò il messaggio di salvezza, purtroppo divenuta serva dei saraceni e insozzata dalla «sporca barbarie».

La polemica del Certaldese contro i barbari crudeli e corrotti, che assume toni più duri nella poesia europea del Cinquecento, non soffoca la propensione boccacciana alla comparazione dei popoli occidentali con i popoli orientali accomunati da leggi universali di natura (come si legge in una lettera a Pino de' Rossi: l'uomo avveduto e saggio in ogni luogo del mondo si troverebbe come nella propria città), il suo sentimento cosmopolitico. Il *De casibus* è il testo con la più ampia presenza dell'Oriente, prima del poema cavalleresco rinascimentale, conoscenza attinta dalle compilazioni enciclopediche o storico-geografiche di Martin Polono, di Goffredo di Viterbo, di Vincenzo di Beauvais, di Gossouin de Metz, e soprattutto di Riccobaldo da Ferrara e di Paolino Veneto Minorita, con considerazioni e commenti che fanno luce sulle ragioni dell'ammirazione (ammirazione e non stupore) che non sono intrinseche ma esterne, in quanto dipendono dal punto di osservazione.

Il Tasso segue momento per momento il percorso di Carlo e Ubaldo sullo scenario del Mediterraneo: la nave va oltre Ascalona, città della Palestina, sulle sponde del Mediterraneo, e subito si trova presso Gaza, che anticamente era nel retroterra e sul mare aveva il suo porto. Il poeta descrive le spiagge di Gaza – in quel particolare frangente storico della prima crociata – affollate di uomini armati dell'esercito egiziano, col succedersi di scene movimentate di soldati che vanno dalla città al lido e dal lido verso la città, di cammelli e di elefanti che si muovono sul suolo arenoso, di navi ferme e di navi che spiegano le vele verso il largo (ottave X-XII).[17] Il re d'Egitto sta raccogliendo le sue forze per dirigersi alla volta di Gerusalemme.

Guidata dalla Fortuna, quasi volando, la nave arriva di fronte a Refah, in Palestina, la prima città per chi viene dall'Egitto in Siria. Subito dopo, Carlo e Ubaldo scoprono la sterile riva di Rinocera, l'odierna El-Arisch (secondo la successione che si rinviene nell'opera di Strabone), e non lon-

[17] Cfr. anche Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., X, 4. È opportuno ricordare quanto il poeta scrisse, a proposito del canto XV, a Orazio Capponi: «Si descrive il viaggio de i messaggeri, e particolarmente com'essi passano vicino al luogo ove s'adunava l'oste del re d'Egitto, ed intendono la cagione de la sua tardanza» (1576); e ancora questo passo di un'altra epistola tassiana: «Comincio la navigazione da Ascalona, luogo vicinissimo a Gerusalemme, e la nave maravigliosa viene a passar per Gaza, sì che può veder alcuni de gli apparecchi del re d'Egitto».

tano il monte Casio, con la cima selvosa sul mare, quel monte che nasconde le ossa di Pompeo. Anche il Tasso evoca Pompeo, non la sua vittoria sui saraceni (come nell'*Orlando furioso*), ma la morte avvenuta per il tradimento di Tolomeo re d'Egitto, dopo la sconfitta di Farsalo.

Nell'itinerario del fantastico viaggio letterario (in cui il Tasso si serve di dati realistici storici e di cronaca, secondo la sua poetica del verosimile e del meraviglioso), Carlo e Ubaldo vedono Damietta, l'antica città d'Egitto, le foci del Nilo nelle acque del Mediterraneo, e ancora Alessandria, fondata da Alessandro Magno, e l'isola di Faro, davanti al delta del Nilo, già ricordata da Omero (*Odissea*, IV, 447-448), da Cesare (*De bello civili*, III, 112, 1-2) e da Lucano (*Pharsalia*, X, 509).

La nave se ne viene lungo l'Africa, coltivata e fertile sulla costa, sabbiosa e ricca di mostri all'interno, secondo il *De Chorographia*, I, IV, 21, e i *Geographika*, II, 5, 33; rasenta le varie regioni della Marmarica e della Cirenaica. Appaiono Tolmetta e il Lete, leggendario fiume dell'oblio, e, lasciati alle spalle i banchi di sabbia molle sulle coste dell'Africa settentrionale e l'antico capo Cefale, appare Tripoli sul lido, e di fronte Malta. Alle spalle resta pure l'isola di Gerba, sulla costa tunisina, abitata da popoli mangiatori di loto, che dava l'oblio della patria. Nel curvo lido appare Tunisi, città ricca e famosa, e di fronte la Sicilia e il suo promontorio occidentale. Nei pressi di Tunisi la Fortuna indica il luogo dove sorgeva l'antica Cartagine («l'alta Cartago»).[18] A questo punto (ottava XX) la descrizione è accompagnata dal commento del poeta, una nota di riflessione sul tempo che passa, sul silenzio che avvolge le cose e sulla vanagloria dell'uomo, che ricorda il *Triumphus Temporis* (vv. 112-114) del Petrarca e un brano del *De partu Virginis* del Sannazaro.[19]

Seguendo il viaggio di Carlo e Ubaldo sempre attraverso le indicazioni geografiche di Strabone, e sempre integrando e sovrapponendo una grande quantità di memorie letterarie, il Tasso li vede arrivare a Biserta, città costiera della Tunisia, accostarsi alle rive della Numidia (che corri-

[18] L'eco virgiliana di *Aeneis*, IV, 97 («*Carthaginis altae*») si confonde con l'eco properziana di *Elegiae*, II, 1, 23. Il Tasso è intento ad appagare la curiosità di una lettura storica e filologica dell'immaginario poetico che il Mediterraneo ha alimentato.

[19] «[…] Qua devictae Carthaginis arces / Procubuere: iacentque infausto in litore turres / Eversae. Quantum illa metus, quantum illa laborum / Urbs, dedit, insultans Latio et Laurentibus arvis! / Nunc passim, vix reliquias, vix nomina servans, / Obruitur propriis non agnoscenda ruinis. / Et querimur genus infelix humana labare / Membra aevo, cum regna palam moriantur et urbes»: cfr. I. Sannazaro, *De partu Virginis*, II, vv. 214-221.

sponde all'Algeria), costeggiare l'odierno Marocco e arrivare finalmente alle Colonne d'Ercole:

> Son già là dove il mar fra terra inonda
> per via ch'esser d'Alcide opra si finse;
> e forse è ver ch'una continua sponda
> fosse, ch'alta ruina in due distinse.
> Passovvi a forza l'oceàno: e l'onda
> Abila quinci e quindi Calpe spinse;
> Spagna e Libia partío con foce angusta:
> tanto mutar può lunga età vetusta![20]

Il Tasso esprime i propri dubbi circa la favola dello stretto aperto da Ercole, a favore dell'ipotesi di un terremoto («alta ruina») responsabile di quell'apertura, come in *Aeneis*, III, 414-419; ipotesi che pare trovare conferma nelle moderne teorie geologiche. La descrizione che il Tasso fa dello stretto presenta echi danteschi. Sostiene Sergio Zatti che la novità del Tasso, rispetto all'Ariosto, «è proprio il recupero di Dante».[21] Dantesche sono le ottave XXV-XXVI, dove il poeta di Sorrento evoca Ulisse «di veder vago e di saper», e dove offre la propria esegesi dell'episodio di Ulisse e del rapporto Ulisse-Dante[22] e Ulisse-Colombo, mosso quest'ultimo sulla via delle Indie dal volere di Dio. Del resto anche il viaggio di Carlo e di Ubaldo è voluto da Dio, come quello di Dante. Per il Tasso la violazione di Rinaldo è di ordine etico, non conoscitivo: la sua corruzione morale avviene nel mondo dei barbari. Il poeta del tardo Rinascimento mostra sensibilità per la sublime *curiositas* di Ulisse, di Ubaldo e di Colombo. Di quest'ultimo dice: «'l generoso» è restio ad «acchetare» «entro a i divieti / d'Abila angusti l'alta mente».[23] Del resto, già parlando di Ercole scrive: «segnò le mete, e 'n troppo brevi chiostri / l'ardir ristrinse de l'ingegno umano».[24]

---

[20] Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di E. Raimondi-B. Maier, Rizzoli, Milano 1982, XV, 22.

[21] Cfr. S. Zatti, *Tasso e il nuovo mondo*, «Italianistica», XXIV, 2-3 (1998), pp. 501-21.

[22] Molto interessante è anche l'interpretazione campanelliana dell'Ulisse omerico e di quello dantesco nella *Poetica italiana*. Lo Stilese apprezzava molto l'orazione di Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno* e gli studi di Basilio Magno sulle qualità di Ulisse (*Sermo XXII, Ad adolescentes quomodo possint ex Gentilium libris fructum capere*). Mi pare che Campanella continui l'esegesi di tipo morale avviata dal Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium* (*De casibus*, XI, LX).

[23] Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., XV, 31, vv. 7-8.

[24] Ivi, XV, 25, vv. 5-6.

Nel canto XV della *Gerusalemme* si evoca la forza dell'oceano che passa attraverso il varco (ottava XXII)[25] – evocazione ricorrente nelle Relazioni dei viaggi raccolte da Giovanni Battista Ramusio, che diventerà un luogo comune nella letteratura del Cinquecento, alimentando le immagini più ardite[26] – e si racconta l'entrata di Carlo e Ubaldo nel «pelago infinito» (più avanti: «l'alto oceano» e «questo mar che non ha fine»). Il Tasso confronta l'oceano con il Mediterraneo, ovvero il mare aperto con il mare circondato dalle terre («Se 'l mar qui è tanto, ove il terreno il serra, / che fia colà dov'egli ha in sen la terra?»),[27] anche questo confronto ricorrente nelle menzionate relazioni dei viaggi. La navigazione nell'oceano non consente di vedere né luoghi, né terre, né lidi:

> Fuggite son le terre e i lidi tutti:
> de l'onda il ciel, del ciel l'onda è confine.[28]

Il Poeta avvolge l'oceano di un fascino misterioso. L'oceano rappresenta l'ignoto, l'alterità assoluta della geografia fisica e umana.

Coscienza storica dell'Europa e rappresentazione dell'«altro» nel poema di Camões

Lo stesso fascino – se non maggiore – per il «gran mare» pervade il poema *Os Lusíadas* di Luís Vaz de Camões, che canta le imprese della nazione portoghese:[29] poema grandioso al cui confronto cedono i poemi

[25] Si veda anche ivi, I, 43, vv. 5-8: «E gl'insulani lor, che d'alta sponda / riparo fansi a l'Ocean vorace: / l'Ocean che non pur le merci e i legni, / ma intere inghiotte le cittadi e i regni». Questi versi rinviano a Plinio, *Naturalis historia*, III, 1, 5: «Oceanus a quo dictum est spatio Atlanticum mare infundens et avido meatu terras quaecunque venientem expavere demergens resistentis quoque flexuoso litorum anfractu lambit, Europam vel maxime recessibus crebris excavans».

[26] Si vedano, per esempio, i vv. 465-474 dell'idillio giocoso, *L'amante disperato*, di Tommaso Stigliani: «Anzi andrò, per pigliar maggior vendetta, / in vece d'Inghilterra, in Zibelterra, / al marittimo gozzo, / al gorgozzuolo ondoso/ ov'il facchin celeste / […] per disgravar sé stesso / le due famose aguglie eresse in alto».

[27] Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., XV, 23, vv. 7-8. Cfr. anche L. de Camões, *Os Lusíadas*, III, 18, vv. 1-2.

[28] Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., XV, 24, vv. 3-4.

[29] Si veda il recente saggio di L. Stegagno Picchio, *Camões: un mito dei portoghesi*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 439-48.

nazionali più tardi come l'*Henriade* di Voltaire e la *Rossijada* di Cheraskov. Il Sismondi, Friedrich Schlegel e Silvio Pellico non lo considerarono inferiore alla *Gerusalemme liberata* del Tasso[30] che, intorno al 1590, scrisse un sonetto in lode di Camões.[31] Evasioni mitiche e letterarie non mancano nel testo, ma in primo piano sono la «vera navigazione» e il racconto di fatti storici (di una storia quasi contemporanea), nella meravigliosa evocazione dello sfondo marittimo.

Non si può non condividere l'intuizione leopardiana degli effetti poetici presenti nei *Lusiadi*, del «poetico popolare» derivante dalla lontananza spaziale dei fatti – piuttosto che da quella temporale, essendo le imprese recentissime – dalla vastità del mare, l'oceano Indiano nei molteplici aspetti della fauna e della flora, animatore di tutta l'epopea (dove la flotta di Vasco si trova a navigare fin dall'inizio del poema che comincia «in medias res», il *locus* delle avventure e dei concili delle divinità marine), dalla condizione selvaggia delle regioni e dei luoghi diversi dai nostri ma di sannazariana memoria:[32]

> Il vizio notato da Niebuhr nell'Eneide, è comune alle mod. epopee, al Goffredo particolarm. Meglio, p. questo capo, i Lusiadi; i cui fatti anco, benché recentiss., abbondavano di poetico popolare, p. la gran lontananza, ch'equivale all'antichità, massime trattandosi di regioni oscure, e divers. dalle nostrali.[33]

Quasi sempre il Leopardi parla di *lontananza* nel tempo (l'*antico*, l'*antichità*), ma non si lascia sfuggire la suggestione del poetico della lontananza nello spazio, che vede realizzato nel poema del Camões. Nella dissertazione dello *Zibaldone* intorno al poema epico, *I Lusiadi* occupano un posto centrale (dopo l'*Iliade*, l'*Eneide*, la *Gerusalemme liberata*), perché obbediscono, se non a tutti, almeno a una parte dei requisiti del poema epico teorizzati dal Recanatese.

---

[30] Cfr. A. Cerbo, *"I Lusiadi" di Luís de Camões nello "Zibaldone" del Leopardi*, Atti del Convegno internazionale *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture* (Napoli, 15-17 dicembre 1994), a cura di M.L. Cusati, Liguori, Napoli 1997, pp. 275-91.

[31] Il sonetto ha per titolo *Loda il signor Camoens, il quale ha scritto un poema in lingua spagnola de' viaggi del Vasco*.

[32] L'influenza del Sannazaro si avverte soprattutto sulle egloghe pastorali di Camões. Cfr. F. Torraca, *Gli imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro*, 2ª ed. accresciuta, Loescher, Roma 1882.

[33] *Zibaldone*, 4475-76.

Nel poema portoghese si leggono descrizioni in grado di «destare immagini e affetti», a partire da quella geografico-antropologica dell'Europa nel canto III, 6-20. La descrizione, che utilizza definizioni ed elementi figurativi propri della teoria tolemaica (il planisfero tolemaico del Camões sarà ultimato nel racconto nell'Isola degli Amori: canto X, 82-142), comincia con la delineazione dei confini dell'Europa:[34]

> Entre a Zona que o Cancro senhoreia,
> Meta Setentrional do Sol luzente,
> E aquela que por fria se arreceia
> Tanto, como a do meio por ardente,
> Jaz a soberba Europa, a quem rodeia,
> Pela parte do Arcturo e do Ocidente,
> Com suas salsas ondas o Oceano,
> E, pela Austral, o Mar Mediterrano,[35]

presentando l'Italia come un braccio e la penisola iberica come la testa, la parte più nobile, dell'Europa. Ed ecco la Spagna e le sue regioni con denominazioni identiche a quelle attuali, fatta eccezione per *Betica*, che è il nome latino della regione bagnata dal Guadalquivir, pressappoco l'attuale Andalusia:

> Eis aqui se descobre a nobre Espanha,
> Como cabeça ali de Europa toda;[36]

ed ecco infine il Portogallo fiero del ruolo affidatogli dalla Provvidenza:

> Eis aqui, quási cume da cabeça
> De Europa toda, o Reino Lusitano,
> Onde a terra se acaba e o mar começa
> E onde Febo repousa no Oceano.
> Este quis o Céu justo que floreça
> Nas armas contra o torpe Mauritano,
> Deitando-o de si fora; e lá na ardente

[34] Dei confini e della grandezza dell'Europa si parla nella *Sarmantiae europeae descriptio* (1578) del veronese Alessandro Guagnino, tradotta in volgare da Bartolomeo Dionigi da Fano.

[35] Cito da L. de Camões, *Os Lusíadas*, Leitura, Prefácio, e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Instituto Camões, Lisboa 1992, p. 60.

[36] Ivi, III, 17, vv. 1-2, p. 63.

África estar quieto o não consente.[37]

Nella strofa XVIII è richiamato il mito di Ercole, e quindi il limite delle Colonne d'Ercole, con le immagini del Mediterraneo a confine col «vasto Oceano»

Com Tingitânia entesta; e ali parece
Que quer fechar o Mar Mediterrano
Onde o sabido Estreito se ennobrece
Co extremo trabalho do Tebano»).[38]

Originale è la descrizione della navigazione e dei fenomeni naturali e marini nel racconto di Vasco al re di Malindi; altrettanto inedita la raffigurazione del mostruoso gigante-roccia Adamastor (V, ottave 37-60), che richiama alla memoria la «montagna bruna» del canto XXVI dell'*Inferno*. Del resto l'evocazione dell'Ulisse dantesco da parte di Camões vive nell'aggettivo «facundo» dell'ottava LXXXVI, vv. 3-4, dello stesso canto V:

Crês tu que tanto Eneias e o facundo
Ulisses pelo mundo se estendessem?[39]

Il gigante – che eserciterà una forte suggestione sul Leopardi nell'incontro dell'Islandese con la Natura nel deserto dell'Africa[40] – dapprima incute terrore per le funeste predizioni, per poi intenerire con l'umana confessione, rivelando di essere uno dei giganti insorti contro Giove e insieme una fragile vittima d'amore: respinto, per la sua bruttezza, da colei che ama, la nereide Teti. Il poeta portoghese immagina che questo titano, avendo sfidato la divinità al pari degli altri, sia stato trasformato per punizione nel monte che domina il Capo delle Tempeste (*Cabo*

[37] Ivi, III, 20, p. 64.
[38] Ivi, III, 18, vv. 1-4, p. 63.
[39] Ivi, p. 144.
[40] Nell'*incipit* dell'operetta morale *Dialogo della Natura e di un Islandese* Leopardi accosta l'esperienza dell'islandese a quella di Vasco: «Un Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo, e soggiornato in diversissime terre; andando una volta per l'interiore dell'Affrica, e passando sotto la linea equinoziale, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona Speranza; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo dal tentare quelle nuove acque».

Tormentoso),[41] in analogia con Atlante custode dello stretto che separa il Mediterraneo dall'Atlantico. La guerra che Adamastor dice di aver combattuto sui mari contro l'armata di Nettuno è frutto dell'immaginazione di Camões:

> Não que pusesse serra sobre serra,
> Mas, conquistando as ondas do Oceano,
> Fui capitão do mar, por onde andava
> A armada de Neptuno, que eu buscava.[42]

La rappresentazione del gigante (col volto arcigno e gli occhi torbidi, con la capigliatura ispida e la dentatura gialla nella bocca nera, mostruoso e dalle membra enormi), mentre si avvale della similitudine con una delle sette meraviglie del mondo antico, l'immensa statua di Apollo all'entrata del porto di Rodi:

> Tão grande era de membros que bem posso
> certificar-te que este era o segundo
> de Rodes estranhíssimo Colosso,
> que um dos sete milagres foi do mundo,[43]

esprime il terrore di tutti coloro che lo vedono uscire dai flutti e ne ascoltano la voce «orrenda e grossa». Nelle ottave XXXVII-LX del canto quinto la cultura prende il sopravvento sul racconto storico, e i versi di Camões rimandano a molte pagine della letteratura italiana del Trecento, per esempio del Boccaccio che, sensibile fin dalla giovinezza ai luoghi letterari di Ovidio e Virgilio, di Lucano e di Stazio, e quindi alla «geografia poetica», negli anni maturi si accostò alle fonti più autorevoli della geografia antica, cioè alle opere di Pomponio Mela e di Plinio il Vecchio.[44] L'episodio di Adamastor, con la memoria del *Colosso di Rodi*, ricorda le

[41] La metamorfosi punitiva in pietra, con molta probabilità ispirata dal ricordo di Atlante in Ovidio (*Met*., IV, vv. 655-661), è descritta nell'ottava LIX: «Converte-se-me a carne em terra dura / Em penedos os ossos se fizeram; / Estes membros que vês, e esta figura, / Por estas longas águas se estenderam».

[42] Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 51, vv. 5-8.

[43] Ivi, V, 40, vv. 1-4.

[44] Cfr. M. Pastore Stocchi, *L'interesse del Boccaccio per la geografia: cultura medievale e Prodromi umanistici dal* Filocolo *al* De montibus, in *Tradizione medievale e gusto umanistico nel* De montibus *del Boccaccio*, Cedam, Padova 1963, pp. 35-62.

Genealogie, libro IV, cap. 68 (*De Gigantibus ex sanguine Titanorum procreatis et Terra*), laddove il Certaldese, avendo parlato dei Giganti secondo il mito, introduce un evento straordinario di vita contemporanea;[45] e ricorda ancora il luogo delle *Genealogie* che descrive le rovine del Tempio di Giunone a Samo (libro IX, *Proemio*).

Presente nello spazio narrativo del *Decamerone*, evocato nel *De casibus* (VI, 9), il Mediterraneo era stato definito nel *De montibus*, secondo Isidoro *Etym.* 13, 18, 6

> Mediterraneum mare et id rudibus demonstrandum est. Est enim quicquid maris ab Abyla Mauritanie et Calpe Hispanie promontoriis, Herculis columnis, ab Occeano immissi habemus; eo Mediterraneum nuncupatum quia per medias effundatur terras, cum in circuitu stet Occeanus[46]

mentre ha trovato una bellissima descrizione nel *Proemio* del libro X delle *Genealogie*. Il Boccaccio si abbandona alla contemplazione di uno spettacolo grandioso che suscita orrore e meraviglia insieme, per l'ardire di coloro che osarono affidarsi al mare sconosciuto. Ma, fin dall'esordio, il quadro si inserisce in una visione provvidenziale che non prende in considerazione il divieto delle Colonne d'Ercole

> Mediterraneum mare, affrico et asyatico atque europeo litore terminatum, mille conspicuum insulis, opere Herculis, regum inclite, inter Abylam et Calpem, occidentalia promontoria, que

[45] «Sed ante alia non omnino fictum est fuisse Gigantes, idest homines forma, seu statura ultra modum ceteros excedentes; imo constat esse verissimum et liquido his diebus apud Drepanum Sycilie oppidum fortuitus demonstravit eventus. Nam cum in radicibus montis, qui supereminet Drepano, haud longe ab oppido, non nulli agrestes ad construendam pastoralem domum fundamenta foderent, apparuit caverne cuiusdam introitus, quem cum visuri quidnam intus esset, faculis incensis fossores intrassent avidi, antrum summe altitudinis atque amplitudinis invenere. Per quod incedentes in oppositum introitus ingentis magnitudinis sedentem viderunt hominem, ex quo terrefacti repente fugam arripientes exivere antrum, nec ante tenuere cursum, quam in oppidum devenissent, occurrentibus quod viderant nuntiantes […]. Tandem proximiores facti, postquam non vivum esse hominem norunt, viderunt sedentem quendam in sede, et sinistra manu innixum baculo tante altitudinis atque grossitiei, ut excederet quemcunque pregrandis navigii malum […]». Cfr. *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VII-VIII, a cura di V. Zaccaria, Mondadori, Milano 1998, tomo I, pp. 500-502.

[46] Ivi, vol. VII-VIII, tomo II, p. 2015.

> Pomponius columnas Herculis vocat, ad terras demissum nostram ex occeano vetustissimi homines credidere. Ex quo, sic Deo sua liberalitate nostris oportunitatibus providente, ingens mortalibus commodum consecutum est. Quid enim spectare, divino prestante lumine, rates, humano excogitatas ingenio et artificio fabrefactas, nunc remigio sulcantes undas, nunc velo tenso ventorum inpulsas spiritu, quibus omne grande defertur onus? Quid eorum excogitare audaciam, qui se primo undis incognitis et inexpertis flatibus credidere? Horror equidem est.[47]

Da qui la *fictio* dei diversi benefici e vantaggi della navigazione, con scambi di prodotti ma anche di abitudini di lingue e di culture; da qui l'immaginazione dell'abbondante pesca che arricchisce le mense dei ricchi e nutre i poveri, quindi la celebrazione dell'utilità comune di questo mare: «Hoc tam singulare bonum cunctis…».

Letterariamente riuscita, ne *I Lusiadi*, è pure la descrizione della navigazione di Vasco nell'oceano Indiano, superato il capo di Buona Speranza (canto V, strofe 61-84), col racconto della violenta tempesta nel canto VI. Atto a incuriosire il lettore è il profilo dell'India, nelle strofe XVII-XXII del canto VII, e della favolosa Isola degli Amori, fatta sorgere nel mezzo dell'oceano da Venere, nella quale i naviganti trovano la cordiale ospitalità delle ninfe, nel canto IX (ottave 51-88). Il lettore può seguire l'impatto di Gama e dei portoghesi con gli indigeni, il modo in cui la cultura portoghese, come cultura «regardante» si pone di fronte al Nuovo Mondo («cultura regardée»), e, quindi, la rappresentazione dello straniero: uomini e donne, vecchi e bambini, colti nella loro diversità fisico-psicologica, nella loro emotività, semplicità, curiosità e paura.[48]

Alle divagazioni geografiche e fantastiche, al confronto fra arti e culture diverse – col netto rifiuto dell'arte religiosa indiana (VII, 46-48) e con l'apprezzamento, invece, dell'architettura civile e della figurazione storica o mitologica indiana (VII, 50-51) – si alternano nel poema versi di contenuto politico e religioso. Le strofe I-XIV del canto VII contengono un'eloquente perorazione ai popoli dell'Europa («duri», «superbi» e «corrotti»), che diversamente dai portoghesi («forti» e «umili») hanno abbandonato le vie del Signore; ribadiscono la missione alla quale i lusi-

[47] Ivi, vol. VII-VIII, tomo I, p. 966.

[48] Cfr. T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Einaudi, Torino 1992; D.-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Colin, Paris 1994.

tani sono chiamati, e che Sebastiano dovrà realizzare: l'instaurazione dell'Impero mondiale portoghese. I popoli cristiani dovrebbero armarsi contro i turchi – sono gli anni di Lepanto – liberare nuovamente Gerusalemme e ricostruire l'unità del mondo cristiano, invece di contendere tra loro, creando gravi scismi all'interno della Chiesa. Compare qui la doppia immagine della città di Gerusalemme, quella *terrena*, identificata con Babilonia, soggetta al potere non legittimo del sultano, e quella *celeste* (città del Dio vivente); doppia immagine presente già in Dante come in Giacomino da Verona, oggetto di riflessione continua in Petrarca, non solo nell'*Itinerarium ad Sepulcrum Domini*, ma pure nel *Canzoniere*, nel *De vita solitaria* e nel *De otio religioso* (nel libro I, dove si affronta il tema teologico della distruzione di Gerusalemme, e nel libro II, dove si esorta caldamente a far parte della Gerusalemme celeste). Nelle *Familiares* e nelle *Seniles* è frequente la dissertazione sulla coeva decadenza politica e sociale delle città non solo in Italia ma anche in Europa, nella convinzione che la radice di ogni male è negli uomini, che hanno corrotto i costumi le abitudini e gli studi, bandito la pietà la verità e la pace. Alla condanna della contemporanea Gerusalemme si aggiunge, ne *I Lusiadi* I, 60, III, 12 e VII, 12, il lamento per la caduta di Costantinopoli in mano ai turchi (1453), l'avvenimento che aveva scosso e turbato il mondo cristiano.

Ispirandosi alla spedizione di Vasco de Gama – che per primo scoprì la via delle Indie, partendo dalla spiaggia occidentale del Portogallo e andando al di là dell'isola di Taprobana – Luís de Camões realizzava quel poema epico nuovo, che circa un ventennio dopo Tommaso Campanella,[49] nelle due *Poetiche* e nella canzone *Agl'Italiani, che attendono a poetar con le favole greche*, avrebbe proposto in favore degli eroi veri, quali Colombo, Magellano e Vespucci, da contrapporre agli eroi falsi delle favole antiche, per esempio al Giasone delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e di Valerio Flacco. In effetti, nelle ottave XI-XII del primo canto de *I Lusiadi* (ma pure nelle strofe LXXXVIII-LXXXIX del canto V, in particolare questi versi: «Que, por muito e por muito que se afinem / Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas, / A verdade que eu conto, nua e pura, / Vence toda

[49] Nel *Commentum in Elegiam* Campanella esaltò come esemplarmente meravigliose le imprese di colonizzazione dei portoghesi: «Mirificentiores Lusitani ad littora Asiae et Africae ubi plusquam septingenta regna pauci numero occupavere, fortius, mirabilius quam Alexander Magnus, et Pirrhus, Achillis et Bellerophontis et Persei fabulae, quae historias pervertunt, vitia celebrant, virtutes ridiculas faciunt, impietatem et improbitatem cumulant».

grandíloca escritura!»), il Camões anticipava la polemica campanelliana contro le finzioni della poesia classica[50] e dell'epica cavalleresca, affermando con orgoglio l'autenticità dei personaggi del proprio poema, tutti della storia portoghese, non immaginari né mitici.

Lo spunto letterario di Taprobana nel dialogo della *Città del Sole* potrebbe essere stato offerto al filosofo calabrese proprio da Camões (*I Lusiadi* I, 1 e X, 51), oltre che da Diodoro Siculo, che nel secondo libro della *Biblioteca historica* parla di un certo mercante, Giambulo, che racconta i costumi e le usanze degli abitanti di quell'isola dell'oceano Indiano. Giambulo e altri autori antichi che scrissero di isole felici (Onesicrito e Megastene) alimentarono la letteratura utopica europea del Cinquecento, con la visione positiva degli abitanti esotici, esperti di astronomia e di scienza. Ma accanto all'idealizzazione del selvaggio, che ebbe fortuna in Francia, ampiamente illustrata nella *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* di Jean de Léry (1578), si andava sviluppando soprattutto in Italia un giudizio opposto, allorché gli indigeni, per la «barbarie» dei costumi, venivano considerati atti alla schiavitù, incrementando il senso di superiorità degli europei cristiani e civili.[51]

La battaglia di Lepanto come trionfo della cristianità

L'atmosfera post-tridentina influì sull'immagine del lontano Oriente nella letteratura europea che, sottraendosi al mito del favoloso e del

[50] Cfr. la canzone *Agl'Italiani…*, e ancora la *Poetica* latina, cap. VII, art. II, dove Campanella scrive con enfasi: «Superat omnia humana Columbi facinus», e il *Commentum in Elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevo decori restituenda"* («et quomodo non pudet Troiani belli fabulosi cantus, et Argonauticae Flacci, cum nobis acta vera et mirabiliora, quales sunt Constantini et Caroli Magni victoriae, et navigatio Columbi et Indiarum et novi orbis occupatio?»).

[51] Nelle assidue meditazioni sulla vita primitiva e la società civile Botero (*Relazioni universali*) – a differenza di Montaigne, il quale, negli *Essais*, I, 31, affermava che «chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage» – non riuscì a svuotare di significato negativo il concetto di barbarie, onde eliminare gli elementi di discriminazione, mostrandosi ben fermo nell'idea della superiorità dell'Europa sull'Asia, l'Africa e l'America (cfr. R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana*, «Rivista storica italiana», LXV, 1 [1953], pp. 326-79, 360-61). Né vi riuscì il Tasso che nel dialogo *De la dignità* scrisse che «barbaro significa estrano, né solamente estrano, ma quasi estrano da l'umana ragione».

fantastico risalente a Marco Polo, amplificò le formule per asserire la «veracità delle cose narrate», intensificò il codice storico-politico, religioso e missionario, esercitando un certo controllo anche sullo «sguardo antropologico».[52] In sostanza la «vocazione del Mediterraneo»,[53] nell'età della Controriforma, fu quella di superare il limite geografico e la frattura religiosa e culturale, con l'intento di assimilazione all'Europa cristiana di ciò che era altro dall'Europa. Negli anni settanta, dopo la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571) – che ispirò molti pittori del tempo e divenne il tema dominante nella poesia spagnola[54] e italiana[55] di fine Cinquecento, considerata materia adatta per un poema epico – il Mediterraneo veniva celebrato come il luogo del trionfo della cristianità. Nell'*Austria* di Ferrante Carafa così sono descritti gli esiti dello scontro navale:

> Accrebbe il mar, l'acque divenner rosse
> da fiume che non vien da colle o monte,
> ma da vene, da spoglie umane conte
> e da piaghe larghissime si mosse,[56]

[52] Cfr. S. Zoli, *L'immagine dell'Oriente da Marco Polo al Settecento*, in *Storia d'Italia*, *Annali 5*, Einaudi, Torino 1982, pp. 47-123.

[53] Riflessioni sulla «vocazione del Mediterraneo» alla soglia del terzo millennio si possono leggere nell'articolo di F. Ferrarotti, *Una problematica convivenza culturale*, «Belfagor», LVIII, 2, 31 marzo 2003, pp. 214-21 (contemporaneamente al libro *La convivenza delle culture. Un'alternativa alla logica degli opposti fondamentalismi*, Dedalo, Bari 2003). Il sociologo parla di una vocazione universalistica, in chiave di civilizzazione: «Il Mediterraneo come sentiero che unisce, spazio sincronico che esalta la distinzione contro la tragica opposizione, capacità di sintesi, di coabitazione di tradizioni culturali diverse e anche contrapposte». E il compito dei popoli del Mediterraneo deve essere quello di «convivere» attraverso il dialogo delle culture, perché «nello scambio culturale, tutti guadagnano e nessuno può perdere», e perché «l'identità non è un dato ma un processo» e «ogni cultura, alla base di ogni identità, è un processo storico in evoluzione».

[54] Moltissimi furono i componimenti, nella forma di sonetti, canzoni, carmi, poemi. Tra le canzoni la *Canción por la vitoria del señor Don Juan* di Fernando de Herrera (1572). Si veda il libro di J. Lopez de Toro, *Los poetas de Lepanto*, Instituto Histórico de Marina, Madrid 1950, e si veda anche F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Colin, Paris 1949 [trad. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1953]. La vittoria di Lepanto ispirò pure i pittori del tempo, tra i quali Paolo Veronese che, nel dipinto *La battaglia di Lepanto*, in alto sulle galeazze, enfatizza la protezione della Madonna e dei santi.

[55] Cfr. C. Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 201-26.

[56] È una quartina di uno dei centosette sonetti che costituiscono l'*Austria.*

esiti evocati fin dall'esordio della *Canción por la vitoria del señor Don Juan* di Fernando de Herrera:

> Cantemos al Señor, que en la llanura
> venció del mar al enemigo fiero.
> Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
> salud y gloria nuestra.
> Tú rompiste las fuerças, y la dura
> frente de Faraón, feroz guerrero.
> Sus escogidos príncipes cubrieron
> los abissos del mar, y decendieron
> qual piedra en el profundo, y tu ira luego
> los tragó, como arista seca el fuego.[57]

Nell'*Austria* Carafa insiste sulla crudeltà e infedeltà dell'Oriente e vede Lepanto come il primo risultato della Lega cristiana, perché lo scopo ultimo dovrebbe essere una nuova crociata contro gli Infedeli.

Nel secondo Cinquecento si consolida l'idea dell'Europa attraverso un attento confronto delle nazioni (che coinvolge Camões come Botero, Campanella e Bruno); si rafforza l'idea del Mediterraneo come spazio dell'ira e della grazia di Dio, non più spartiacque – come nel Medioevo – tra Occidente cristiano e Oriente pagano, ma passaggio obbligato per cristianizzare l'Oriente musulmano,[58] anche se non mancano voci contro gli abusi di un colonialismo avido e sprezzante dei diritti della dignità umana. Tra le tante, quelle di Tansillo in Italia, di Las Casas in Spagna e di Montaigne in Francia. Del resto già Guicciardini, nella *Storia d'Italia* VI, 10 (1537), aveva biasimato la brama di ricchezze manifestata dagli spagnoli nel Nuovo Mondo, criticando implicitamente la civiltà europea, perché lo sviluppo culturale economico e tecnologico gli sembrava privo di progresso morale; e già nella *Description nouvelle des merveilles de ce monde et de la dignité de l'homme* (1531) il cartografo Jean Parmentier, accanto alla descrizione delle meraviglie del Nuovo Mondo, aveva difeso la dignità dell'uomo.

---

[57] Si cita da F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Edición de Cristóbal Cuevas, Catedra, Madrid 1997, pp. 257-64, 257.

[58] Molto interessante, come testo celebrativo di Lepanto, è pure il *Trionfo della Lega* di Cesare Tomeo. Su quest'opera cfr. A. Cerbo, *Il teatro dell'intelletto*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990, pp. 197-233.

LE VOYAGE À CYTHÈRE: CONFRONTATIONS ET CONVERGENCES DANS LES AVATARS D'UN MYTHE

Eleonora Hotineanu

Le nom de Cythère a forgé lui-même au cours des siècles son propre mythe. Il continue encore de nos jours à interpeller l'imagination des poètes. Ainsi, dans les années 60, Veronica Porumbacu, poète roumaine, jeune à l'époque, publia son recueil *Întoarcerea din Cithera* (Le retour de Cythère), faisant preuve d'éclectisme et d'autant d'esprit moderne. De fait, elle emprunte au folklore roumain et aux mythes littéraires – comme par exemple, le mythe d'Iseut. Ou, bien encore, la poète réactive métaphoriquement dans l'esprit de son lecteur la célèbre dispute concernant le titre exact de la toile de Watteau *Embarquement pour Cythère* ou *Retour de Cythère* – respectivement, dans les poèmes *Vers Cythère* et *Retour de Cythère*. On est dès lors censé dire qu'il s'agit bien d'un voyage et, notamment de «voyage à Cythère» et de mystification du temps.

Dans ce cadre, en matière de mythification/mystification du temps, l'exemple qui nous paraît le plus éloquent est celui de la naissance de la belle déesse Aphrodite, relatée par Hésiode dans sa *Théogonie. La naissance des dieux*:

> À l'entour, une blanche écume sourdait de la chair immortelle; et en elle une fille prit corps [...]. Celle-là, c'est Aphrodite, (déesse née de l'*aphros*, de l'écume). [...] Voilà comment l'appellent dieux et hommes parce que c'est dans l'écume, l'*aphros*, qu'elle prit corps; ou encore: Cythérée, parce qu'elle toucha à Cythère [...].[1]

[1] Hésiode, *Théogonie. La naissance des dieux*, Rivages, Paris 1993, p. 73.

Déesse donc née de l'écume, en d'autres termes, beauté née de… rien. Beauté tellement fragile, relative, éphémère, comme la vie même. Mais le continuum du processus rassure: la formation de l'écume est de l'ordre de la poursuite et de la permanence. Et cette assurance est d'autant plus forte et évidente que l'on a encore un repère – *l'île de Cythère* et le *voyage*, le voyage incessant vers cette île!

Le mythe du voyage à Cythère peut être envisagé comme dérivé de celui de la naissance de Vénus: il en a tous les attributs (par exemple, le «temps cyclique», «la sacralisation de l'espace» selon M. Eliade).[2] Il s'agirait, d'après André Jolles, d'un «analogue» ou d'un «mythe relatif», qui, «au lieu d'être véridique est dérivé et donc seulement vraisemblable».[3] Dans ce cas, structuré par sa cyclicité, le temps se conçoit de manière double. Perceptible à travers la métaphore de la naissance de la déesse et par le biais du *voyage* – répétitif – vers l'île ou, au contraire, sous l'angle du retour. Le mythe, donc, existe et se reproduit grâce à ce double enjeu – la déesse et le voyage, le but et le processus, le fini et l'infini, tant de l'amour que de la vie même; en d'autres termes, par les séquences linéaires du temps (la naissance, le déplacement/voyage), intégrées cependant dans un engrenage cyclique (la formation incessante de l'écume, la permanence du rituel amoureux). L'interaction des deux termes du temps – linéaire/cyclique – met en relief la vivacité et l'originalité du mythe de l'amour.

En tant que *mythe dérivé*, le «voyage à Cythère» garde, d'un côté, sa qualité d'*invariant* et de l'autre – acquiert une certaine élasticité par rapport au mythe-type. Ainsi, en tant qu'invariant, il représente une suite de rites liés au jeu amoureux, déployés dans un espace mythique (l'île de Cythère). En même temps l'élasticité du mythe dérivé suppose une ouverture généreuse à la multitude et à la diversité de sa réinterprétation. De cette façon le périple surprenant du mythe méditerranéen s'explique par ses multiples interprétations dans les différents espaces historico-géographiques. Car il est annoncé d'abord par quelques allusions disparates à la mythologie grecque; ensuite constitué au fil du temps en un *topos* mental et littéraire. On peut voir ici la transmutation du mythe ethno-religieux au mythe littéraire. Ses avatars renvoient à diverses époques et

[2] Voir M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963; *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.

[3] A. Jolles, *Formes simples*, Seuil, Paris 1972, p. 89.

nombreux pays. Il en est de même de sa réception, de son adaptation et de sa réinterprétation dans l'univers de l'art et de la littérature.

Le périmètre de la recherche peut toujours être élargi: il commence en Grèce et en Italie, se poursuit en France, au Portugal, en Roumanie et en Russie. Depuis l'antiquité jusqu'à présent, parmi les créateurs qui, reflétant l'imaginaire de leur époque, ont évoqué ou seulement effleuré le motif de Cythère, on peut citer Hésiode, Homère, Apulée, Ovide, Virgile, Dante, Camoẽs, Watteau, André Chénier, Pouchkine, Batiouchkov, Nerval, Verlaine, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Jules Laforgue, Ion Pillat, Petru Stati, Alexandru Vitianu, Veronica Porumbacu. La liste est longue et ne prétend pas à être exhaustive.

Étant en même temps un reflet fidèle d'une réalité harmonieuse ou controversée, le mythe a suscité un tel intérêt, grâce à ses propriétés symbiotiques assez variées. Quant à sa vitalité étonnante, elle est due aussi à la capacité à se faire confronter et, tout à la fois, à converger les contrastes tels que: païen-chrétien, mortel-immortel, Eros ou Agapé; enfin, confrontation et convergence de deux ou plusieurs codes culturels.

Fût-il constant, l'intérêt manifesté pour le mythe du «voyage à Cythère» a été différent selon les époques et les pays. Son interprétation l'entraîne dans un processus de mythification et de conversion permanente dans la littérature française; en d'autres termes, il y a là un perpétuel en-devenir que l'on appréhende comme objet d'étude. L'imaginaire d'un pays transparaît-il ainsi à travers le thème du «voyage à Cythère», voire à travers l'histoire d'une écriture captivante.

Dans les diverses interprétations du sujet mythique l'enjeu essentiel tient du concept amoureux. Par cette constante reconsidération procède la pluralité des paradigmes mythiques, la mise en évidence des uns et la dissipation des autres. Souvent le même motif est soumis à des variantes selon les mentalités, les codes culturels ou religieux. Essentiellement, la confrontation se déploie entre les conceptions païenne et chrétienne de la vie et de l'amour.

Pour les Anciens, en effet, le monde (y compris l'amour) est gouverné par un grand nombre de dieux qui surveillent et dirigent chaque mouvement des mortels. Vénus, par exemple, peut toujours insuffler le feu de l'amour ou «une douce torpeur» dans les «membres»;[4] c'est bien elle qui

[4] Virgile, *L'Enéide*, dans *Rome et l'amour*, anthologie, Arléa, Paris 1990, Chant I, p. 209, vers 612 et 694.

est responsable de toutes les aventures amoureuses. Cette vision pragmatique sur le rôle des dieux et l'épicurisme prêchés sont à l'origine d'une interprétation immanente du geste amoureux. C'est pourquoi la partie rituelle du mythe (voyage, sacrifice, cérémonie, etc.) est uniquement mise en exergue et représente le contenu même du sujet mythique.

Avec l'instauration du christianisme, de la religion monothéiste, une explication transcendante de l'amour vient s'y ajouter. Le motif du voyage et surtout celui de l'île acquiert une importance primordiale. C'est ainsi qu'apparaît l'idée de la «Cythère céleste» (Dante, Hugo, Pillat), symbole de l'amour divin, de l'infini, de l'immortalité.

«Voyage à Cythère» offre la possibilité d'étudier les trois motifs principaux constitutifs du mythe: le motif du *voyage*, le motif de l'*île* et celui de l'*amour*. Le paradigme du voyage, paradigme-clef en littérature comparée, débouche sur la cause essentielle de la ré-interprétation du mythe et, notamment, celui de rendre hommage à l'art antique, de garder et d'évaluer sa connotation spirituelle et affective permanente. Et ce n'est pas par hasard que les poètes parnassiens, attentifs à l'art antique, avaient le plus exploité ce mythe. De cette façon les différents aspects du voyage se profilent: pèlerinage, périple initiatique, cheminement imaginaire à travers les axes communs et complémentaires de l'histoire et de la culture.

Ritualisée, l'essence du mythe, c'est-à-dire le voyage, ce «va-et-vient» permanent, opère dans un temps circulaire. Cette pérégrination vers l'île de l'amour – se conçoit en tant que métaphore de résistance «au temps historique, [ce] désir d'accéder à des rythmes temporels autres que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler».[5] Voilà donc que l'île prend les contours d'un lieu, d'un espace mythique, exceptionnel, singulièrement unique. A son tour, l'exceptionnel est renforcé par les dimensions géographiques réduites, implicites pour la condition d'une île. Implicites sont également l'éloignement et l'isolement du continent, du reste du monde par l'eau océanique – «chaos primordial d'avant la création».[6] L'île devient alors «la manifestation, la Création»,[7] transposant le rêve d'un paradis. Et le rêve a toujours son libre choix. C'est ainsi

[5] Eliade, *Aspects du mythe*, cit., p. 232.

[6] *Id.*, *Insula lui Euthanasius* (L'île de l'Euthanasius, notre traduction du roumain), s. éd., Editura Fundatiilor Regale, Bucureşti 1943, p. 13.

[7] *Ibid.*

que l'île de Cythère change d'océan: Océan Indien chez Camoẽs, «océan céleste» chez Hugo et Dante.

Le voyage réel comme pèlerinage vers l'île de Cythère a été entamé encore par les Anciens et repris comme voyage imaginaire par l'art et la littérature modernes. De Camoẽs à Watteau, de Watteau à Nerval, de Nerval à Baudelaire, de Baudelaire à Hugo, d'Hugo à Pillat, les pays et les époques varient, la liste est longue. Le voyage hypothétique, tout comme le voyage réel, peut certes initier, mais il peut également décevoir. On assiste alors à la profanation du mythe. Déjà, dans les premiers siècles apr. J.C., lorsque le paganisme faisait place au christianisme, Cythère est désacralisée et délaissée par les Anciens (voir Apulée dans *Les Métamorphoses*).

Le conflit, et en même temps la réconciliation, entre christianisme et paganisme, prennent de l'ampleur dans les œuvres de Nerval et de Baudelaire. Un contrepoint païen-chrétien représente l'histoire de deux couples d'amoureux, Pâris et Hélène, d'un côté, et des chrétiens Polia et Polyphile, de l'autre, des histoires enchâssées dans le tissu de la narration du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval. L'histoire (voire le mythe) de Pâris et Hélène est complémentaire à celle de Polia et Polyphile, de même que le temps cyclique est complémentaire, dans ce cas, à celui linéaire, historique. Et finalement, les mythes païens demeurent en arrière-plan des obsessions chrétiennes. La linéarité du temps est prouvée par la finitude de la vie vécue par Polia et Polyphile séparément – vie consacrée aux lectures des philosophes anciens (vestiges du temps cyclique – ou, du moins, hypothétiquement, l'immersion dans le temps mythique). Après leur mort, la répétitivité et, en conséquence, l'infinitude du temps cyclique se concrétise virtuellement dans le mythe. Sous les formes de la foi chrétienne, Polia et Polyphile ont accompli leur vœu païen.

On assiste dans ce cas au processus inverse, à la ré-sacralisation, en rendant au mythe sa qualité essentielle – le sacré. Le rituel aide au maintien du mythe. Le voyage permet ainsi de rétablir l'équilibre provisoirement perdu entre le rêve et la réalité, entre le sacré et le profane, entre le fini et l'infini. L'alternance et la convergence de deux codes, culturels et religieux, permet au mythe de survivre.

Respecter les rites païens – le geste amoureux (le sacrifice – hommage à Vénus, la cérémonie du mariage) c'est maintenir la mémoire mythique et pénétrer dans le temps cyclique. C'est uniquement dans le temps mythique qu'existe le couple Pâris/Hélène. Leur voyage pour Cythère peut être réitéré à l'infini et leur union, finalement, existe grâce au mythe.

Quant au couple Polia/Polyphile, il en est autrement. A notre avis, le mythe païen, ne fonctionne ici que sous son aspect formel. Le passage à l'époque chrétienne place le mythe dans la linéarité. Eros étant remplacé par Agapé (l'amour divin), le rituel amoureux païen ne s'est plus répété. Symboliquement Eros devrait succéder à Agapé après la mort des amoureux, les réunir et assurer leur futur bonheur. Ainsi en est-il de toute l'histoire du concept amoureux. Ce voyage hypothétique, déployé le long des époques, a trouvé sa condensation dans le destin de Polia et Polyphile. L'alternance, mais également le syncrétisme païen/chrétien aide à garder le rêve, l'amour et… le mythe. Le célèbre poème de Baudelaire nous replonge dans le temps linéaire, historique. Son titre même, *Un voyage à Cythère*, indique précisément qu'il s'agit d'un seul et unique voyage.

Au départ du texte poétique s'annonce déjà la démythification de la Cythère paradisiaque. Dans ce cas, on pourrait appliquer à cette pratique la notion de l'*anti-mythe*. N'empêche, la nostalgie du mythe reste toujours intense et se manifeste en tant que compensation à son absence. En fait, ici le mythe fonctionne à contresens. La réconciliation de l'élément païen et chrétien se fait à travers la souffrance, mais au nom de l'amour. Comprendre la souffrance d'autrui, être disposé à la partager, ne s'agit-il pas là toujours de l'amour? L'auteur se voit à la place du pendu et demande sa rédemption morale au Seigneur; et, par là, de tout le genre humain, qu'il soit païen ou chrétien.

Les archétypes des situations, créées par le mythe antique, se succèdent, s'alternent et se complètent réciproquement tout au long du périple qu'emprunte le mythe littéraire. Par exemple, les jeux amoureux de l'île de Cythère deviennent un archétype des *Fêtes galantes* de Watteau. Il existe toute une série d'œuvres dans lesquelles le «voyage à Cythère» se présente comme un va-et-vient permanent dû essentiellement à la toile de Watteau, voire à ses nombreuses réminiscences et, par ailleurs, aux multiples interprétations. «Tantôt côté embarquement, tantôt côté retour, il [l'artiste] se maintient à mi-chemin de Cythère»,[8] remarque Gilles Cornec dans son article *La régence de Watteau*. C'est, d'ailleurs, grâce à Watteau qu'on doit le dicton «faire un voyage à Cythère», qui signifie «se livrer aux plaisirs de l'amour».

Ainsi, la célèbre toile du peintre français a annoncé l'instauration de son propre mythe – celui des *fêtes galantes*, de l'amour comme jeu, où l'on

[8] G. Cornec, *La régence de Watteau*, «L'infini», 66 (1999), p. 64.

donne la priorité aux manifestations rituelles, aux jeux de l'amour, plutôt qu'au sentiment proprement dit. Watteau voulait saisir l'insaisissable, voulait en fait décomposer l'indécomposable à la manière médiévale: fixer les mouvements et les gestes des couples, telles les phases d'un intermède amoureux – persuasion, consentement, accord, etc. S'éloignant de l'étape «barbare», «primitive» des jeux sexuels, les *fêtes galantes* font déjà appel à l'expression sentimentale, psychologique de l'amour. Néanmoins, elles ne dépassent pas le plan extérieur et superficiel de cet amour. On peut les considérer comme une expression-type des jeux amoureux – répétitif, rassurant, sécurisant; donc existant dans un temps mythique circulaire. Le sentiment profond envers son prochain et, par la suite, envers Dieu, est individuel et se déploie dans un temps linéaire.

C'est dans l'esprit de Watteau et des *Fêtes galantes* verlainiennes, que l'expression «les jeux de Cythère» fonctionne comme une réactivation dans l'œuvre d'André Chénier, de Pouchkine ou Batiouchkov (bien avant Verlaine!). Ainsi, l'ambiance des «fêtes galantes» règne dans *Camille* (le cycle *Les amours*) d'André Chénier. Cythère (le mont Cithéron) devient témoin des jeux «folâtres», qui tissent le canevas de l'œuvre poétique. Les descriptions s'enchaînent, en ranimant la guirlande des amoureuses-danseuses de la toile de Watteau. Le pinceau du poète s'avère être encore plus audacieux que celui du peintre:

> Et c'est Glycère, amis, chez qui la table est prête?
> Et la belle Saxonne est aussi de la fête?
> Et Rose, qui jamais ne lasse les désirs,
> Et dont la danse molle aiguillonne aux plaisirs?
> [...] En ses bruyantes nuits Cithéron n'a jamais
> Vu Ménade plus belle errer dans ses forêts.[9]

Cythère figure parfois dans la poésie d'André Chénier comme un vague écho de l'amour, comme un attribut complémentaire au concept de l'amour et à l'hommage rendu à la culture antique: «Horace, loin des flots qui tourmentent Cythère...».[10]

Les commentaires poétiques en marge de la célèbre toile de Watteau, où les *correspondances universelles* entrent en jeu, figurent dans le cycle ver-

[9] A. Chénier, *Camille*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1958, p. 100-101.
[10] *Id*., *Epîtres*, dans *Œuvres complètes*, cit., p. 142.

lainien des *Fêtes galantes*. Une fine ironie flotte à travers le texte poétique, mais le mythe reste intact.

A une démythification désarmante est soumis le poème de Jules Laforgue *Cythère*. Tout le cycle *Des Fleurs de bonne volonté* se veut une parodie aux *Fleurs du mal* baudelairiennes, ainsi d'ailleurs qu'aux *Fêtes galantes* verlainiennes. On plonge dans un monde paradoxal où la dualité chrétien/païen se transforme en piteuse farce: «Quant à des classements en chrétiens et païens, / Ni le climat ni les moyens».[11] L'ironie de Verlaine et le tragique de Baudelaire sont imprégnés d'un sarcasme destructif où la dualité oxymorique dans ce cas n'engage pas une dialectique habituelle. Bien au contraire, les deux éléments de l'oxymore sont réciproquement exclus: «mimer d'inédites danses», ou «réveil meurtri».[12] Dans un tel univers chaotique et absurde, expression éloquente de l'avilissement des valeurs humanistes, Cythère reste vraiment «hermétique» pour l'auteur. Le mythe est invoqué pour sa relecture, soit sa lecture à l'envers, qui enfin le classe comme anti-mythe. On fait appel au mythe pour… démonter le mythe.

Le motif du «voyage à Cythère» est représenté par la poésie roumaine dans toute la diversité et l'ampleur du registre symbolique. Le voyage, comme voyage initiatique, comme pèlerinage, se profile dans le sonnet de Petru Stati (1903-1978) *Călătorie la Cythera* (Voyage à Cythère), créé dans l'esprit de la poésie parnassienne française et du «classicisme antique», dont l'auteur était un adepte fervent, comme, d'ailleurs, tant de poètes roumains de l'entre-deux-guerres. Le sonnet de P. Stati peut servir d'exemple éloquent de fusion, de convergence de deux codes culturels: celui exotique régional et celui de l'art classique. Ainsi, à côté des fleurs classiques, «nobles» comme «rose», «narcisse», «lys», symbolisation dans le langage poétique de la virginité et de la candeur, est également invoquée la «reine-des-prés», une fleur champêtre figurant dans la poésie roumaine d'inspiration folklorique et dans les poèmes bucoliques. Il en est de même du syntagme «saints supplices», illustrant l'entrelacement de deux mentalités, deux vocabulaires, chrétien et pré-chrétien. Chez les Anciens, le mot «supplicium» signifiait «offrandes faites aux dieux». Selon le *Dictionnaire de la Bible* par Vigouroux (1912), le terme «saint» «s'applique avant tout à Dieu». Le vocable est utilisé par rapport à la re-

[11] J. Laforgue, *Cythère*, dans *Des Fleurs de bonne volonté*, Gallimard, Paris 1979, p. 108.
[12] *Ibid*.

ligion chrétienne. Mais l'orthodoxie le préfère à celui de «sacré». Ainsi, «saints supplices» peut être un anachronisme pour un type de code culturel, mais il commence à fonctionner avec la résurrection du code éteint ou passif, gardant en même temps certaines qualités du code actif.

Le poème *La sânul tău, Cytheră* (À ton sein, Cythère, 1933) d'Alexandru Vițianu ouvre le troisième motif qui accompagne ce sujet – le thème de l'île. Le voyageur de Vițianu, tel Ulysse retrouvant son Ithaque, n'a plus envie de quitter l'île. Il laisse la barque et les rames sur les vagues, pour que la mer les emporte à jamais. Le personnage s'exile volontairement dans le pays de l'amour. Son auto-réclusion, plutôt son «retour» à l'île de Cythère, au «sein»[13] de l'amour (voire sein maternel) est une paraphrase éloquente de la formule traditionnelle de la sensibilité roumaine, et, notamment, de l'amour mêlé à la nostalgie, au manque, au regret («dor» ancestral). Le motif de la fuite vers le maternel, le sécurisant, l'enfance regrettée, est essentiel dans la poésie et le folklore roumains, expression de la proverbiale douceur mélancolique du caractère roumain. L'auto-réclusion du personnage lyrique s'accorde parfaitement avec la position régressive vis-à-vis du temps linéaire, avec ce recul *ad uterum in illo tempore*, afin de rejoindre le temps mythique. Et alors, l'île devient un lieu idéal pour de telles aspirations. Son espace clos symbolise également l'oubli, la mort. Le poète avoue que «les collines de Cythère» ont «un charme qui empoisonne»,[14] un charme qui tue. A son tour, Mircea Eliade affirme que «l'île [...] [est] un pays paradisiaque [...] où la béatitude de la vie adamique n'exclut pas la béatitude de la belle mort».[15]

Ainsi, dans les deux poèmes la trame mythique figure plutôt comme un décor, ayant comme but soit de réactiver le cadre antique (chez P. Stati) soit de justifier l'isolement du personnage lyrique (chez A. Vițianu).

Grâce à l'imagination du poète, l'île de Cythère change de position géographique (dans ses *Lusiades*, Camoës situe la Cythère imaginaire dans l'Océan Indien). L'espace méditerranéen ouvre ainsi ses frontières et le mythe acquiert une résonance universelle.

Son écho s'amplifie davantage lorsque le paysage des Cyclades méditerranéennes est projeté dans le ciel. L'île de Cythère change de nom et devient l'étoile Vénus. Le voyage, cette fois-ci, contribue au «déplace-

---

13 A. Vițianu, *La sânul tău, Cytheră*, s. éd., Bistrița, 1993, p. 5.
14 *Ibid*.
15 Eliade, *Insula lui Euthanasius*, cit., p. 8.

ment du sens»: «l'ouverture du fini de la représentation à l'infini du sens, toujours à poursuivre…».[16] Victor Hugo dans son poème *Cérigo* sollicite non sans raison les deux noms de l'île pour mieux saisir l'opposition: Cérigo – Cythère. Le poète oppose ainsi l'idéal au spleen baudelairien, en invoquant la «Cythère céleste», l'étoile Vénus: «Si tu veux voir l'étoile, homme, lèves les yeux. / L'île des mers s'éteint, mais non l'île des cieux…».[17] En élargissant ainsi ses perspectives interprétatives, le mythe conforte sa pérennité.

Le symbole de la «Cythère céleste» et notamment de la «Cythérée» – Vénus – figure aussi chez Dante dans sa *Divine comédie*. Tantôt c'est «Lo bel pianeta che d'amor conforta»[18] («La belle étoile invitant à l'amour»),[19] tantôt c'est «Citerea, / che di foco d'amor par sempre ardente»[20] («Cythérée / qui semble aux feux d'amour brûler sans fin»).[21] Mais l'image de l'île de Cythère, avec ses feux sacrificiels en honneur de Vénus, est présente dans notre esprit.

Étoile du matin aussi bien qu'étoile du soir, la planète Vénus, du fait de cette ambiguïté astronomique, a suscité depuis toujours de nombreuses disputes chez les commentateurs de l'œuvre du célèbre poète florentin.[22] La double position de l'astre symbolise la cyclicité imperturbable des phénomènes célestes, et, en conséquence, son appartenance incontestable au temps mythique.

La Vénus céleste, l'étoile Vénus, appelée aussi Loutchafar (Lucifer) chez les Roumains, figure comme personnage central dans le poème philosophique *Luceafăr*, créé par le plus grand poète roumain du XIX^e^ siècle, Mihail Eminescu. Vénus ici change de genre: Loutchafar est masculin. (Souvenons-nous que la Vénus céleste, Uranie, était androgyne).

Ion Pillat, l'un des représentants les plus remarquables du symbolisme roumain, synthétise dans sa création la tradition et la modernité, le folk-

---

16 P. Labarthe, *Spleen et création poétique dans "Les Fleurs du mal"*, dans *Poètes du spleen*, Champion, Paris 1997, p. 154.

17 V. Hugo, *Cérigo*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1957, p. 705.

18 D. Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, I, s. éd., Milano 1958, p. 300.

19 *Id.*, *La Divine Comédie, Purgatoire*, dans *Œuvres complètes*, La Pochothèque, Gallimard, Paris 1996, p. 742.

20 *Id.*, *La Divina Commedia*, cit., *Purgatorio*, XXVII, p. 543.

21 *Id.*, *La Divine Comédie*, cit., *Purgatoire*, XXVII, p. 855.

22 Voir G. Coşbuc, *Comentariu la "Divina Comedie"* (Commentaire à la "Divine Comédie"), v. II, Editura pentru literatură, Bucureşti 1963, p. 511.

lore et le classicisme antique. Inspiré par Eminescu, les auteurs antiques et les parnassiens français, dans son recueil *Eternităţi de-o clipă* (Éternités d'un instant, 1912-1914) Ion Pillat entreprend un voyage imaginaire dans l'Antiquité. C'est dans ce recueil qu'on retrouve le poème *Cithera*. Il y a deux versions du poème, preuve de la recherche fébrile de l'auteur, afin de donner plus de clarté au célèbre mythe. Le poème est créé selon le concept nietzschéen, repris par Ion Pillat dans le sillon de l'esprit méditerranéen, exprimant l'équilibre et l'harmonie dans les diverses formes de l'art et l'âme humaine; elle résulte différenciée et subtile, comme le paysage grec et les proportions parfaites des Cyclades.

Les deux aspects fondamentaux de l'âme méditerranéenne sont générés par la double tension de l'apollinien et du dionysiaque. Ainsi, voulant remplir le lapsus créé dans la culture roumaine, qui n'a pas connu l'époque de la Renaissance comme l'Occident (le dégel s'étant produit seulement au XIX^{e} siècle), Ion Pillat traite le sujet de Cythère, d'une part, dans la perspective renaissantiste, s'approchant ainsi de l'idéal humaniste de Camoẽs dans la glorification des valeurs esthétiques de l'Antiquité. D'autre part, comme ses grands prédécesseurs Hugo, Eminescu ou Baudelaire, le poète roumain formule sa réplique au dualisme multiplié qui hante l'époque moderne. Il veut retrouver l'intégrité de Camoẽs, perdue ultérieurement au cours des siècles. Les motifs qui se détachent de la *Cithera* de Pillat (voyage, île, amour) fusionnent dans celui de l'amour qui devient le thème central. Le voyage pénible s'avère être l'évolution même du sentiment amoureux, l'épreuve que doit subir l'amour.

Tout le poème laisse entrevoir un doute vague quant à l'existence de la Cythère édénique, un doute sur l'existence du sentiment amoureux même. L'alternance aussi bien que la convergence des temps linéaire et circulaire sont proportionnelles au dynamisme émotionnel, en créant une certaine ambiance mystérieuse dans la texture poétique. S'engageant dans un voyage initiatique vers Cythère, le personnage lyrique est programmé dès le début pour un pèlerinage dans un temps mythique. Mais très vite on se rend compte qu'il a accédé, en fait, à un temps linéaire, puisque l'existence de Cythère reste incertaine, énigmatique. Lorsque l'île prometteuse apparaît à l'horizon, le temps cyclique retrouve ses pouvoirs.

Le poème réhabilite le mythe, le poète re-mythifie. Cythère, en lui rendant toute la dimension du culte antique. Il exploite également certaines réminiscences du périple d'Ulysse. L'île signifie, comme chez Camoẽs, le couronnement de la dure épreuve. Mais chez Pillat, c'est à la fois le couronnement et le sacrifice de l'amour, la vie et la mort, le fini et

l'infini, Eros et Agapé. Ainsi, dans l'œuvre de Pillat, le dualisme se renferme en une seule acception, qui symbolise l'équilibre et l'harmonie du monde – l'Amour. De cette façon, le rapprochement des extrémités semble possible: «l'île toujours loin, mais tellement proche!»; elle «s'endormit […] avec la mort et le rêve».[23] Il existe un entrelacement harmonieux entre la Cythère du ciel («Loutchafar de l'Amour») et celle de la terre («son urne funéraire»),[24] entre la vie et la mort, cette double Cythère qui, finalement, devient une seule île, comme un couple d'amants, qui, ayant trouvé son intégrité, semble devenir un seul être.

En réunissant les deux mythes (Cythère et Lucifer) dans le même texte littéraire, Ion Pillat rend également possible une symbiose entre les deux codes culturels (celui littéraire classique, et l'autre, folklorique, régional).[25] Dans ce cas, il s'agit, de toute façon, de la confluence, de la convergence des mythes, qui se complètent et s'assurent ainsi une pérennité réciproque. Pillat est l'un des précurseurs de l'éclectisme culturel moderne, quand, précisément, la superposition, l'interpénétration de différents mythes ou clichés mythiques semblent tellement naturelles. Dans le recueil de poèmes *Întoarcerea din Cithera*, (Le retour de Cythère, 1961) de Veronica Porumbacu les symboles, les clichés folkloriques ancestraux («naï» – flûte de Pan, «codru» – grande forêt, «mère Dochia», etc.) coexistent avec les stéréotypes littéraires classiques (Iseut, Bérénice, le philtre, le faune, etc.). Souvent, dans le même poème, plusieurs symboles mythiques de diverses origines interagissent entre eux, façonnant un seul contexte (ainsi, dans le poème *Vers Cythère* est aussi invoqué le personnage d'Iseut).

Par conséquent, les éléments mythiques «étrangers» permettent d'élargir, d'enrichir le cadre interprétatif du mythe méditerranéen «classique» proposant éventuellement une nouvelle lecture. Tout en franchissant les frontières de l'espace méditerranéen, de cette façon le mythe entre en compétition de cette manière avec les mythes d'autres espaces géo-historiques. Mais, à notre avis, le mythe antique reste dominant. C'est un modèle atemporel et universel.

---

[23] I. Pillat, *Cithera*, dans *Poezii*, vol. I, s. éd., Editura Fundatiilor Regale, Bucureşti 1944, p. 116 (notre trad.).

[24] *Ibid*.

[25] La figure de Lucifer est, d'ailleurs, aussi d'origine méditerranéenne. Mais, une fois appropriée par l'imaginaire folklorique roumain, elle devient symbole et intègre le mythe national.

ANIMALI GUIDA E SANTI

Carlo Donà

La tradizione agiografica medievale costituisce un immenso deposito di memorie letterarie: un deposito tutto sommato ancora assai malnoto (ove si eccettuino i pochissimi testi che sono fortunosamente riusciti a uscire dalla cerchia ristretta e chiusa degli specialisti), che non solo ci appare infinitamente vasto, come provano le decine di massicci tomi che compongono gli *Acta Sanctorum* e le migliaia di entrate della *Bibliotheca agiographica* latina, greca e orientale, ma in cui si può trovare letteralmente di tutto.

Sfogliando uno qualsiasi dei grossi volumi dei bollandisti possiamo via via imbatterci in tradizioni mitiche o folkloriche e in resoconti etnografici; in brani di splendida letteratura e in composizioni seriali, eseguite a stampo in modo quasi industriale; in pagine ispirate dalla più autentica pietà e in freschi squarci cronachistici; e, ancora, in testi drammatici o buffi, bizzarri o favolosi; in novelle e in composizioni epiche; in piccoli romanzi o in concentrati di sapienza psicologica e narrativa. Insomma, non c'è, quasi, genere letterario che gli agiografi medievali non abbiano a modo loro tentato, spesso con esiti sorprendentemente felici.[1]

Nelle stratificazioni plurisecolari che formano questo infinito deposito di tradizioni letterarie sono particolarmente interessanti alcuni elementi di schietta natura mitica, che, come massi erratici provenienti da altri luoghi e da altre età, affiorano qua e là nella trama dei racconti edi-

[1] Cfr. C. Bologna, *Fra devozione e tentazione. Appunti su alcune metamorfosi nelle categorie letterarie dall'agiografia mediolatina ai testi romanzi medievali*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, Japadre, L'Aquila-Roma 1984, pp. 261-363.

ficanti, conferendo inaspettatamente alle pie storie dei santi un sapore insolito, tra l'esotico e il favoloso. Naturalmente si tratta solo di frammenti: lembi e brandelli di un tessuto di credenze precristiane ormai lacerato dal tempo. Estrapolati dal loro originario contesto e semanticamente opachi, questi frammenti mitici si limitano normalmente a poca cosa, ma, forse proprio perché sono nascosti nelle pieghe dei testi, appaiono per lo più ben conservati e, fatto ancor più notevole, vengono normalmente funzionalizzati all'argomentazione agiografica: il che significa, in sostanza, che sono utilizzati con un certo rispetto. Si pensi, per non fare che un esempio a tutti noto, al grande tema dei santi sauroctoni: un tema che ovviamente il cristiano può leggere in chiave allegorica, dal momento che il drago è una palese *figura diaboli*, ma che, ciò nonostante, rende personaggi come san Giorgio, san Marcello di Parigi o santa Margherita il perfetto equivalente cristiano di quegli eroi, profani, divini o semidivini, da Perseo a Sigfried, da Eracle all'Apollo Pizio, che uccidendo il mostro anguiforme creano o ricreano lo spazio dell'uomo.

Appunto di uno di questi frammenti mitici vorrei occuparmi in queste pagine. Esaminerò infatti quelle storie di santi in cui compare all'improvviso un animale guida, una bestia inviata dal cielo o diretta da una sorta di sapienza preternaturale la quale, secondo uno schema narrativo antico e diffusissimo che ho cercato altrove di studiare a fondo,[2] si fa inseguire volontariamente (o viene volontariamente inseguita) per condurre chi si pone al suo seguito nel luogo geometrico in cui i più vari destini s'inverano. Maestro della via e delle molte porte che bisogna attraversare per percorrerla, signore di arcani e segreti cammini, l'animale guida compare sin dai tempi più remoti nella letteratura, nella leggenda e nel mito, ed è ampiamente attestato nelle più diverse tradizioni: tanto che si può supporre con buon fondamento che esso rappresenti un vero e proprio archetipo narrativo; mi piace credere che sia derivato dalle costumanze di quei cacciatori paleolitici che, per lunghissime età, proprio inseguendo le loro fuggevoli prede aprirono nel mondo le strade dell'uomo.

Gli studiosi di letterature comparate – sin da Jakob Grimm, che al nostro tema dedicò alcune dottissime pagine della *Deutsche Mythologie*[3]

[2] Cfr. C. Donà, *Per le vie dell'Altro Mondo. L'animale guida e il mito del viaggi*o, Rubettino, Soveria Mannelli 2003.

[3] Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, besorgt von E.H. Meyer, Basel 1953, vol. II, pp. 954 ss., vol. III, pp. 329 ss. [ed. orig. 1835]: da allora in poi il tema è stato spesso toccato,

– conoscono questo tipo di intreccio soprattutto nelle molte versioni che di esso ci hanno dato gli autori greci e latini. I miti di fondazione di innumerevoli città antiche, da Napoli a Taranto, da Ege a Epidauro Limera, contemplano infatti l'intervento di una di queste guide animalesche, e molti eroi fondatori, da Cadmo a Enea, da Ilo a Batto, generalmente seguendo il consiglio di un oracolo, trovano la via che li porterà al loro destino proprio seguendo una di queste bestie fatali. Non solo: l'antichissimo costume italico del *ver sacrum*, nel quale un'intera generazione veniva espulsa dalla terra dei padri e migrava ponendosi al seguito di un animale totemico (toro, picchio o lupo che fosse), lascia supporre che questo antico tema mitico abbia avuto alle soglie della storia anche concrete ricadute rituali. Pratiche di questo tipo, del resto, sono abbondantemente attestate sin quasi ai tempi moderni nelle culture delle steppe, e non a caso, per esempio, ricorrono nei racconti dell'invasione unna trasmessici da storici come Giordane o Procopio.[4]

---

ma per lo più in modo cursorio. Fondamentali, comunque, sono solo pochi lavori: il bel saggio di M. Eliade, *Il principe Dragos e la caccia rituale*, in *Id.*, *Da Zalmoxis a Gengis Kahn. Studi comparati sulle religioni e sul folklore della Dacia e dell'Europa centrale*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1975, pp. 118-45, che costituisce senza dubbio e di gran lunga il più penetrante contributo in merito, e i lavori di P. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Sansoni, Firenze 1884; A.H. Krappe, *Guiding Animals*, «Journal of American Folklore», LV (1942), pp. 228-46; R. Merkelbach, *Spechtfahne und Stammessage der Picentes*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 513-20; e G. Moravcisk, *Die hunnische Hirschsage*, in *Festschrift F. Altheim, beiträge zur alten Geschichte und deren Nachleben*, de Gruyter, Berlin 1970. Per il mondo antico è inoltre fondamentale almeno E. Vian, *Les origines de Thèbes, Cadmos et Sparte*, C. Klincksieck, Paris 1963, cap. III. *L'oracle et l'animal-guide*, pp. 76 ss., che fornisce una panoramica virtualmente esaustiva delle fonti greche e latine. Per quanto invece specificamente concerne il medioevo, e più in particolare il motivo del cervo guida, vanno ricordati soprattutto C. Pschmadt, *Die Sage von der verfolgten Hinde*, Greifswald, Diss. 1911, (che ha raccolto in proposito un dossier virtualmente completo e, sebbene fatalmente invecchiato nelle interpretazioni, è ancora utilissimo) e il contributo di S. Cigada, *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della matière de Bretagne*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1965, pp. 3-121, che integra con numerosi documenti i materiali raccolti da Pschmadt.

[4] Secondo il racconto dell'*Historia Gothorum* di Jordanes cap. 24, e della *Guerra Gotica* di Procopio, IV, 5, gli unni, originariamente stanziati oltre il Caspio, avrebbero appreso ad attraversarne la palude Meotide seguendo «per un qualche divino impulso» una cerva soprannaturale, che sparisce dopo aver condotto i cacciatori unni sull'altra riva. Una versione leggermente diversa si trova in Sozomeno, *Historia Ecclesiastica*, VI, 37, secondo cui la palude sarebbe stata attraversata per la prima volta da un bovino nella furia dell'estro e da un bovaro che lo inseguiva; Sozomeno conosce però anche la versione col cervo, e allude a essa come a una variante attestata. Per le altre testimonianze di area bizantina si veda in particolare Moravcisk, *Die hunnische Hirschsage*, cit., che ragguaglia anche su tutta la bibliografia precedente.

Alla luce di questa tradizione, vastissima sia sul piano dello spazio che su quello del tempo, non stupisce che anche la letteratura medievale conoscesse perfettamente il tema dell'animale guida e ricorresse volentieri a esso. In particolare ciò accade, in due varianti ben distinte, soprattutto all'interno della tradizione delle *chansons de gestes*, e in un composito gruppo di testi narrativi fantastici, che comprende alcuni *lais*, come *Guigemar*, *Guingamor* o *Graelent*, dei romanzi, come *Partonopeus de Blois*, *Melusine* o *Wolfdietrich*, e dei testi narrativi di vario genere, come il poemetto mediolatino *Manerius*, uno dei racconti del *Dolopathos* di Giovanni di Altaselva o la *Giostra* di Poliziano.

Nella prima variante, che possiamo chiamare «epica», troviamo sempre un cervo, spesso bianco o con corna eccezionalmente ramose, che compare all'improvviso in una situazione critica per i franchi, e li conduce sino a un guado, grazie al quale possono oltrepassare un fiume periglioso.[5] Troviamo storie di questo tipo in un folto gruppo di testi, fra i quali andranno menzionati almeno l'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours, la *Chronica* di Thietmaro di Merseburgo, l'anonima *Chronique Saintongeaise*, una versione interpolata dello Pseudo Turpino, la *Karlamagnús saga*, la *Chevalerie Ogier*, la *Chanson des Saisnes*, l'*Iter Hierosolymitanum* e il rimaneggiamento delle *Gesta regum Francorum* di Tommaso di Toscana. Considerato l'aspetto fortemente compatto di questa costellazione testuale, ma anche l'estrema variabilità delle realizzazioni, che non sono mai riferite agli stessi personaggi o alle stesse occasioni, è legittimo supporre che ci troviamo in presenza degli esiti fortemente diffratti di una antica tradizione etnica specificamente franca: anche altri racconti consimili, del resto, lasciano sospettare che dovesse esistere sin da tempi molto antichi una associazione tradizionale fra la casa regnante franca e i cervi guida.

Nella seconda variante medievale, che potremmo chiamare più propriamente «erotica», quest'aura corale e tribale, che in un certo senso lega le testimonianze sui franchi alla tradizione antica, scompare del tutto, e il nostro racconto acquisisce una dimensione strettamente privata e individuale, facendosi una specie di sacra storia dell'anima. Nei

[5] Si vedano G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Émile Bouillon, Paris 1905, pp. 261, 287 n. 2, 360 ss. [ed. orig. 1865]; Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, cit., pp. 249 ss.; Pschmadt, *Die Sage*…, cit., pp. 38 ss.; Cigada, *La leggenda medievale*…, cit., pp. 44 ss.; e J. Baroin, *A propos du cerf épique*, in *Mélanges offerts à Charles Foulon*, «Medievalia», 80 (1980), pp. 5-15.

testi di taglio fantastico e romanzesco, infatti, l'animale guida (anche in questo caso per lo più un cervide) isola l'eroe dalla torma dei compagni per condurlo, nel cuore di una selva, sino al ricetto in cui si trova una fata bellissima ed eroticamente disponibile; il protagonista sperimenta il suo amore, e, a seconda dei casi, esce fuori dal tempo o dal mondo, diviene re o muta natura, magari, come Atteone o Pico, perché viene trasformato in forme ferine. Questa particolare variante è rimasta ben viva nel folklore: sono innumerevoli le fiabe che utilizzano il nostro motivo per lanciare l'avventura e portare l'eroe in una sorta di oltremondo, o che ricorrono a esso per giustificare l'incontro con la donna che egli è destinato ad amare: una donna che ha sempre inquietanti tratti animaleschi (dalla giacca di piume delle fanciulle-cigno al fratello-animale della protagonista di *Fratellino e sorellina*), e dietro alla quale riconosciamo ancora, senza troppa fatica, l'augusta immagine della *potnia therôn*.

Curiosamente, proprio questo tema così apertamente favoloso, e così chiaramente connesso a una tradizione tutta pagana, piacque anche agli agiografi. Tra III e XIII secolo sono infatti numerosissime le vite di santi che ricorrono al motivo dell'animale guida, coniandone una terza variante specificamente agiografica, una variante originalissima, che, per quanto ne so, è stata completamente ignorata tanto dagli studiosi delle *legendae sanctorum* che dagli specialisti di letteratura mediolatina, e tuttavia appare per più ragioni particolarmente notevole. Anzitutto perché compare quasi sempre in vite di santi molto antichi; poi perché ha un areale di diffusione vasto, sostanzialmente centrato sul Mediterraneo, ma con ampie propaggini in Francia, Germania, Inghilterra e Irlanda; infine perché, pur essendo relativamente molto variegata nelle forme, resta sempre molto coerente nei contenuti, e permette di cogliere nel modo più chiaro la meccanica del processo di rielaborazione cristiana dei mitologemi antichi, e i modi del loro riutilizzo nel quadro delle nuove credenze.[6]

Nelle vite dei santi medievali il nostro tema compare in un limitato numero di varianti caratteristiche. In estrema sintesi, gli animali guida 1) portano al santo o al luogo in cui giace il suo cadavere, oppure 2) mo-

[6] Per non appesantire il testo con lunghe note, mi limito a indicare di seguito solo i titoli delle varie *vitae sanctorum*; per le informazioni sui santi a cui esse sono relative e sui singoli testi rinvio una volta per tutte alla *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961 e ss., 12 voll., agli *Acta Sanctorum*, Anvers-Buxelles, 1643-1940, 68 voll., che è ora possibile leggere anche in una comodissima edizione elettronica, e alla monografia sull'argomento: Donà, *Per le vie dell'Altro Mondo…*, cit., dove si troveranno tutte le informazioni di carattere erudito.

strano il luogo in cui le spoglie dell'uomo di Dio devono essere sepolte o 3) indicano il punto in cui il santo stesso o un suo devoto deve fondare una chiesa, ovvero 4) guidano in qualche modo una migrazione ecclesiastica, magari 5) tracciando i confini del territorio che pertiene a una parrocchia o a un monastero.

Sin dalle origini stesse della tradizione agiografica si ricorre al provvidenziale aiuto di un animale guida per trovare il santo: faccenda che, massimamente quando si abbia a che fare con un eremita, è più complicata di quanto non s'immagini. Per sua scelta, infatti, l'eremita vive lungi da tutto, in esclusivo colloquio con Dio. Perché egli possa divenire, diciamo così, socialmente utile, bisogna dunque in primo luogo che i suoi contemporanei lo trovino; e quindi che, in un modo o nell'altro, con il consenso del santo stesso o facendogli una sorta di pia violenza, riescano a reinserirlo in quell'umana società che egli ha pervicacemente voluto fuggire. Ora, in un gran numero di testi, tutto ciò accade appunto grazie alla mediazione di un animale, di solito incontrato e inseguito nel corso di una partita di caccia: la bestia, evidentemente realizzando un disegno provvidenziale, conduce gli uomini che si affrettano sulle sue tracce dall'eremita, magari cercando presso di lui la salvezza; l'uomo di Dio compie un qualche prodigio che manifesta pubblicamente la sua santità, e i cacciatori, vedendo in lui un essere eccezionale e degno di venerazione, propalano la sua fama.

Nella sua forma più elementare, questo schema narrativo, diffusissimo per tutta l'età medievale, si trova già in uno dei grandi prototipi della tradizione agiografica, quella splendida *Vita di Paolo*, il primo eremita (ca. 235-ca. 341), che san Gerolamo compose fra il 375 e il 380. In essa vediamo infatti sant'Antonio Abate che, informato dell'esistenza di un eremita più grande di lui, Paolo, cerca di raggiungerne il ricetto: ed è appunto grazie a vari animali favolosi, e in particolare a una lupa, che gli riesce di trovare, nella desolata solitudine del deserto, la via sino alla grotta abitata dal vecchio anacoreta. Data l'antichità di questo testo e il suo immenso prestigio, non stupisce che Gerolamo abbia subito fatto scuola. Grazie alla *Vita Pauli*, dunque, l'animale che conduce al santo entra trionfalmente nella tradizione, talché lo ritroviamo, per esempio, nella *Vita S. Severini* di Eugippo (risalente al 511), in cui un orso immane guida dei pellegrini persi in una tormenta di neve sino al luogo in cui vive Severino; ovvero nella notissima *Vita S. Aegidii* († ca. 725), in cui una cerva, che giornalmente alimenta l'eremita Egidio col suo latte, guida i cacciatori del re dei goti sino all'inviolabile groviglio di rovi che circonda la spelonca del santo.

La forma assunta nella *Vita S. Aegidii* da questo mito agiografico – potremmo chiamarlo «tema della pia caccia» – divenne canonica già prima del Mille, ed ebbe grandissima diffusione nelle leggende sui santi eremiti. In Francia il tema caratterizza per esempio le *vitae* di un interessante gruppo di santi d'età merovingia, fra i quali mi limito a ricordare sant'Aventino (sec. VI in.), sant'Umberto di Maroilles († 680), e san Mariano (V sec.). In Italia lo schema ricompare, per esempio, nella antica vita di san Domenico di Sora († 1031), scoperto nel suo eremo silvestre grazie a un cervo. In Spagna la pia caccia caratterizza fra l'altro un importante episodio del *Poema de Fernán González* (ca. 1250), in cui grazie a essa si giunge addirittura alla fondazione del centro spirituale del nuovo regno di Castiglia: inseguendo un cinghiale il conte Fernán perviene sino all'eremo in cui vive, ignoto a tutti, san Pelayo, che profetizza al nobile la sua futura grandezza, e ottiene da lui che in quel luogo venga fondato il monastero di San Pedro de Arlanza.[7] Ma fu soprattutto l'area celtica che accolse questo *topos* agiografico con particolare favore. Lo ritroviamo, infatti, in forme particolarmente integre, nelle *Vitae* di santi ibernici come Cainnech, Kevin († 618) – nella cui vita il miracolo accade addirittura due volte – e soprattutto Dicuil o Deicolo, un discepolo del grande Colombano, che nel 585 accompagnò in Francia, stabilendosi in Borgogna, nei pressi della città di Lure. Mentre le *Vitae* di Cainnech e di Kevin sono relativamente tarde (XII-XIII sec.), l'anonima *Vita Deicoli* è, secondo i compilatori degli *Acta Sanctorum*, anteriore al 700: costituisce dunque una testimonianza particolarmente precoce, e potrebbe essere servita da modello per gli autori di età successive; chissà che non fosse presente allo stesso compilatore della *Vita S. Aegidii*, che è sicuramente più recente. Anche verso oriente, infine, il tema della pia caccia è ben attestato, come dimostrano i casi di san Procopio di Boemia († 1053), di sant'Iwan (sec. X in.), e soprattutto di san Pietro athonita (sec. VIII).

Infine, questo tema non solo si è dimostrato altamente produttivo ma anche dotato di perdurante vitalità: si pensi, per non dir dei molti testi di conio popolare in cui esso continua a riprodursi sino alle soglie della

[7] L'episodio della caccia è stato studiato in dettaglio da J.P. Keller, *The Hunt and Prophecy Episode of the "Poema de Fernán González"*, «Hispanic Review», XXIII, 4 (october 1955), pp. 251-58, che lo ritiene escogitato dall'autore in esplicita polemica con i racconti che associavano Fernán González al rivale monastero navarrino di San Millán de la Cogolla, ed essendo completamente all'oscuro dell'ampia costellazione di testi agiografici che svolgono lo stesso tema, lo suppone a torto correlato con la tradizione mediofrancese della *Vie de Saint Eustache*.

modernità, al fatto che, ancora agli inizi del XVI secolo, il compilatore della *Vita altera* di san Bruno († 1101) pensa di inserirlo *ex novo* nella biografia del fondatore dei certosini.

Come spesso accade nella produzione agiografica, tutti questi testi sono costruiti seguendo uno schema quasi fisso; ma si diede anche il caso di rielaborazioni più originali e gustose, che meritano di essere menzionate almeno *en passant*, perché, spiccando nel panorama piuttosto uniforme delle *legendae* medievali, dimostrano che con ogni evidenza il tema della pia caccia doveva apparire agli agiografi qualcosa di più di un comodo espediente per assicurare la scoperta del santo: avvertendone le intrinseche possibilità narrative, e probabilmente apprezzandone l'aura favolosa e piena di silvestre mistero, essi hanno cercato per quanto potevano di sfruttarlo creativamente.

Un primo gruppo di testi, pur seguendo a un dipresso lo schema canonico, enfatizza soprattutto l'aspetto meraviglioso della situazione, e fa del santo una specie di mago dei boschi: per esempio sottolineando l'immobilità magica con cui egli blocca in un attimo l'animale guida, come nella vita merovingia di sant'Arigio, vescovo di Gap (sec. VII), che col suo *baculum* immobilizza un cinghiale furioso nel bel mezzo della corsa; oppure descrivendo la repentina scomparsa della bestia conduttrice, come nella *Vita* di un santo irlandese, Aidano o Medoco, che salva un cervo inseguito dai cani facendolo divenire invisibile. In alcuni casi accade addirittura che l'agiografo passi il segno, e finisca per trasformare questi pii eremiti in maghi inquietanti e suscettibili: come nella cupa e brevissima *Vita* di sant'Adelino (VII sec.), il quale, evidentemente, non gradisce per nulla il disturbo che la caccia apporta alla sua quiete silvestre; cosicché i cavalieri che hanno osato violare il suo eremo trovano morti, il mattino dopo, sia i cani che i cavalli.

Un secondo gruppo di testi, più compatto e significativo, colorisce lo schema della pia caccia enfatizzando piuttosto la ferocia dei cacciatori e la loro ferina crudeltà, in modo da far maggiormente risaltare l'impassibile mitezza che il santo dimostra. All'interno di questo gruppo possiamo inserire le *Vitae* di san Bassiano di Lodi († 413), di san Fruttuoso († 665), di san Launomaro († 590) e di san Petrocio (sec. VI), maestro di san Kevin e come lui irlandese. E anche qui, capita che l'agiografo, preso dalla foga narrativa, forzi un po' troppo i toni, come accade in quello che è forse il più notevole esempio di questo tipo di variazioni, ancora una volta franco, uno dei *Miracula* di san Marcolfo, scritti, pare, addirittura prima del IX secolo, che disegna con insolita crudezza il delicatissimo

rapporto di forze esistente fra i cacciatori e la preda da una parte, il santo e il re che dona la terra dall'altra. I cacciatori del re, infatti, inseguono una lepre che cerca salvezza presso l'uomo di Dio e, non riconoscendo la sua grandezza, lo maltrattano per farsi consegnare la preda: Marcolfo ubbidisce, ma non solo la lepre sfugge alla morte perché, per sua intercessione, i cani si irrigidiscono in una magica immobilità, ma il furioso capocaccia finisce per castrarsi da solo non appena tenta di salire sul cavallo. Non stupisce che, ammaestrato dall'episodio, il re Childeberto si affretti a incontrare il pericolosissimo santo, mostrandosi straordinariamente umile e più che disposto a concedergli senza discussioni tutte le terre che questi desidera.

Per chiudere con questo tipo di testi, varrà la pena di rilevare che possediamo persino delle variazioni chiaramente comiche sul tema: ed è cosa tutt'altro che consueta, perché il comico è un registro rarissimo nell'agiografia. Mi riferisco in particolare alla *Vita S. Gisleni* († ca. 680), che narra la nostra storia stravolgendo sistematicamente i ruoli tradizionali. L'animale che scopre il santo è in questo caso un'orsa, la quale trova riparo dai cani che la inseguono sotto la cappa che Gisleno ha appeso a un albero; i cacciatori però, vedendo che i segugi non osano attaccare la fiera, protetta dalla virtù della reliquia, considerano il miracolo un oscuro atto di stregoneria, e anziché onorare l'uomo di Dio si apprestano a batterlo; Gisleno, dal canto suo, non prende le difese della bestia, ma l'abbandona con un certo qual cinismo all'arbitrio dei cacciatori (che tuttavia per un certo superstizioso timore decidono di risparmiarla), e infine l'animale, lungi dal mostrarsi riconoscente per l'aiuto ricevuto, scappa portandosi via la sporta con i paramenti. Per fortuna l'intervento di un animale guida più coscienzioso (un'aquila) rimette a posto le cose, e il tutto si conclude nel migliore dei modi: seguendo il rapace Gisleno ritrova l'orsa, le strappa la sporta rubata, la scaccia, rimproverandola, e decide di stanziarsi in quel luogo, che appunto dagli orsi prenderà il nome di Ursidungus.

Non sempre, però, si ha a che fare con santi ancora in vita: spesso l'uomo di Dio è già nato all'eternità, e si tratta allora di trovare e gestire le sue spoglie mortali, spoglie che hanno in un certo senso importanza persino superiore a quella del santo in carne e ossa, giacché non solo conservano intatti i suoi poteri miracolosi e taumaturgici, ma, in più, consentono la fondazione di un santuario, faccenda sempre assai importante (anche per ragioni banalmente economiche) per la devozione medievale. Il problema, in questo caso, è evidentemente quello di scoprire il luogo in cui giacciono i sacri resti, di riconoscerli, provando oltre ogni

ragionevole dubbio la loro sacralità, ovvero di scegliere il luogo adatto in cui tumularli, magari troncando le campanilistiche diatribe che usualmente emergono per il possesso del pio tesoro.[8] Ora, tutti questi problemi vengono spessissimo risolti appunto grazie alla comparsa di una guida ferina, che mostra agli uomini i disegni del Cielo e, insieme, fornisce all'agiografo l'occasione per narrare un bel miracolo. Quando, per esempio, avendo traslato i resti di san Bertulfo in un luogo sicuro per paura dei nemici, si decide di riportarli in chiesa, alcuni temono che le ossa trasportate dal prete Buvecino non siano proprio quelle del santo: ed ecco che, rispondendo alle preghiere del chierico, un uccello candido scende dal cielo, gli si siede in grembo, e si lascia accarezzare a suo piacimento; infine, «absterso a cordibus illorum omni dubitatione scrupulo», riprende il volo. L'importanza di questo *topos* si rivela soprattutto nel caso di santi di cui si sappia poco, come accade nella brevissima *Vita di S. Domiziano*. Di lui, l'agiografo conosce per certo soltanto il fatto che sulla sua tomba si trovava un'iscrizione che lo celebrava come *Dux Carintiae*, fondatore di una chiesa ed evangelizzatore della regione. Un po' poco, francamente, per alimentare la sua devozione e stimolarne il culto. Per fortuna, un prete della chiesa in cui lo si venera ha un giorno l'idea di traslare i suoi resti mortali in un luogo più degno a fianco dell'altare: ed ecco che, aperto il tumulo, una colomba «caelitus descendens» si siede sulla sommità dell'urna contenente le ossa. È un'evidente sanzione celeste: da quel momento la santità di Domiziano è posta oltre ogni dubbio, i fedeli possono venerare tranquillamente il loro santo, l'agiografo ha finalmente qualcosa da raccontare, e tutti sono felici e contenti.

Come accade per i testi sulla pia caccia, anche in questa curiosa versione postuma, il nostro tema si presenta nei modi più perspicui quando si abbia a che fare con il ritrovamento del corpo del santo – potremmo chiamarlo «tema dell'invenzione animalesca» – e il racconto si situi all'interno di un quadro venatorio: così accade, per esempio, nella antica *Vita di S. Fingar*, che, ucciso da un re «più feroce di una belva» nel bel mezzo di un bosco, conduce a sé il riottoso cacciatore che gli darà sepoltura grazie a un cervo e a dei cani, i quali, con perfetta pietà, non solo portano l'uomo sino al suo cadavere, ma gli si inginocchiano anche intorno. Molti altri testi seguono questo schema: ricordo fra gli altri il racconto del ri-

[8] MI B 155.3 *Animal Determines Burial Place of Saint*; ma cfr. anche H. Günter, *Die Christliche Legende des Abendlandes*, C. Winter, Heidelberg 1910, pp. 55 ss.

trovamento delle spoglie di sant'Antonino nel *De rebus Hispaniae* di Rodrigo Ximénez de Rada († 1247),[9] in cui il re Sancio viene condotto nella cripta contenente i resti mortali del santo da un cinghiale; una storia inserita nelle *Gesta episcoporum Tullensium* a proposito di san Gozellino, vescovo di Toul nel 922 e delle spoglie di sant'Apro; o la leggenda dei santi Felice, Regula ed Exuperantius, i cui corpi, secondo Caspar Bruchius, *Monasteriorum Germaniae praecipiorum ac maxime illustrium centuria prima* (Ingolstadt, 1551), vengono scoperti grazie al solito cervo guida da Carlo Magno, che sul luogo farà edificare in seguito il Grossmünster di Zurigo. Anche nell'ambito di questo tipo di racconti, tuttavia, le testimonianze più antiche provengono dall'area circummediterranea: così accade, per esempio, nei casi del martire Canziano, di san Ferreolo (III sec. in.), celebrato già da Gregorio di Tours, di sant'Autonomo martire e di san Zota. Va da sé che se da un lato tutte queste leggende dimostrano, ancora una volta, che nel medioevo l'agiografia è una tradizione letteraria perfettamente seriale, dall'altro, soprattutto, esse provano che il nostro schema narrativo ebbe un successo tanto vasto quanto durevole.

E anche in questo caso tanto successo produsse la comparsa di varianti; spesso, in particolare, il tema dell'invenzione animalesca appare in forma indebolita, dal momento che l'animale, anziché svolgere fino in fondo il ruolo di guida e condurre al cadavere del santo, si limita a presidiare le sue spoglie, attirando con il suo insolito comportamento l'interesse di qualcuno, come accade nella *Passio Sancti Edmundi* di Abbone di Fleury, scritta intorno al 985, o nella leggenda di Salvio e Superio, due antichi santi franchi venerati a Valenciennes, il cui culto è già testimoniato da Eginardo, il biografo di Carlo Magno. Il primo testo ci presenta il re Edmondo decapitato dai danesi alla battaglia di Thetford: la sua testa, gettata nel folto di un bosco, è protetta da un lupo grande e famelico, e grida «*hic, hic*» per guidare i devoti sino al punto in cui si trova. Il secondo testo (che gli editori fanno rimontare al sec. IX), mette in scena una specie di inconsueto romanzo giallo di età carolingia: uccisi da un barone rapace e sepolti nei pressi di una stalla, i due martiri vengono

[9] Un racconto parallelo si trova nelle *Mocedades de Rodrigo*, in cui la mula del re Sancio Avarca, sprofonda in un sotterraneo nel quale si trova la tomba di sant'Antonino; il sovrano fonda nell'occasione la diocesi di Palencia. Entrambi i testi sono stati studiati nell'importante saggio di A.D. Deyermond, *The Poem and the Legends of Palencia*, in *Epic poetry and the Clergy: Studies on the "Mocedades de Rodrigo"*, Tamesis, London 1968, cap. IV, pp. 83-116.

ritrovati perché un toro tiene lontane tutte le bestie dell'armento dal luogo in cui giacciono i due santi corpi.

La storia dei due martiri franchi ci dischiude un successivo gruppo di testimonianze, particolarmente folto e notevole. La leggenda, infatti, termina con una curiosa appendice. Una volta scoperti e puniti i colpevoli del duplice omicidio si pone il problema di dar sepoltura ai santi, e contro ogni previsione si tratta di una faccenda niente affatto che semplice, che può essere risolta solo dall'intervento miracoloso di un animale. I sacerdoti che officiano le esequie vorrebbero infatti dar sepoltura ai corpi dei due santi nella chiesa di San Vedasto o nella basilica di San Farailde, ma non riescono in alcun modo a spostare il carro su cui si trovano le sacre spoglie. Decidono allora di aggiogare un paio di buoi e di lasciarli vagare a loro piacimento; e senza esitazione le bestie portano i martiri nella chiesa di San Martino a Valenciennes: è dunque volontà di Dio che proprio lì Salvo e Superio vengano tumulati.

I santi medievali, va detto, hanno sempre idee molto precise circa la sede del loro riposo *post mortem* e sanno farle rispettare, come dimostra la lunga serie dei santi cefalofori, i quali, dopo essere stati decapitati, se ne vanno in giro portando fra le mani il capo mozzo sino a che non trovano un luogo di loro gradimento. Ora, uno dei sistemi più diffusi per scoprire dove il santo voglia essere sepolto sembra essere appunto quello narratoci nella vita di san Salvo: gli animali, dunque, non servono solo a ritrovare il sepolcro, ignoto o perduto, del santo, ma anche a condurre il suo corpo là dove esso deve riposare.

Anche quest'ultima variante specificamente agiografica del nostro tema – che per parallelismo con la precedente chiamerò «tema della traslazione animalesca» (B. 155.3 del catalogo di Thompson) – è piuttosto diffusa, e concerne santi fra i più noti. La ritroviamo soprattutto in alcuni bizzarri testi agiografici anteriori al Mille, provenienti dalle rive orientali del Mediterraneo, e caratterizzati tutti dalla concomitante presenza del tema schiettamente favolistico delle bestie parlanti. Possiamo ricordare, in particolare, la *Scriptura de translatione Sancti Stephani de Jerusalem in urbem Byzantium*, un testo piuttosto curioso che comprende fra l'altro un bizzarro scambio di cadaveri, in cui il luogo di sepoltura del santo viene indicato da una mula parlante; la leggenda di sant'Ariano e dei quattro protettori, in cui troviamo un'inconsueta ambientazione marina (gli animali guida sono in questo caso dei delfini) e, infine, gli antichi *Acta SS. Cosmae et Damiani*, che narrano come i due martiri vengano sepolti in un unico sacello seguendo le indicazioni di un cammello che non solo è par-

lante, ma si dimostra un retore polito e un poco verboso. La versione più completa e notevole del tema della traslazione animalesca nella sua forma consueta è forse quella offerta, all'altro capo del Mediterraneo, nella vita di san Prudenzio, vescovo di Tarazona (sec. IV?), che, essendo evidentemente di gusti difficili, dimostra nell'occasione una volontà estremamente precisa e obbliga il clero che sta officiando le sue esequie a un'escursione in montagna tanto imprevista quanto sgradevole e faticosa. Ma si potrebbero citare, una volta di più, molti altri testi, generalmente assai poco noti, che presentano a volte versioni di affascinante stranezza: penso, per esempio, alla leggenda di san Morto, che, come dice il suo nome, nasce morto e viene riportato in vita dopo essere stato deposto su un altare della Vergine; a quella di san Kellac, che coniuga i temi dell'invenzione e della traslazione;[10] e soprattutto alla storia di sant'Evermaro (sec. X in.?), in cui dei cervi parlanti non fissano la sede del santo nello spazio, ma nel tempo, indicando la data in cui bisogna celebrare la sua festa.

In particolare questa variante del tema dell'animale guida riesce utile quando scoppia una qualche contesa fra due diverse comunità parrocchiali che vorrebbero accaparrarsi ciascuna per conto proprio il corpo del santo, come nelle vite di sant'Eutichio o di santa Cristiana.[11] In questo caso, si noterà, l'animale funge da giudice, o piuttosto da muto interprete della volontà del santo stesso, e assume quindi un ruolo che è molto

[10] Kellac, un santo irlandese del VI secolo, viene ucciso da un certo Guario e abbandonato in un bosco. Il corpo viene ritrovato dagli amici del santo, che però non sanno dove tumularlo: un paio di chiese, infatti, rifiutano di accoglierlo paventando colui che lo ha ucciso (e mal gliene incoglie: una di esse viene immediatamente distrutta da un fulmine). A questo punto, un miracolo scioglie il garbuglio: arrivano infatti due cervi, «nemine mortalium ducente vel agente», che si caricano il corpo del santo e lo portano nella chiesa di un vicino monastero. Ammirati dal miracolo, i monaci non osano rifiutare, e Kellac viene tumulato «prompta devotione cum psalmodia et congruis ritibus». Quanto ai cervi, praticamente si fanno monaci: «Porro prae memorati cervi in eo loco mansere deinceps, et habitatoribus aratione, aliisque laboribus, perinde ac domestica jumenta, de die serviebant; vesperi autem a jugo laxati, sepulcrum sanctissimi antistitis adibant, et quasi venerantium affectu lingua lambentes ad teneriorem ejus venerationem cultumque homines provocabant».

[11] Per sant'Eutichio cfr. AA SS Iunii, I, p. 451. Per santa Cristiana, che presenta un caso più interessante, cfr. il *Processus habitus et factus occasione translationis et elevationis sanctarum virginum*, del 1663, in *De sanctis virginibus peregrinis Cunigunde, Machtunde, Wibrande*, AA SS Iunii, III, pp. 114 ss., soprattutto p. 131. Poiché due parrocchie litigano per il corpo della santa, «quidam senex vir» consiglia di aggiogare due buoi a un carro con il corpo e di lasciarli procedere a loro piacimento. I buoi si dirigono verso un monte, che si apre per permettere il loro passaggio. Ovviamente, nel luogo in cui le bestie si fermano viene edificata una chiesa.

prossimo a quello delle bestie ominali tanto diffuse nella tradizione antica. Abbastanza curiosamente, i testi sottolineano spesso che questo particolare stratagemma da utilizzarsi per dirimere la diatriba fra i fedeli viene direttamente suggerito dal cielo: così nella antica *Vita S. Lugidi* il suggerimento viene addirittura da un angelo, mentre nella leggenda di san Tiziano di Oderzo (VI-VII sec.), che si risolve tutta in questo tema della traslazione, si ricorre alle bestie su consiglio di un misterioso vecchio che sembra dotato della capacità di scomparire.[12]

Mi sembra particolarmente interessante il fatto che in età medievale il tema della traslazione animalesca compaia anche in contesti assai diversi da quelli agiografici, e in particolare affiori spesso associato a cadaveri di reietti che si sono guadagnati lo sdegno del cielo. Così, in un racconto riportatoci da parecchie raccolte di *exempla*, Silvestro II, che ebbe fama di aver avuto rapporti con potenze diaboliche, confessa in punto di morte le sue pratiche demonolatriche, e chiede di essere sepolto là dove un animale (un cavallo in alcune versioni, un bue in altre) condurrà il suo cadavere; le sue richieste vengono esaudite, ma la bestia porta il corpo in una chiesa, significando così che Dio ha perdonato i suoi falli.[13] Con un rovesciamento ancora più completo, questo stesso rac-

[12] Nativo di Eraclea e vescovo di Oderzo, Tiziano (*Bibliotheca Hagiographica Latina* n. 8304; cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XII, coll. 509-514) vissuto a cavallo fra VI e VII secolo, suscita, dopo la sua morte, una accanita contesa, che sembra interessare gli agiografi più di tutto il resto della sua vita. Si veda, per esempio, il *Catalogus Sanctorum* di Pietro de Natali (1493): «Tityanus episcopus ortus Heraclea civitate nobili genere. [...] Sepultus est primo in civitate Opitergiensi. Cujus parentes ad eum venientes, et iam mortuum reperientes, corpus noctu furati sunt ut in patriam deferrent. Quos mane populus armatus insecutus est pro corpore redimendo. Et dum propter hoc ad inuicem bellum vellent assumere, apparuit senior qui eis concordiam suadens, consuluit, ut corpus solum in navicula dimitterent, et divinae voluntati exponerent. [Il corpo risale la corrente del Livenza, ma la faccenda resta ancora indecisa.] Corpus autem terre depositum, dum iterum de ipso habendo multorum locorum incolae contenderunt, consilio senioris praefati iterum apparentis, divinum oraculum implorabant. Et post ieiunium triduarum, divina revelatione vitulus cum matre vehiculo iungitur et corpus superponitur, et quo vellent abire demittuntur. Qui ipsum ad civitatem Cenetensem deduxerunt, ibique substiterunt. Ubi et mulier a daemonio obsessa, meritis sancti corporis liberatur. Ibique digno honore tumulatur, quo et Episcopatus Opetergiensis translatus est» (cito da A. Maschietto, *San Tiziano, vescovo, patrono della città e diocesi di Vittorio Veneto. Vecchi testi e antichi documenti*, Tipografia del Seminario, Vittorio Veneto 1958, pp. 36-37). Si noti l'ultima affermazione: in effetti si tratta della storia di una migrazione ecclesiastica.

[13] Fonti in F.C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, (FFC n. 204), Helsinki 1969, n. 906, *Cattle Lead Body to Church*. La storia ricorre fra l'altro nell'*Al-*

conto viene associato anche alle sepolture di dannati: possiede dunque una curiosa duplicità di segno, e può assumere anche un colorito francamente burlesco. Questo è quel che accade in alcuni *exempla* di tono comico (ma di fondamentale serietà) che attraverso l'intervento di un animale indicano e sanciscono l'avvenuta condanna divina: il corpo di un usuraio, cui gli amici, contro il volere del prete, vorrebbero dare sepoltura cristiana, viene posto su un mulo, che senza esitazioni lo porta nei pressi del patibolo e lo scarica su un letamaio.[14] Analoga, secondo una leggenda riportata da Antoine de la Sale, è la fine di Pilato.

E dicono ancora gli abitanti che, quando Pilato vide che non c'era più rimedio alla sua fine, chiese un dono che gli venne accordato. Chiese dunque che, dopo la sua morte, il suo corpo fosse posto su un carro tirato da due paia di bufali, e che lo si lasciasse andare là dove la volontà dei bufali lo avrebbe portato («et feust laissé aler la ou l'aventure des buffles le porteroit»). E dicono che così fu fatto. Ma l'imperatore, meravigliato da questa richiesta, volle sapere dove sarebbe giunto il carro: lo fece dunque seguire, sintantoché i bufali giunsero alla riva di questo lago. E in esso si gettarono, con tutto il carro e il corpo di Pilato dentro di esso, così in fretta come se qualcuno li inseguisse, correndo che più non si poteva. E per questo è detto lago di Pilato. Gli altri lo chiamano lago della Sibilla, perché davanti ad esso c'è il monte della Sibilla…[15]

Che il santo sia vivo o morto, una cosa è certa: nella quasi totalità dei casi gli animali che conducono a lui danno inizio a una fondazione ecclesiastica, perché il cacciatore che scopre l'uomo di Dio gli cede delle terre o gli dedica una chiesa, ovvero perché i fedeli che si imbattono nei suoi resti mortali edificano per essi e su di essi un santuario. Il motivo della fondazione, dunque, è sempre centrale nei nostri racconti, e spesso si manifesta chiaramente come la causa finale della storia. Non stupisce, dunque, che in un gruppo di storie sparisca il tema del ritrovamento del santo (che tuttavia spesso compare con il ruolo di beneficiario del miracolo) e l'animale si limiti a condurre sul luogo in cui si deve costruire una chiesa o un monastero. È, questa, senz'altro la versione più corrente del

phabetum narrationum di Étienne de Besançon, nell'*Alphabet of Tales* che da esso deriva, e nel catalano *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules e altres ligendes ordenades per A.B.C.* (n. 43).

[14] La storia godette di larga fortuna, e compare in molte raccolte di *exempla*: la ritroviamo per esempio in Jacques de Vitry, nella *Scala Coeli* o nella *Summa Praedicantium*. Per l'elenco delle occorrenze cfr. Tubach, *Index Exemplorum*…, cit., n. 375, *Ass Bears Corpse.*

[15] A. de la Sale, *Le paradis de la Reine Sybille*, éd. par F. Desonay, Paris 1930, p. 7.

nostro tema – potremmo chiamarlo «tema della fondazione animalesca» – e nella maggior parte delle testimonianze appare cristallizzato in una specie *pattern* fisso, un tipo stabile e immensamente diffuso, che ritroviamo, sempre perfettamente riconoscibile, in innumerevoli leggende, cronache e racconti d'ogni genere, sia di tradizione popolare che dotta,[16] in cui la bestia permette essenzialmente di riconoscere l'intrinseca sacralità di un luogo particolare. Ci si può fare un'idea di questo tipo leggendario e della sua perdurante fortuna da una storia riportata da Flodoardo († 966) nelle sue *Historiae Ecclesie Remensis*, e dalla leggenda che la *Cronaca illustrata* ungherese (*Bécsi Képes Krònika*), risalente al secolo XIV, narra per giustificare la fondazione della chiesa di Vàc. Nel primo testo san Teoderico fonda il suo monastero sull'area che un'aquila designa con il suo volo; nel secondo san Ladislao convince il fratello, re Geza, a fondare una chiesa dedicata a san Pietro nel punto in cui scompare un meraviglioso cervo che porta sulle corna delle candele ardenti. Ma è soprattutto la tradizione popolare che ha conservato in innumerevoli esemplari storie di questo tipo, come mostra questo sintetico esempio tirolese.

Un cavaliere di Castellaz, che aveva condotto una vita assolutamente negligente, si convertì e decise di costruire un monastero. Caricò un asino da soma con ricchi tesori, lasciò che esso stesso scegliesse la strada, e là dove si fosse fermato, doveva essere il cantiere. Dapprima la bestia si fermò nel luogo in cui oggi si trova la vecchia chiesetta di Santo Stefano. Il posto era però in pendenza, e il cavaliere spronò l'asino, e lo lasciò di nuovo andare. L'animale si fermò di nuovo, e sul luogo il Cavaliere edificò il convento, là dov'esso si erge ancor oggi.[17]

Non c'è angolo d'Europa, si può dire, che non conosca chiese o cappelle, monasteri o santuari, edificati, secondo le leggende che ne narrano l'origine, seguendo le indicazioni di questi curiosi angeli ferini. Le bestie utilizzate come guida sono per lo più dei cervi, come nella leggenda di fondazione del monastero di Polling, nell'Alta Baviera, raffigurata in una bella tavola quattrocentesca conservata alla Alte Pinakothek di Monaco; o degli uccelli, come nelle leggende relative alla fondazione di alcuni santuari siciliani, quali la chiesa di Santa Maria di Montalto a Messina; ovvero, come accade nei miti di fondazione di tradizione greca, dei bo-

[16] MI B 563.4 *Animals Lead Cleric to Holy Place.*

[17] *Sagen aus Tirol*, gesammelt und herausgegeben von Ignaz v. Zingerle, Innsbruck 1891, n. 268, p. 165, *Grüindung des Klosters Marienberg*.

vini: così, per esempio, nella leggenda sulla fondazione di Ramsey Abbey, collocata nel 974 ma stesa un paio di secoli dopo, in cui il beato Ailwino, a seguito di un sogno profetico, scopre il luogo adatto alla fondazione dell'abbazia grazie a un toro. E appunto dei tori ricorrono in quelli che sono forse, in assoluto, le due leggende di fondazione più strane e misteriose di tutto il medioevo, quelle relative alla costruzione dei due grandi santuari dedicati a San Michele, il santuario del monte Gargano in Puglia e quello di Mont Saint-Michel in Normandia. Nella prima di queste leggende, il *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano*, che ha ricevuto datazioni oscillanti dal VI al X secolo, un certo Garganus, proprietario di greggi senza fine, insegue un toro che non ha voluto ritornare alla stalla. Lo trova disteso davanti a una caverna, e, preso dall'ira, gli scaglia una saetta avvelenata che, «velut venti flamine retorta», ritorna indietro e ferisce Gargano stesso. I cittadini, turbati dal prodigio, ne chiedono ragione al vescovo: costui indice un digiuno di tre giorni, al termine del quale appare san Michele, che si assume la responsabilità del miracolo, con il quale intendeva dimostrare a tutti di essere il protettore del luogo. I fedeli, stupefatti, non osano entrare nella grotta, ma si riuniscono nei pressi della sua soglia, rivolgendo il loro culto a Dio e all'Arcangelo.[18] Nella seconda leggenda, riportata per la prima volta, per quanto ne so, nel *Chronicon* di Sigeberto di Gembloux († 1112), san Michele, comparendo per tre volte in sogno al vescovo Autberto, gli impone di fondargli una chiesa sopra una grotta entro cui troverà un toro legato.[19] I due testi sono particolarmente interessanti, perché mostrano

[18] *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano*, edidit M.G. Waiz in MGH, *Scriptores reum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, Hannoverae, 1878, § 2. Sul testo, di affascinante stranezza, si è scritto molto: si veda in particolare G. Otranto, *Il "Liber de apparitione", il santuario di San Michele sul Gargano e i Longobardi del Ducato di Benevento*, in *Santuari e politica nel mondo antico*, a cura di M. Sordi, Milano 1983, pp. 210-45, che riporta la bibliografia precedente. In generale sul culto di san Michele mi limito a rinviare al volume miscellaneo *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, III. *Culte de Saint Michel et pélerinages au Mont*, sous la direction de M. Baudot, Paris 1971, in cui tra l'altro si trova un bel saggio di A. Petrucci, *Origine e diffusione del culto di S. Michele nell'Italia medievale*, pp. 339-54.

[19] Sigebertus Gemblacensis, *Chronicon*, PL vol. CLX, coll. 1-546, ad. An. 709, coll. 134-135: «Childeberto monarchiam regni Francorum tenente, archangelus Michael apparens Autberto Abrincatensi episcopo, monuit semel et iterum, ut in loco maris, qui propter eminentiam sui Tumba vocatur, fundaret æcclesiam in memoriam sui, volens talem venerationem exiberi sibi in pelago, quali exibetur in monte Gargano. Interim taurus a latrone furtim raptus, in loco illo religatur. Unde episcopus tertio admonitus, ut in illo loco fundamentum jaceret, ubi taurum religatum inveniret, et sicut eum terram pedibus protrivisse

nel modo più chiaro la filiazione culturale di questo tipo di storie. La prima leggenda, di schietta origine mediterranea, si colloca esattamente nello stesso spazio immaginale in cui erano fioriti gli antichi miti di fondazione: l'animale, il sogno profetico, l'antro sono elementi che i miti di fondazione greco-latini presentano regolarmente, derivandoli senz'altro da strati culturali estremamente remoti; e questi elementi devono essere giunti sino all'autore del *Liber de apparitione Sancti Michaelis* grazie a una tradizione ininterrotta, avvenuta senza dubbio più per trasmissione orale che per via scritta. La leggenda narrata da Sigeberto, viceversa, si collega senza dubbio alla leggenda garganica per via dotta (non per nulla san Michele vuole che gli si renda venerazione «sicut in monte Gargano»), ma questo collegamento, verosimilmente, può avvenire grazie al fatto che nell'area di Mont Saint-Michel doveva esistere un substrato di tradizioni locali sostanzialmente analoghe a quelle pugliesi.

Non escluderei neppure che storie simili possano aver effettivamente avuto una reale base rituale, affatto analoga nella sostanza, sebbene diversa nelle forme, a quella che ispirava i riti del *ver sacrum*. Di certo ritroviamo in esse dei tratti incredibilmente conservativi che potrebbero far pensare a rituali arcaici: nulla infatti si conserva intatto come i riti, una volta che essi si siano cristallizzati in una forma stabile. In un altro esempio tirolese, sempre edito nella grande raccolta di Zingerle, leggiamo per esempio che, durante un'epidemia di peste, uno dei monatti, temendo per la sua vita, promise di fondare una chiesa in onore dei santi adiutori che proteggono dal morbo, ed essendo scampato al contagio, quando venne il momento di adempiere al voto, aggiogò a un carro su cui si trovava un cadavere – certo di un morto di peste – «due buoi neri che non avevano mai provato il giogo», e, seguitili, là dove essi si fermarono, diede sepoltura al corpo erigendo poi sulla tomba una cappella.[20] Il tono disadorno e cronachistico, e il riferimento a una situazione storica precisa, danno al brano un insolito sapore di realtà, e lasciano supporre che questo pio monatto sia esistito davvero. È certo, però, che nella sua testa dovevano aggirarsi idee assai bizzarre. Quella che leggiamo è infatti, in questo caso, la storia della consacrazione di un sacello alle potenze della notte, a delle

videret, sic æcclesiae ambitum duceret, æcclesiam in honore sancti archangeli constituit. Et ex illo tempore, sicut in monte Gargano, ita etiam in illo loco, quod modo dicitur In periculo maris, venerario archangeli frequentari coepit».

[20] *Sagen aus Tirol*, cit., n. 269, p. 166.

divinità ctonie e mortifere, quelle divinità alle quali il becchino è naturalmente votato: per questo i buoi sono neri, come gli animali che si sacrificano a Ecate, o come l'ariete che Odisseo ed Enea immolano per entrare nel mondo dei morti, e per questo il sacello sorge su una tomba, che non è – e in questo caso non deve essere – la tomba di un santo, ma ha semplicemente la funzione di contrassegnare con il segno della morte il luogo che l'oracolo animale ha scelto, ispirato dal *numen* che lo guida.

Come accade sovente in queste storie di fondazione, anche nelle due ultime varianti del nostro tema il santo è il beneficiario dell'epifania animalesca, e segue la bestia nel corso di un viaggio affinché essa: a) gli mostri la via di una migrazione ecclesiastica o lo conduca sino al luogo in cui egli potrà darsi all'ascesi, ovvero b) delimiti i confini dell'insediamento ecclesiastico che l'uomo di Dio si appresta a fondare.

Come esempio di racconti del primo genere – di per sé assai affini alle storie sulla pia caccia, come dimostra per esempio la già citata *Vita S. Gisleni*, in cui i due temi si trovano sovrapposti – si possono ricordare la leggenda di san Franco eremita (sec. XI), che giunge alla grotta in cui abiterà preceduto da un orso, o quella di due antichissimi santi francesi, Bertaldo e Amando (sec. VI), che provengono dalla Scozia e giungono nei pressi di Reims seguendo addirittura un leone (chissà mai dove l'avranno trovato, nella Francia merovingia); o ancora un racconto inserito nella *Vita S. Fintani abbatis de Dún Blésci* († sec. VI ex.), che giustifica ricorrendo a questo tema uno di quei grandi viaggi monastici con i quali il monachesimo irlandese ha rifondato la cultura europea. Seguendo il comando di san Colombano, Fintan emigra: un cervo porta sulle corna i suoi bagagli e gli indica la via da percorrere: e là dove gli si parerà innanzi una volpe appena uscita dalla tana, dovrà porre la sua dimora.

Come esempio di racconti del secondo tipo, mi limiterò a rinviare, in particolare, alla leggenda sulla fondazione del monastero di Thanet, in cui si menziona una cerimonia che, quanto ad arcaico ritualismo, sembra non aver nulla da invidiare al *ver sacrum* dei sanniti. Dompnena, figlia di Ermenredo, re del Kent, fonda intorno al 672 il monastero di Thanet e gli assicura un vasto territorio. Come ci narra nella sua cronaca William Thorne (XIV-XV secolo),[21] questo territorio viene concesso a Dompnena

[21] W. Thorne, *De rebus gestis Abbatum Sancti Augustini Cantuariae*, in *Historia Anglicanae Scriptores X*, Londinii 1652, coll. 1753 ss.

da suo cugino Egbrito, una specie di Riccardo II *ante litteram*, il quale, divenuto re del Kent, ha ritenuto opportuno far eliminare i due giovani fratelli della santa, a cui doveva cedere il regno. A titolo di risarcimento, poiché l'efferato omicidio è noto e pubblicamente deplorato, il re concede a Dompnena «la terra che la sua cerva potrà percorrere con un'unica corsa». Tutta la corte segue quindi l'animale, che percorre «una superficie lunga e larga quanto quarantotto giornate arative»: su questa superficie Dompnena fonderà il suo monastero, «per perpetuare il ricordo dei fratelli e chiedere misericordia per il re».

Vale la pena di osservare che dai più oscuri recessi del medioevo storie di questo genere filtrano nella tradizione folklorica, come nel caso di due santi armoricani che tracciano il perimetro delle loro parrocchie cavalcando un cervo, sant'Eliud o Telianus e sant'Edeyn, e dalla tradizione folklorica vengono fedelmente conservate sino ai giorni nostri: lo dimostra, per esempio, un vivace racconto irlandese, *Il re O'Toole e la sua oca*, raccolto nei primi decenni del secolo XIX da Samuel Lover,[22] in cui un bizzarro re d'Irlanda chiamato O'Toole, affezionatissimo a un'oca ammaestrata che ormai, per l'età, è incapace di volare, ottiene da san Kevin che questi ringiovanisca il volatile, concedendogli in compenso «tutta la terra su cui l'oca volerà».

Con queste varianti minori (ma di estremo interesse per comprendere, per così dire, le radici folkloriche del cristianesimo medievale) abbiamo praticamente concluso l'esame della variegata morfologia che il tema dell'animale guida assume nella tradizione agiografica. La forte coerenza della documentazione raccolta in queste pagine è, credo, evidente: non c'è, si può dire, alcuna soluzione di continuità fra i diversi sottotipi che ho cercato di illustrare. E, cosa decisamente più notevole, non sembra esservi alcuna reale soluzione di continuità fra le versioni antiche e quelle cristiane: sia nelle testimonianze classiche che in quelle medievali, l'animale è dotato di conoscenze preternaturali, ha un ruolo propriamente oracolare e il viaggio compiuto sulle sue tracce porta allo stanziamento o alla fondazione. Gli agiografi, dunque, non solo hanno ripreso di peso un tema schiettamente mitico, ma lo hanno riutilizzato senza mutarlo, limitandosi a ritoccarne, per così dire, solo la cornice metafisica: anziché essere inviato da Apollo o da Marte, l'animale guida medievale segue gli occulti disegni della Provvidenza o è al servizio del santo.

Si potrebbe riflettere a lungo sul perché le cose stiano proprio così, e

[22] Cfr. S. Lover, *Legends and Stories of Ireland*, Dublin 1834.

su cosa significhi davvero il fatto che anche nel medioevo sia una bestia a regalare all'uomo il suo spazio sacro, ma riflessioni di tal fatta ci porterebbero davvero troppo lontano. Mi limiterò dunque, per concludere, a sottolineare soltanto il fatto che questa rielaborazione cristiana di materiali mitici provenienti da tradizioni prettamente pagane è abbastanza curiosa: anche perché il cristianesimo ereditò dall'ebraismo una tenace avversione nei confronti delle credenze zoolatriche da cui il mitologema dell'animale guida direttamente deriva.

È certo possibile che gli agiografi semplicemente non si siano avveduti della natura schiettamente pagana di questo mitologema, ma, con ogni probabilità, questo brandello mitico è riuscito a sopravvivere in ambiente cristiano a seguito di un fenomeno culturale più sottile e complesso. Mi sembra verosimile supporre, infatti, che alcuni passi evangelici abbiano sin dagli inizi agevolato la ricezione di questo tema leggendario.

Mi riferisco in particolare alla tradizione che raffigura lo Spirito Santo nelle forme di una colomba. Accade relativamente spesso che lo Spirito-colomba si trovi a svolgere ruoli relativamente affini a quello dell'animale guida, per esempio quando funge da *dictator* dello scrittore di cose religiose, come accade in un famoso miracolo associato soprattutto a Gregorio Magno o in innumerevoli raffigurazioni degli evangelisti.[23] Più in particolare, come animale guida in senso stretto, la colomba celeste compare in una vasta schiera di racconti edificanti, nei quali con la sua stessa presenza sancisce l'eccezionalità di un umano destino e indica alla comunità dei fedeli la decisione da prendere. Nella versione più diffusa e più nota queste storie nascono a ridosso dei brani evangelici che descrivono i portenti avvenuti in occasione del battesimo di Gesù: «Gesù uscì subito dall'acqua ed ecco, si aprirono i cieli e vide lo Spirito di Dio scendere una colomba e venire sopra di sé» (Mt. 3, 16); «E subito, uscendo dall'acqua, vide i cieli aperti e lo Spirito in forma di colomba scendere sopra di lui» (Mc. 1, 10); «Il cielo si aprì, lo Spirito Santo discese sopra di lui in forma corporea come una colomba» (Lc. 3, 22); «Ho veduto lo Spirito scendere dal cielo a guisa di colomba e posarsi su di lui. Io non lo conoscevo, ma

[23] AA SS Martii, II, pp. 136, 232; per la fortuna del tema cfr. per es. Hélinand de Froidmont, *De cognitione sui*, PL CCXII, cap. X, col. 731: «Si autem de eadem cognitione perfectiorem tractatum cupis agnoscere, lege Moralia beati Gregori, de ipso Sancti Spiritus ore profusa, teste Petro Diacono, qui columbam vidit ad aurem beati Gregorii verba quae scriberet suggerentem…». Colombe di questo genere sono diffusissime nell'agiografia: le ritroviamo per esempio associate a san Basilio, a sant'Anania, a san Davide Meneuense ecc.

colui che m'inviò a battezzare nell'acqua mi disse: 'Quello sul quale vedrai scendere e posarsi lo Spirito, è colui che battezza nello Spirito Santo.' Io ho veduto e attesto che egli è il figlio di Dio» (Gv. 1, 33). È ovvio che in questo caso per gli autori cristiani ogni pericolo di imbarazzanti confronti con le pratiche ominali pagane e con gli animali oracolari era esorcizzato all'origine dall'autorità evangelica: col suggello dei Vangeli, si poteva quindi liberamente sfruttare questo tema. Ne consegue che, sin dai primi secoli del cristianesimo, interi stormi di colombi celesti planano sul capo degli eletti per dare pubblica ed evidente sanzione alla loro santità: così accade per esempio nella *Storia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea, relativa ad avvenimenti che si svolgono verso il 239 d.C.

Si dice che Fabiano, venuto a stabilirsi a Roma dalla campagna dopo la morte di Antero, vescovo della Chiesa di Roma, giunse alla designazione in modo assolutamente miracoloso, per grazia divina e celeste. Tutti i fratelli, infatti, s'erano riuniti per l'elezione di colui che gli doveva succedere nell'episcopato, e mentre molti avevano in mente numerosi nomi noti e illustri, a Fabiano, che era presente, non pensava proprio nessuno. Ma improvvisamente discese dal cielo una colomba, e dicono che si posò sulla sua testa, imitando chiaramente la discesa dello Spirito Santo sul Salvatore sotto forma di colomba. Al che l'intera popolazione, come mossa da un'unica ispirazione divina, gridò con grande entusiasmo all'unanimità che ne era degno, e senza indugio lo presero e lo posero sul trono episcopale.[24]

Storie simili[25] ricorrono, con minime variazioni, in molti testi, soprattutto anteriormente al Mille, e soprattutto, direi, in area francese. Le ritroviamo, giusto per dare qualche esempio e senza alcuna pretesa di completezza, nell'antica vita di san Policarpo, e in quella, di poco più recente, di sant'Ilario di Arles, che fornisce una interessante variante dello schema base;[26] nella *Historia Francorum* di Gregorio di Tours, a

[24] Eusebio di Cesarea, lb. VI, cap. 29, pp. 356-57.

[25] MI H 171.2 *Bird Indicates Election of King (Pope)*.

[26] Ilario di Poitiers, vescovo di Arles (BS VII, coll. 713-15, AA SS Maii, II, pp. 24-43), morto nel 401, è un personaggio chiave del primo medioevo. La *Vita* che lo riguarda fu scritta da Reverenzio di Arles o da Onorato di Marsiglia nel V o nel VI secolo. Cfr. *Vita S. Hilarii Arelatensi*, cap. VI, coll. 1227-28: morto il vescovo Onorato, gli si cerca un successore e la Divina Provvidenza ispira a Cassio, capo delle milizie, di prendere Ilario dal suo eremo, per elevarlo al soglio episcopale. Ilario, però, non vuole saperne: preso con la forza, protesta a gran voce, affermando che, se non vi sarà un qualche segno della volontà divina,

proposito di sant'Aredio, nella leggenda di sant'Evurzio, in quella di Marcello vescovo di Die, e nelle *Vitae*, più tarde, di san Sansone e di san Gregorio, vescovo di Agrigento.

Come si vede, mentre il tema dell'animale guida che conduce i cacciatori alla spelonca del santo era applicabile ovviamente solo a santi eremiti, questo tema si adatta soprattutto alle vite di vescovi e di prelati, e appare particolarmente idoneo a solennizzare con l'aura del miracolo il momento della consacrazione. A Ravenna divenne, a quanto pare, addirittura una sorta di cliché: la *Vita* di san Severo, vissuto nella seconda metà del IV secolo, che tra parentesi costituisce uno dei più gustosi esempi del genere, ci informa che tutti i primi dodici successori di Apollinare vennero scelti in questo modo, tanto che, ci assicura l'agiografo, la cosa divenne proverbiale «*per universum orbi circulum*».

Dopo il Mille, storie di questo tipo acquisiscono addirittura un più ampio respiro narrativo, e se da un lato le troviamo diffuse nella letteratura pseudostorica (per esempio relativamente all'elezione pontificale di Gregorio IX, Innocenzo III o Marcello II), dall'altro le vediamo emergere anche in una ricca costellazione di racconti, che a volte imitano fedelmente l'intertesto evangelico, come un brano del *Dialogus Miraculorum* di Cesario di Heisterbach, in cui una colomba sulla testa di un pio monaco indica la presenza dello Spirito Santo, mentre a volte imbastiscono sul tema gustose variazioni: per esempio rovesciandolo specularmente in un racconto molto amato dagli autori di *exempla*, nel quale una colomba esce dalla bocca di un monaco e vola via, dopo che questi ha deciso di rinunciare alla santità per sposare una saracena.[27]

non accetterà l'ufficio. Ed ecco «niveae columbae desuper advenientis et residentis in capite, ac si divino confirmatus attactu, omne amputavit ambiguum». Ilario allora si piega al miracolo, e accetta l'ordinazione.

[27] L'elenco delle fonti è in *Index exemplorum*, n. 1760 *Dove from Monk's Mouth*: la storia ricorre fra l'altro in Cesario di Heisterbach e nelle *Gesta Romanorum*. La più bella versione del racconto è però quella, non listata dall'*Index exemplorum*, che si trova nella *Vie des pères* anticofrancese: cfr. *La vie des pères*, publié par F. Lecoy, Paris 1977-1983, vol. I, XXIII. *De l'ermite qui renoia Deu por une sarrazine*, pp. 28-41. Dopo aver espresso la sua volontà di rinnegare il cristianesimo per poter sposare la saracena, l'eremita vede con costernazione che «un blans colons hors li vola / de la bouche» (vv. 963-964). Rientrato in sé, si pente e confessa il suo peccato, imponendosi una dura penitenza, al termine della quale il colombo gli torna in bocca. Sempre nella *Vie des pères*, uno dei gioielli della letteratura anticofrancese che ancora attende di essere scoperto e adeguatamente valutato, un'altra variazione sul medesimo tema si ritrova nel vol. II, XXVII. *Des .IIII. renclus dont li dui perdirent la grace del colon*, pp. 72-84.

È dunque probabilmente proprio grazie all'autorevole avallo di queste colombe soprannaturali che i nostri animali guida conquistarono il diritto di cittadinanza nella tradizione agiografica. I pii estensori delle *legendae sanctorum* devono aver avvertito più o meno oscuramente che, se delle colombe potevano essere inviate dal Cielo per indicare la santità di alcuni eletti, allora lo stesso ruolo poteva sicuramente essere svolto, senza uscire dai fidi terreni dell'ortodossia, anche da animali d'altro genere. Così i branchi di cervi, lupi, buoi e altre bestie poterono popolare la tradizione leggendaria, peraltro già assai ricca di temi animalistici,[28] e un'immensa massa di materiali narrativi, senz'altro in massima parte desunti dalla tradizione orale, fu salvata dall'oblio.

Anche il tema del colombo-spirito che esce dalla bocca in particolari situazioni è ben noto alla tradizione agiografica: cfr. per esempio la *Vita* di san Rudefindo, AA SS Martii, I, 108 f: senza dubbio esso deriva dal tema – analogo e immensamente diffuso – dell'anima che abbandona il corpo del santo al momento della morte in forma di colomba: tema che ritroviamo per esempio nelle *Vitae* di san Biagio Armentario, sant'Aventino, san Speo, san Felice di Treviri, sant'Oliva, san Vito, e naturalmente sant'Eulalia, che, come afferma il più antico testo letterario romanzo, «in figura de colomb volat al ciel». Un rovesciamento leggermente diverso e più complesso del tema dell'elezione colombina si trova in Jean Gobi, n. 232, p. 263, e in diverse altre raccolte di *exempla*: un prete vorrebbe celebrare la messa di Natale dopo essersi unito a una donna, ma una colomba scende dal cielo e si porta via l'ostia. La faccenda si ripete per tre volte sino a che, pentito, il prete non confessa il proprio peccato. Compiuta la penitenza – severa – il prete tenta di nuovo di celebrare la messa, ed ecco che ricompare la colomba, che pone sull'altare le tre ostie che aveva sottratto.

[28] La bibliografia in proposito è particolarmente ricca: in disordine alfabetico e cronologico sono da ricordare almeno i lavori di C. Grant Loomis, *White Magic. An Introduction to the Folklore of Christian Legend*, Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass. 1948, cap. IV. *Animals*, pp. 58-70; H. Weddel, *Beasts and Saints*, London 1934; W. Bernhart, *Heilige und Tiere*, München 1937; M. Donatus, *Beasts and Birds in the Lives of Early Iirish Saints*, Philadelphia 1934; H.J. Falset, *Irische Heilige und Tiere im mittelalterlichen lateinischen Legenden*, Bonn 1960; B. Kötting, *Tier und Heiligtum*, in *Mullus. Festschrift Theodor Klauser*, «Jahrbuch für Antike und Christentum», I (1964), pp. 209-14; A. Nitzschke, *Tiere und Heilige*, in *Dauer und Wandel der Geschichte. Festgabe für Kurt von Raumer*, (Reihe: Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 9), Munster 1966, pp. 67-100; G. Penco, *L'amicizia con gli animali*, «Vita monastica», XVII (1963), pp. 3-10; P. Boglioni, *Il santo e gli animali nell'alto Medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, Atti delle settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 31, Spoleto 1985, vol. II, pp. 935-1002; per quanto specificamente concerne l'Italia del Nord si veda in particolare E. Anti, *Santi e animali nell'Italia padana (secoli IV-XIII)*, Clueb, Bologna 1998. Il primo ampio dossier in proposito è stato raccolto a metà del Seicento da G.B. Bagatta, *Admiranda orbis christiani*, Venetiis 1680, vol. I, cap. VII. *De admirandis circa Animata Sensitiva*, pp. 413-95, 2 voll.

ISPIRAZIONI MEDITERRANEE

COÏNCIDENCES: DANTE ENTRE RUBÉN DARÍO ET PAUL VALÉRY

Erica Durante

Ce toit tranquille, où marchent des colombes
Es un mar de pizarra, con una multitud de florecimientos de nieve

«C'est une mer d'ardoise, où fleurissent de multiples flocons de neige». Le toit et l'ardoise, les colombes et les flocons de neige, le gris et le blanc, la lumière et l'ombre alternent et se répondent dans ces deux fragments qui semblent issus de la même main, qui semblent être l'un la variante de l'autre, et qui sont pourtant le premier vers du *Cimetière marin* de Paul Valéry et le début de *En el mar*, poème en prose de Rubén Darío.[1] Nicaraguayen, Darío est plus *méditerranéen* qu'on ne le pense. Juan Ramón Jiménez disait de lui qu'il avait deux mers, l'une à l'extérieur, l'autre à l'intérieur; la première, l'Océan des côtes du Nicaragua ou de l'Argentine, l'autre, la Méditerranée de Majorque ou de Barcelone, deux des endroits qu'il visita.[2] Rubén a vingt-six ans, lorsque, à l'occa-

[1] P. Valéry, *Le Cimetière marin*, in *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, t. I, Gallimard, Paris 1957, p. 147. *En el mar*, in R. Darío, *Obras completas*, édition établie par M. Sanmiguel Raimúndez, t. IV. *Cuentos y novelas*, Afrodisio Aguado, Madrid 1955, pp. 469-70. Dans l'ouvrage *Paul Valéry y el mundo hispánico*, préface de Carlos Bousoño, postface de José Hierro, Gredos, Madrid 1995, Monique Allain-Castrillo consacre un bref chapitre au rapport Darío-Valéry, intitulé *Primavera de Paul Valéry, otoño de Rubén Darío*, pp. 228-29. Elle met en évidence des affinités entre le quatrain de *Sinfonía en gris mayor* de Rubén, contenu dans *Prosas profanas y otros poemas*, et le premier vers du *Cimetière marin*. Les vers de Darío qu'elle invoque sont les suivants: «El mar, como un vasto cristal azogado, / refleja la lámina de un cielo de zinc; / lejanas bandadas de pájaros manchan/ el fondo bruñido de pálido gris».

[2] J.R. Jiménez, *Como Rubén Darío está junto al Mediterráneo*…, «Helios», 11 (février

sion de son deuxième voyage à Paris, il rencontre Verlaine et Moréas et poursuit son initiation au sein du Symbolisme. Pendant qu'il s'éblouit devant, dit-il, «le vieux faune de Verlaine», et demeure admiratif envers ce qu'il appelle «le secret de Mallarmé», Paul Valéry n'a pas encore quitté Montpellier pour se fixer à Paris, où il fréquentera les mêmes poètes que Darío, en particulier Mallarmé et Moréas qui avaient tant fasciné son contemporain nicaraguayen. En province, dans les pages de son ancien carnet de philosophie, Valéry colle ou recopie les vers de ses poètes préférés, Verlaine, Mallarmé, ou Hérédia, tandis que ses lectures, Hugo, Rossetti,[3] Huysmans et Mistral, côtoient celles de Darío.[4]

Bien d'autres points de convergence continueraient à surgir de l'histoire personnelle de chacun de ces poètes, si l'on poursuivait ce parallèle entre leurs deux existences. Voyageurs, essayistes, poètes et théoriciens de la poésie, Rubén Darío et Paul Valéry ne partagent pas qu'une adhésion à ce que Valéry définissait comme une nouvelle *éthique* et non pas *esthétique:* le Symbolisme.[5] S'ils ne se croisent ni à Barcelone, ni à Gênes, ni à

1904), repris dans *Id.*, *Mi Rubén Darío*, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva 1990, pp. 169-70.

[3] Darío et Valéry ont tous deux côtoyé les poètes préraphaélites, et plus particulièrement, Dante Gabriele Rossetti, qui a joué un rôle significatif dans le rapprochement de Rubén au Moyen-Age, et dont, pendant sa jeunesse, Valéry a traduit le sonnet *Lilith* de *The House of Life*, paru en 1892, sans signature, dans le numéro 10 de la revue «Chimère». Sur Darío et Rossetti, cfr. F. López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*, Planeta, Barcelona 1971, *passim*.

[4] Monique Allain-Castrillo insiste particulièrement sur ce décalage biographique qui s'établit entre Rubén et Paul Valéry. «Rubén Darío frecuentó en París los mismo medios literarios que el joven Valéry encuentra al instalarse en la capital. "El divino poeta transatlántico", poursuit-elle, tan afín al siglo XVIII como Paul Valéry a la Europa de las Luces, concuerda con éste en *La Marche impériale* [datant de 1889] […] y una *Marcha triunfal* [datant de mai 1895], muy parecidas […]. Para Valéry *La Marche impériale* es un poema de primavera de la vida, para Rubén Darío, *Marcha triunfal* es un poema de su otoño, pero ambos alertan del peligro alemán: el francés publica en 1897 *La Conquête allemande* (I, 971-987), mientras el nicaragüense previene a la "cara Lutecia" contra "los bárbaros… del ferreo Berlín" en *El canto errante* (1907)», in *Paul Valéry y el mundo hispánico*, cit., pp. 228-29.

[5] «[L]e Symbolisme n'est pas une école, déclare Valéry. Il admet au contraire une quantité d'Ecoles, et des plus divergentes, et je vous ai dit: *l'Esthétique les divisait; l'Ethique les unissait*», P. Valéry, *Existence du Symbolisme*, in *Œuvres*, cit., t. I, p. 694. Dans les passages de cet essai de 1938, où il traite du vers libre et des contraintes que ce type de vers impose au langage et à l'écriture, Valéry fait appel à «tous les poètes [qui], depuis un temps immémorial, jusqu'à l'époque qui nous occupe, dit-il, ont employé ce système à conditions conventionnelles». Parmi ceux-ci, il mentionne Shakespeare, qui «quand il fait des vers non dra-

Naples, ports qu'ils ont tous deux visités, ni lors du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, qui les vit occupés dans les célébrations, l'un en Espagne, l'autre en France, c'est dans une poésie commune qu'ils convergent et se reconnaissent: la poésie de Dante, qu'ils rencontrent dès leur jeunesse. Le premier, par le biais de Francisco Antonio Gavidia, l'ami salvadorien qui l'initie à Victor Hugo et aux Parnassiens; le deuxième, grâce à son contexte familial où l'italien cohabite avec le français, sa mère, Fanny Grassi, appartenant à une famille italienne engagée dans le *Risorgimento*, et qui retrouvait dans la figure de Dante l'idéal d'une Italie libre et unie.[6] Valéry dans des éditions en langue italienne qui, sans doute, circulaient dans son entourage; Darío dans la traduction en vers espagnols de Bartolomé Mitre, président de la République Argentine, l'unique avec Longfellow à avoir, d'après lui, «conducido Dante al nuevo mundo».[7] Si, à en croire Unamuno, c'est peut-être par le syntagme de Darío *mágico pájaro regio,* rempli de phonèmes gutturaux, que Valéry se serait initié à la prononciation de la *jota* espagnole,[8] c'est par les vers de

matiques, fait des sonnets rimés et des pièces régulièrement construites», Dante, qui «écrit son poème en tierce rime», Horace, Villon, Pétrarque et Banville, ivi, p. 702.

[6] En novembre 1927, lors de l'inauguration du buste de Verhaeren à Paris, Valéry affirmera: «Comme Dante jadis a signifié l'Italie aux Italiens épars, le nom de Verhaeren est devenu pour les Belges opprimés le nom même d'une divinité de la patrie», P. Valéry, *Discours sur Emile Verhaeren*, ivi, p. 763.

[7] R. Darío, *Una nueva traducción del Dante*, in *Obras completas*, cit., p. 735. Dès la sortie de la première traduction fragmentaire de l'*Enfer* par Mitre, parue en 1894 à Buenos Aires, Darío ne cache pas son admiration pour le travail de l'Argentin. Il consacre à ce dernier un article qui situe l'entreprise de traduction de la *Comédie* dans une véritable bibliographie de la critique dantesque hispanique, mais aussi française et italienne, que Darío connaît exhaustivement. L'estime à l'égard de Mitre se manifeste également en d'autres endroits de sa production, par des poèmes qui renvoient dès le titre au général argentin, tels *A Mitre*, ou les deux textes présentés sous le titre *In memoriam Bartolomé Mitre*, *Árbol feliz* et *Oda*, pages commémoratives d'où l'Alighieri n'est cependant pas absent: «¡De Garibaldi y de Mitre las dos diestras hermanas / sembraron la simiente de ensimas italianas / y argentinas que hoy llenan la tierra de rumor! A ambos cubrió la gran sombra del Dante, / y en el Dante se amaron», in *Obras completas*, cit., t. V, p. 997.

[8] Le 28 juillet 1925, Unamuno envoie à Valéry une lettre qu'il accompagne du poème *Miraba a la mar la vaca, y a la vaca la mar*. «Je sais que vous comprendrez [l'espagnol] et que vous aimez. Je me rappelle bien votre *calle de Jorge Juan* et vous vous rappellerez du mágico pajaro regio de Rubén Darío», écrit-il. Cette lettre qui n'est transcrite que partiellement dans l'ouvrage de Monique Allain-Castrillo, est contenue dans la *Correspondance générale* de Valéry, conservée au Département des Manuscrits Occidentaux de la Bibliothèque Nationale de France, sous la côte BN MSS Naf 19197, f. 299.

Dante que s'est fondée une alliance souterraine entre les deux poètes. Dans cette Méditerranée, où l'un – Valéry – est né, et où l'autre – Darío – a séjourné à maintes reprises,[9] ces deux hommes, qui sont pourtant l'un profondément français, l'autre profondément américain, se reconnaissent dans une poésie qui est écrite dans une langue n'appartenant ni à l'un ni à l'autre. Que ce soit dans les notes fragmentaires des *Cahiers* de Valéry, ou dans les pages du *Diario de Italia* de Darío, au fil des années, le Florentin habite toujours l'esprit des deux poètes, et, au moment où il semblerait qu'il ait définitivement abandonné la scène, une note, l'évocation du nom de Béatrice, réaffirment sa présence latente dans la mémoire des deux écrivains.[10] La voix de Dante se laisse percevoir de façon plus ou

[9] Il suffit de parcourir *Tierras solares* de Rubén Darío (une série de notes recueillies pendant des voyages entre Barcelone, Malaga, Grenade, Séville, Cordoue, Gibraltar, Tanger, Venise et Florence) ou les célèbres *Inspirations méditerranéennes* de Paul Valéry, pour comprendre l'intérêt que ces deux écrivains ont porté à la «notion infiniment riche de Méditerranée», mais surtout de quelle manière cette mer a toujours été présente dans leurs vers, et à leurs esprits, qui ont reçu d'elle une unité de fond, une perception des choses étendue et non-exclusive. «Demandez-vous un peu comment put naître une pensée philosophique, questionne Valéry. Quant à moi, je ne tente de me répondre, si je me pose cette question, que mon esprit aussitôt me transporte au bord de quelque mer merveilleusement éclairée – Là, les ingrédients sensibles, les éléments (ou les aliments) de l'état d'âme au sein duquel va germer la pensée la plus générale, poursuit-il, la question la plus compréhensive sont réunis: de la lumière et de l'étendue, du loisir et du rythme, des transparences et de la profondeur…», Valéry, *Œuvres*, cit., t. I, p. 1093.

[10] Le *Diario de Italia* de Rubén, rédigé pendant son séjour dans les villes de Turin, Gênes, Pise et Rome, entre septembre et novembre 1900, est parsemé de nombreux souvenirs de lecture de la *Comédie*. Au commencement du journal, arrivant de Paris, Darío jette un premier regard d'ensemble sur l'Italie: «Estoy en Italia, annote-t-il, y mis labios murmuran una oracíon semejante en fervor a la que formulara la mente serena y libre del armonioso Renán ante la Acrópolis. Una oración semejante en fervor. Pues Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración […] aquí, enorme Dante, tu figura sombría, colosal, imperiosa, de oculta fuerza demiúrgica, sobresale, se alza ya, dominando la selva sonora, los seres y las cosas, con la majestad de un inmenso pino entre cuyas ramas se oye la palabra oracular de un dios», in *Obras completas*, cit., t. III, p. 506. Les résurgences dantesques que présente le *Diario* sont de deux types. Il s'agit aussi bien de citations directes qui affleurent à la mémoire du poète, que de considérations diverses sur la personne de Dante. Transcrits en italien, les vers ou les tercets de la *Comédie* interviennent surtout au moment où le voyageur contemple un endroit et se remémore de lieux géographiques cités dans le poème de Dante, ou lorsqu'il commente le tempérament des habitants de telle ou de telle autre ville qu'il visite. C'est le cas des pages consacrées à Gênes, où le poète intercale les vers 151-153 du trente-troisième chant de l'*Enfer*, «Ahi Genovesi, uomini diversi». Et c'est aussi le cas de Pise, dont l'évocation se trouve précédée des vers 79-84 du trente-troisième chant de l'*Enfer*, «Ahi Pisa, vituperio delle genti» recopiés en ouverture, en guise d'épigra-

moins retentissante et distincte, par des reprises plus ou moins subreptices, selon un ton plus révérant chez l'un que chez l'autre. Et si chez Rubén les évocations de Dante montrent un enthousiasme et une admiration éperdus, chez Valéry, les renvois à l'Alighieri se font en un ton plus secret, moins apologétique. Tandis que Rubén intercale le nom du Florentin au milieu d'une énumération, l'introduit dans ses vers les plus langoureux dictés par la nostalgie du Nicaragua natal, célèbre sa mission de poète-*prophète*, et va jusqu'à confectionner un véritable petit noyau de textes en vers fortement inspirés de la *Comédie*,[11] Valéry n'envisage pas une réécriture partielle ou intégrale du poème de Dante. La recréation du premier hendécasyllabe de la *Comédie* constitue peut-être l'exemple le plus éloquent de leurs deux attitudes différentes de lecteurs-poètes, d'abord, et de poètes-lecteurs, ensuite.

Thánatos, poème en huit hendécasyllabes, inclus dans le recueil *Cantos de vida y esperanza* de 1905, établit un rapport spéculaire avec le vers inaugural de la *Divine Comédie:*

---

phe. D'autres références aux lettres italiennes peuplent les notes de voyage de Darío. Parmi les écrivains qui reviennent le plus souvent au fil de l'écriture: Pétrarque, le Tasse, Bembo ou D'Annunzio.

[11] Nous indiquons quelques poèmes parmi les plus emblématiques de ces types de renvois. Respectivement: *El Porvenir* et *Victor Hugo y la tumba*, inclus dans les *Poemas* d'avant 1885; *Retorno* et *En casa del doctor Luis H. Debayle. Toast*, dans *Poemas del otoño y otros poema*s de 1914; *El libro*, de 1882, et *El poeta*, recueillis dans *La iniciación melódica. Poesías dispersas* [...] *1880-1886*. Dans le groupe restreint de textes ayant une nette dérivation dantesque, nous incluons: *Charitas*, *Thánatos*, *Visión* et *Santa Elena de Montenegro*, poèmes que nous étudierons de façon plus approfondie tout au long de cette étude. Un recensement des réminiscences dantesques dans l'œuvre rubénienne a déjà été réalisé dans les différentes études qui ont été menées, surtout à partir de la fin des années soixante, sur l'intérêt de Darío à l'égard de la poésie dantesque. Nous donnons ici un aperçu de cette bibliographie qui a déjà été partiellement fournie par le célèbre dantiste espagnol Joaquín Arce à l'entrée *Rubén Darío* de l'*ED*: B. Gicovate, *Dante y Darío*, «Hispania», XL, 1 (1957), pp. 29-33; M.P. Pueyo Casaus, *Dante y Darío*, «Seminario-Archivo Rubén Darío», 10 (1965), pp. 15-18; C.S. Forestis, *La huella de Dante en Darío*, «Revista del Pacífico», 4 (1967), pp. 5-16; J. Arce, *Dante nel Novecento Spagnolo*, «Il Veltro», XII, 1-2 (1968), pp. 543-55; *Id.*, *Dante y la lírica de Rubén, Unamuno y Machado*, in *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, pp. 335-44; G. Bellini, *Rubén Darío e Italia*, «Revista iberoamericana», XXXIII, 64 (juill.-déc. 1967), pp. 367-86; T. Cirillo, *Echi e memorie di Beatrice nella cultura ispanoamericana*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea: 1290-1990*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 10-14 dicembre 1990), par Maria Picchio Simonelli, avec la collaboration de A. Cecere-M. Spinetti, Cadmo, Fiesole 1994, pp. 428-29. D'autres réflexions sur le rapport Dante-Darío sont contenues dans le volume de López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*, cit., *passim*.

En medio del camino de la Vida…
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la Muerte.[12]

Le procédé est très intéressant. Le souvenir de Dante se manifeste dès le commencement du poème, et donne sa substance aux vers qui suivent. Cependant, l'adjectif «nostra», de «nel mezzo del cammin di nostra vita», disparaît, sûrement pour des raisons métriques, l'élision de la dernière syllabe de «camino», ne pouvant avoir lieu en espagnol sans qu'il y ait de perte du sens. Mais, comme pour prolonger cette liaison intime avec l'ouverture de la *Comédie*, le poète place le possessif «nuestra» au cœur même de la deuxième strophe de son poème: «Por ella nuestra tela está tejida», où l'insertion de «nuestra» s'accorde parfaitement avec l'assonance des voyelles *e* et *a*. Le retournement sémantique qui s'opère par le renversement des termes de «vida» et de «muerte», conduit à l'écriture d'un poème sur la mort, représentée comme un royaume présidé par une «emperatriz y reina de la Nada». Une figure à mi-chemin de la parque et d'une création féminine rubénienne, telle la reine orientale du poème *Vénus* ou la princesse de *Sonatina*, qui «en la copa de los sueños vierte / un contrario nepente» la préservant de l'oubli, et la reconduisant vers son destin de filandière. Aux lisières du royaume de la mort, *Thánatos* demeure toutefois en dehors de ce monde ultra-terrien, qu'explore le poème *Visión*. Contenu dans *El canto errante*, recueil dont le titre peut suggérer une allusion à cet autre chant pèlerin qu'est le poème de l'Alighieri,[13] *Visión* débute par un écho du deuxième hendécasyllabe de la *Comédie:* «mi ritrovai per una selva oscura», qui devient:

Tras de la misteriosa selva extraña
vi que se levantaba al firmamento
horadada y labrada una montaña

que tenía en la sombra su cimiento.

[12] R. Darío, *Thánatos*, in *Obras completas*, cit., p. 934.

[13] Lorsqu'il parut pour la première fois le 16 mai 1897 dans le quotidien «La Nación» de Buenos Aires, *Visión* fut publié sous le titre *Dante. Al général Mitre*. Le poème n'a pris son titre actuel qu'en juin 1907, lors de sa publication dans *Renacimiento*. C'est ce titre qui a été conservé au moment de son insertion dans *El canto errante*, en 1907.

y en aquella montaña estaba el nido
del trueno, del relámpago y del viento.[14]

Pour comprendre comment un texte, qui a fait l'objet de tant de lectures et de relectures, occupe dans la mémoire de l'écrivain une place si capitale qu'il finit par se confondre avec sa logique scripturale, ce poème constitue une clef. Composé de vingt-six tercets rimés selon la structure de la *terza rima*, plus un vers hors-strophe, qui se termine par le substantif «estrellas» – étoiles –, ce qui n'est pas sans rapport avec l'épilogue de chacune des trois parties de la *Comédie*, ce poème a été décrit comme une reproduction en miniature de la *Comédie*:[15]

¡Y vi que me miraban las estrellas![16]

Au début, il y a une forêt tout aussi obscure que celle de Dante, «misteriosa» et «extraña», qualificatifs qui renvoient à l'occulte et au danger. Mais aussitôt la forêt franchie, le visionnaire entrevoit une montagne «horadada y labrada», transpercée et sillonnée. C'est ainsi que, comme par une énorme ellipse, Darío paraît avoir parcouru le même chemin que Dante. Il se fait personnage de la *Comédie*, entre dans la fiction, et, accompagné d'une femme qui l'élève jusqu'à la connaissance de l'Absolu, il devient un double de Dante. Une analogie se met en place dès le début, entre un poète-pèlerin-*prophète*, Dante, et un poète-voyageur-visionnaire, Darío, tandis que l'on croit assister à un rendez-vous de la poésie rubénienne et de la poésie dantesque. Un compromis s'établit, en ce sens, entre la représentation allégorique que Dante fait de la hiérarchie et de la géographie célestes, et celle que Darío recrée à partir de ses propres matériaux lyriques, et de son système de signes emprunté à la mythologie classique, à l'écriture parnassienne, à l'imaginaire mé-

[14] R. Darío, *Visión*, in *Obras completas*, cit., t. V, p. 988, strophes 1 et 2. Traduit en italien, en prose, par Guido Battelli, précédé d'une brève notice introductive sur Darío, ce poème parut, dans le numéro de 1927, vol. XXX du GD, sous le titre *Una visione dantesca di Rubén Darío*.

[15] Arturo Marasso, l'un des commentateurs rubéniens les plus perspicaces, n'hésite pas à affirmer que «*Visión* es la *Divina Comedia* en miniatura, de Rubén Darío; el poema de la ascensión de la montaña del *Purgatorio*, o, simplemente, de la ascensión mística de la montaña escrito en puros versos dantescos», in *Rubén Darío y su creación poética*, Editorial Kapwlusz, Buenos Aires 1954, p. 301.

[16] Darío, *Visión*, cit., t. V, p. 991.

diéval ou aux fables orientales.[17] Oiseau de la lumière et de l'azur, «l'uccel di Giove», épouse le goût de Rubén, qui souvent dans ses poèmes reprend l'image du roi des oiseaux, en lui accordant des statuts symboliques différents. L'image d'un groupe d'aigles déployant leurs ailes vers la lumière du soleil est peut-être l'un des exemples les plus éloquents de cette médiation qu'opère Darío entre son écriture et les résurgences directes du *Paradis:*

> […] Colosales
>
> águilas con las alas extendidas
> se contemplan en el centro de una
> atmósfera de luces y de vidas.
>
> Y en una palidez de oro de luna
> una paloma blanca se cernía,
> alada perla en la mística laguna.[18]

La blancheur de la colombe, l'opacité de l'or,[19] les perles, les diamants, les «mágicos mentales»,[20] objets qui sont propres aux habitudes scripturales de Rubén, finissent par se fondre aux modes de la poésie dantesque. Edifié à partir des souvenirs enchevêtrés des gravures de Piranèse et des représentations de Babel,[21] le ciel de Darío est fait de niveaux superposés et de perspectives profondes. Escaliers et arcades se succèdent dans une alternance de vide et de plein, d'éclats et d'ombres, tandis qu'au milieu des marbres et de l'or des voûtes «se abre al infinito / la sacrosanta Rosa de las rosas».[22] Mais comme si un détachement de Dante était nécessaire pour en faire le panégyrique, Darío omet le passage à travers le Cristallin et s'introduit d'emblée dans l'Empyrée pour atteindre aussitôt le poète. Ce saut du Premier Mobile sera comblé en 1905, lorsque avec *Charitas*, poème dédié à la rencontre de Dieu par Vincent de Paul, Rubén donnera

17 Voir plus loin le commentaire du poème *Charitas*.

18 Darío, *Visión*, cit., t. V, p. 989.

19 Par la correspondance entre la pâleur et l'or, ce vers renvoie au quatrième vers de *Sonatina*, «La princesa está pálida en su silla de oro», ivi, p. 774.

20 «Y había un vasto domo diamantino / donde se alzaba un trono extraordinario / sobre sereno fondo azul marino. / […] y arriba mágicos mentales», ivi, p. 989.

21 «La montaña labrada parecía / por un majestuoso Piraneso / Babélico. […]», *ibid.*

22 Ivi, p. 990.

une description de la hiérarchie angélique, selon l'ordre établi par Dante au vingt-huitième chant du *Paradis*:

> El alma de Vicente llega al coro
> de los alados ángeles que al triste
> mortal custodían [...] Cristo: – Sigue,
> – dijo al amado espíritu del Santo –
>
> ve entonces la región en donde existen
> los augustos Arcángeles [...]
>
> Luego la majestad esplendorosa
> del coro de los Príncipes,
> que las divinas órdenes realizan
> [...]
> el coro de las altas Potestades
> que al torrente infernal levantan diques:
> el coro de las místicas Virtudes,
> [...]
> el coro prestigioso
> de las Dominaciones que dirigen
> nuestras almas al bien, y el coro excelso
> de los Tronos insignes,
> [...]
> y al coro de Querubes que compite
> con la antorcha del sol.
> [...]
> Cristo al Santo bendice
> y así penetra el Serafín de Francia
> al coro de los ígneos Serafines.[23]

Archanges, Principautés, Puissances, Vertus, Dominations, Trônes, Séraphins, Chérubins: la disposition des neufs chœurs angéliques est maintenue mais renversée. Si dans la *Comédie* c'est Béatrice qui décrit les trois triades d'esprits célestes, de la plus proche à la plus éloignée de Dieu, chez Darío, Dieu jouant le rôle de Béatrice vis-à-vis de Vincent de Paul, la hiérarchie est montrée dans sa perspective, des anges les plus distants aux plus proches. Toutefois, ce qui est encore plus remarquable

[23] Darío, *Charitas*, in *Obras completas*, cit., pp. 906-907.

est que l'emprunt de cet imaginaire ultra-terrien ne va pas sans une adéquation de l'écriture de Darío à celle de l'Alighieri. La langue de Dante pénètre celle de Darío, de sorte que des modes scripturaux typiques du Florentin finissent par s'intégrer au vers de Darío. Ainsi qu'il advient plusieurs fois chez Dante, le deuxième hendécasyllabe, commence par le verbe *ver*, voir, à la première personne du singulier et au passé simple,[24] et plusieurs variétés lexicales s'entrelacent au fil des vers. Une situation narrative se développe dès la moitié du texte et cette allure dialogique, qui, par ailleurs, est une constante de la *Comédie*, s'installe de façon tout aussi soudaine que dans le poème de Dante, où la voix de Francesca fait son entrée sans préavis au cinquième chant de l'*Enfer.* De manière analogue, Darío prend symboliquement la parole dans l'ombre, et Estela, «la que suele surgir en sus cantares»,[25] lui répond et lui apparaît tout aussi auréolée de lumière que Béatrice, au moment où, au sommet du Paradis, cette dernière s'efface pour laisser la place à la vision divine:

[…]
Y yo grité en la sombra: – ¿En qué lugares
vaga hoy el alma mía? – De improviso

surgió ante mí, ceñida de azahares
y de rosas blanquísimas, Estela,
la que suele surgir en mis cantares.

Y díjome con voz de filomela:
– No temas: es el reino de la lira
de Dante; y la paloma que revuela

en la luz es Beatrice. Aquí conspira

[24] Nous signalons l'emploi de cette forme verbale dans le récit *L'Aleph* de Borges. *Vi*, recréation du *vidi* dantesque, est réitéré de façon obsédante, chaque occurrence étant suivie d'un complément d'objet différent, dans la longue énumération des entités qui composent l'espace cosmique contenu dans l'aleph, cfr. J.L. Borges, *El Aleph*, dans *Obras completas*, Emecé Barcelona 1989, t. I, pp. 625-26.

[25] Par le nom de Stella, Estela, le poète fait allusion à Rafaela Contreras, sa première épouse. Décédée prématurément en 1893, Rafaela restera toujours dans la mémoire de Rubén, qui souvent l'invoque en la nommant «mi ángel consolador». Son poème *El poeta pregunta por Stella*, composé peu après la mort de la jeune femme, est sans doute l'expression la plus intense du deuil du poète.

todo al supremo amor y alto deseo.
Aquí llega el que adora y el que admira.[26]

– ¿Y aquel trono, le dije que allá veo?
-Ese es el trono en que su gloria asienta,
ceñido el lauro, el gibelino Orfeo.[27]

Dante est le protagoniste de la fulguration et de l'invocation de Darío, qui, tout en jouissant de cet «extraño imperio eterno», n'omet pas de magnifier le poète qui, «par la lengua humana y sobrehumana ciencia», le convertit:

Y ella: – Que este prodigio diga y cante
tu voz. – Y yo: – Por el amor humano
he llegado al divino: ¡Gloria al Dante![28]

Autrefois désigné comme le Messie, *el «arcángel de Florencia»*, l'Alighieri est définitivement canonisé par Darío, devenu à son tour «San Rubén Darío» pour un grand nombre de poètes de sa génération. Composé *au milieu du chemin* de l'écriture rubénienne, entre ses premiers pas dans la poésie et le moment où s'affaiblit sa voix de poète, *Visión* scelle la véhémence et l'assiduité de cette lecture dantesque de Rubén. Dans *Poemas del Otoño y otros poemas*, recueil de 1910, de nouvelles références dantesques parsèment le poème *Santa Elena de Montenegro*, se déployant comme une sorte de contrevolet de *Visión*. Le promeneur solitaire qui, dans *Thánatos*, demeurait endeçà du monde des défunts, et qui, dans *Visión*, avait directement accédé à la vue du divin, pénètre maintenant l'enfer, et comme Dante «camina a pasos inciertos / y desgarrándose el alma, / ¡osado!, turba la calma, / de la mansión de los muertos»[29]. Des cortèges de «rostros descompuestos», des

[26] On remarquera la réitération en position initiale de l'adverbe «aquí», souvent utilisé dans la *Comédie* en anaphore et avec une valeur spatiale, ainsi que l'emploi proprement dantesque du syntagme «alto deseo», tel «[l]'alto disio che mo t'infiamma e urge», *Par*. XXX, 70. On notera également un vers de *Syrinx*, sonnet de 1899, qui se rapproche des trois derniers vers de cette strophe. Il s'agit de «[…] y moveré el imperio de Amor que todo mueve», qui, par ailleurs, renvoie à l'*incipit* et à l'*explicit* du *Paradis*.

[27] Darío, *Charitas*, cit., p. 990. Dans *El Arte*, poème d'avant 1885, Darío plaçe déjà l'Alighieri au centre d'une vision sublime: «y alza la faz fulgurante / de genio, y enseña ardiendo / su corazón estupendo / ante Dios y el mundo…, ¡oh Dante!", ivi, p. 543.

[28] Darío, *Visión*, cit., p. 991.

[29] *Id.*, *El Arte*, cit., p. 540.

processions de «espectros humanos/ que van mordiéndose las manos», des défilements de «rebaños dolientes», des chœurs aigus de «voces lamentables», voilà à quoi ressemblent les gouffres infernaux de Rubén:[30]

> Ladran con un furioso celo
> los canes del diablo hacia el cielo
> por la boca de muerte. ¡Horror, horror!
>
> Tiemblan pueblos en desvarío
> De hambre, de terror y de frío…
> ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío!…
> […]
> Entretanto la muchedumbre
> grita sin fe, sin pan, sin lumbre,
> alocada de pesadumbre.
> […]
> Y todo espíritu se pasma
> Al ver entre el fuego y el miasma
> Retorcerse al dolor-fantasma.[31]

Traversé par des furies et des vers faméliques, cet enfer sans cercles, dévasté par une tourmente et éternellement maudit par le regret du divin, où l'on entend claquer «los rojos dientes de Hugolino»,[32] a ces

[30] Dans le cadre de ces recréations infernales rubéniennes s'inspirant de Dante, nous signalerons également un passage du *Diario de Italia*, qui a été rédigé pendant le voyage en train que fit Darío pour se rendre de Rome à Naples. «Rueda que rueda, commente-t-il, con ruido de herramientas […], el tren sigue: un largo infierno que anda. El Gibelino lo hubiera hecho rodar por las planicies de sombra de su Infierno». Cette observation, qui date de novembre 1900, témoigne non seulement de la résonance de l'Alighieri dans l'esprit de Darío, dont l'écho se manifeste même dans les moments les plus inattendus, mais encore d'une tendance en germe chez le Nicaraguayen qui semble envisager une réécriture de l'*Enfer*.

[31] R. Darío, *Santa Elena de Montenegro*, in *Obras completas*, cit., t. V, p. 1073-74, strophes 5, 6, 12, 14.

[32] Ivi, p. 1074. Le souvenir du comte Ugolin surgit déjà en 1900 dans les pages du *Diario de Italia* qui relatent le passage de Darío dans la ville de Pise. «[…] en el palacio de los condes Finocchieti, un especialísimo lugar me impresiona verdaderamente. Es el punto en que, en la Torre del Hambre, Ugolino, "La boca solevò del fiero pasto"» [*sic*]. A partir de cette vision de la tour, Darío discute de la véridicité de l'épisode du Pisan. «[N]ada me haría dudar de lo que miro, affirme-t-il. Sí, ese viejo hierro vió la escena pavorosa, que para la inmortalidad fundió Dante en el bajorrelieve de sus sublimes tercetos de bronce. La visión del poeta cobra realidad a medida que pasa el vuelo de los siglos. La

mêmes «couleurs dantesques» que Rubén distinguait dans les tableaux de Goya:[33]

> Falta la terrible trompeta.
> Mas oye el alma del poeta
> Crujir los huesos del planeta.[34]

Tout comme dans la *Comédie*, «como en la dantesca Comedia»,[35] le poète traverse cet espace cauchemardesque sans pour autant se mêler au chagrin des damnés et fait craquer les os entassés de tous les défunts du monde, mais «guarda e passa». Tandis qu'au milieu des hurlements sauvages, une sainte, Sainte-Hélène de Montenegro, telle Béatrice au deuxième chant de l'*Enfer*, emporte l'écho d'une musique angélique dans la géhenne:

> ¡Mas oíd un celeste allegro!
> Es que pasa, en el horror negro,
> Santa Elena de Montenegro.[36]

Au vers inaugural de *Thánatos*, se greffe, une dizaine d'années après, une nouvelle reprise valéryenne du premier vers de la *Comédie*. En plein cœur de cette immense autobiographie intellectuelle que tissent les *Cahiers*, en 1922, Valéry paraît amorcer la traduction des premiers vers dantesques:

---

fábula se encarna en la tradición; la tradición se alimenta y vive con la sangre misma del pueblo. Ninguna demonstración histórica, ningún comento de centón, ninguna memoria de erudito, destruirán lo que certifica la creencia de successives generaciones. De ahí la absoluta inutilidad de los intentos para bora de la conciencia popular la idea del milagro y el influjo de la leyenda», R. Darío, *Diario de Italia*, cit., pp. 543-44. Le renvoi à l'épisode d'Ugolin dans le poème *Santa Elena de Montenegro* se situe dans une optique plus globale qui consiste à accorder à l'invention poétique un statut de vraisemblance tout aussi légitime que celui de l'histoire.

[33] Dans le poème *A Goya*, de 1892, on lit: «[…] Poderoso visionario, / raro ingenio temerario, por ti enciendo mi incensiario. / […] por tus lóbregas visiones, / tus blancas irradiaciones, / tus negros y bermellones; / por tus *colores dantescos*, / por tus majos pintorescos / y las glorias de tus frescos», ivi, pp. 926-27. Nous soulignons.

[34] Darío, *Santa Elena de Montenegro*, cit., p. 1074, strophe 10.

[35] Le tercet de *Santa Elena de Montenegro* où est développée cette comparaison frappante avec la *Comédie* est le septième du poème: «Como en la dantesca Comedia / nos eriza el pelo y asedia / el espanto de la Edad Media».

[36] Ivi, p. 1076, strophe 25.

> Béatrice –
> In mezzo del cammin – –
> Las, blasé des choses de l'esprit – Limite.
> Trouve enfer et paradis – Mais qu'est-ce que les choses de l'esprit.[37]

Ce que prouve avant tout cette incursion de Dante, c'est la présence dans la mémoire de Valéry de ce vers de l'*Enfer*, qui, à un moment donné, s'inscrit naturellement sur une page des *Cahiers*. L'*incipit*, la trace de quelques points de suspension laissent deviner des remaniements successifs. Et pourtant, ce n'est pas d'une simple transposition de l'original italien qu'il s'agit, mais d'une véritable appropriation qui va jusqu'à une réécriture propre. D'abord, le cheminement de la pensée, «in mezzo del cammin» de notre esprit, la double allusion aux «choses de l'esprit» en l'espace de trois lignes, l'occurrence du terme «Limite» qui renvoie à l'image de la *diritta via smarrita*, de la voie droite outrepassée et l'évocation des pouvoirs de la connaissance résumée dans la célèbre formule *Que peut un homme?* Le choix de la première personne, l'impression d'un tercet, conservé aussi bien par la disposition du jet de l'écriture que par l'intuition d'une rime entre la deuxième et la troisième ligne, voici des faits qui, bien que typiquement valéryens, prennent place sous le nom de Béatrice, dans un moule dantesque. Paul Valéry assemble enfer et paradis en une seule évocation, et transcrit le désarroi de Dante-personnage à l'aide d'une notion qui lui est propre et qui l'a longuement interpellé, celle des «choses de l'esprit». Les sentiments d'égarement et de trouble, qui régissent le préambule du poème, sont remplacés par une sorte de lassitude et d'épuisement, les mouvements de l'esprit étant, pour Valéry, susceptibles de provoquer un accablement aussi intense que les passions physiques.[38]

---

[37] P. Valéry, *Cahiers*, édition intégrale en fac-similé, 29 voll., préface par Louis de Broglie, Editions du CNRS, Paris 1957-1961, t. VIII. *1922*, p. 751.

[38] En 1942, au moment où il écrit le texte que l'on considère comme son dernier essai sur Mallarmé, Valéry a l'idée de rédiger un *Traité des passions de l'esprit*. La lecture d'un fragment du projet de ce *Traité*, permettra de mieux comprendre ce qu'il entend par *choses hautes*, ou *passions de l'esprit*: «C'est un très rare sujet, peu exploré, anticipe-t-il, à cause de l'opposition entre l'intellect et la sensibilité, mais qui n'est qu'apparence et l'effet de quelques méprises ou de préjugés de philosophes. En vérité, il n'y a pas, il ne peut y avoir antagonisme; il n'y a qu'un enchaînement de fonctions […]. Je dis, poursuit-il, qu'il y a des passions de l'esprit, c'est-à-dire que nous pouvons être émus, transportés, tourmentés, exal-

Lors de la rédaction de cette note, Valéry vient à peine de commencer sa relation avec Catherine Pozzi, une liaison qui se prolongera jusqu'en 1928 et qui a sans doute eu un poids considérable dans le retour du poète à Dante. Croyante et curieuse, Catherine remplit ses cahiers de l'époque de notes diverses sur les esprits et les rituels religieux; elle étudie les figures d'Erasme, de Savonarole ou de saint Bernard, et introduit ici et là le nom de Dante, dont elle revisite la biographie et transcrit des vers.[39] Or, contrairement au cas de Estela chez Rubén, l'évocation du nom de Catherine sous le pseudonyme de Béatrice, B., Bice, n'a pas qu'une valeur affective. Les nombreuses notes des *Cahiers* de Valéry qui recueillent les raisonnements, l'analyse des tensions et les bonheurs suscités par cette relation amoureuse, témoignent de l'itinéraire intellectuel complexe, de la *Comédie intellectuelle*, dont la rencontre avec Catherine est le point de départ.[40] L'élan créatif

tés ou accablés par des objets qui ne sont qu'imaginaires, mais que peuvent cependant nous imposer des travaux et des peines, des fatigues et des sacrifices immenses, même sans espoir de récompenses extérieures possibles ou vérifiables. […] Il y a un orgueil intérieur, je veux dire sans-témoin; une avarice immatérielle; une luxure désincarnée; de l'envie qui ne jalouse nul avantage que le monde puisse procurer; des flammes et des larmes extraordinaires, une tendresse pour l'idée qui vient de naître, et toutes les nuances du désespoir», cfr. P. Valéry, *Mallarmé et moi*, in *Mallarmé ed io*, texte établi, annoté et traduit par Erica Durante, introduction par Maria Teresa Giaveri et Aldo Trione, ETS, Pisa 1999. Nous transcrivons le texte tel qu'il apparaît dans le dernier état rédactionnel.

[39] Sur le rabat du cahier utilisé entre l'hiver 1922 et l'été 1927, Catherine transcrit, en guise d'ouverture, les vers 134 et 135 du troisième chant du *Purgatoire*. Plus loin, on retrouve la transcription des points essentiels d'une biographie de Dante, parue en 1890 dans la «Revue des deux mondes», ainsi que des mentions diverses de l'Alighieri, extraites de *La Trahison des clercs* de Julien Benda ou de *Das Jahr der Seele* de Stefan George. Ce parcours de lectures comprend également Maurice Scève et Milton, dont plusieurs fragments du *Paradise Lost* sont recopiés en anglais. La consultation des papiers du fonds Pozzi relatifs à cette période nous a aimablement été accordée par Mme Florence De Lussy, ancienne conservatrice responsable du fonds Valéry au Département des Manuscrits Occidentaux de la Bibliothèque Nationale de France. Ces autographes n'ayant pas encore été foliotés, il ne nous est malheureusement pas possible de fournir des indications plus précises quant à leur localisation.

[40] «[…] [I]l m'arrive de concevoir, de temps à autre, – avoue Valéry –, sur le modèle de la *Comédie humaine*, si ce n'est sur celui de la *Divine Comédie*, ce qu'un grand écrivain pourrait accomplir d'analogue à ces grandes œuvres dans l'ordre de la vie intellectuelle. La soif de comprendre et celle de créer; celle de surmonter ce que d'autres ont fait et de se rendre égal aux plus illustres […]. Et puis, le détail même des instants de l'action mentale; l'attente du don d'une forme ou d'une idée; […] les désirs et les sacrifices, les victoires et les désastres; et les surprises, l'infini de la patience et l'aurore d'une "vérité" […]. Dans cette

que celle-ci imprime s'accompagne d'une réflexion mystique qui ne se fait pas sans un détour par Dante. Vers la fin de 1921 et le début de 1922, découragée par l'attitude de son amant qui est loin d'envisager une séparation de sa famille pour la rejoindre, Catherine entame de longs mois de silence et de retrait. Souffrant de l'absence de sa maîtresse, Valéry imagine un voyage dantesque à l'envers, où,

> «ayant fait connaître le paradis à Valéry, "Béatrice" l'aurait conduit par la suite en enfer où s'opère l'échange des âmes entre les amoureux. Là, Valéry aurait essayé d'entrer par violence dans celle de Béatrice pour substituer sa volonté à la sienne, modifiant ainsi l'image affligeante qu'elle gardait de lui.[41]

Inachevé, ce projet révèle cependant à quel point l'ombre de Dante imprègne l'effort de méditation de Valéry sur cette liaison. Comme Borges avec son Estela, Estela Canto,[42] Valéry emprunte à la littérature, et plus particulièrement à Dante, le cadre de compréhension de cet épisode amoureux, qui «dépasse l'affaire particulière» et qu'il conçoit comme «nécessité d'une intelligence parfaite entre des systèmes vivants».[43] C'est la notion d'élévation, sur laquelle repose la construction de la *Comédie* que semble avant-tout retenir Valéry.

Cependant, c'est surtout au moment de la naissance du *Cimetière marin*, que, par un phénomène mnémonique, se manifeste le véritable sursaut dantesque. Le poète raconte s'être «étonné un matin, de trouver

---

vaste Comédie de l'esprit à laquelle je souhaitais un Balzac, si ce n'est un Dante, Descartes tiendrait une place du premier rang», Valéry, *Descartes*, in *Œuvres*, cit., t. I, pp. 798-99. Nous soulignons.

[41] A l'issue de ses recherches dans les archives personnelles de M. Claude Bourdet, le fils de Catherine, Joseph Lawrence, le principal biographe de Catherine Pozzi, a ainsi résumé le projet d'œuvre ébauché par Valéry, qu'il décrit «comme le récit d'un viol spirituel. Comme un Faust diabolique et orgueilleux, [Valéry], soutient-il, fait miroiter la gloire devant Catherine, lui proposant de faire d'elle "en deux cents pages la femme la plus célèbre d'Europe". Elle rejette sa proposition avec dédain», in *Catherine Pozzi: une robe couleur du temps*, Editions de la Différence, Paris 1988, pp. 206-207.

[42] Dans son témoignage, Estela Canto raconte: «[Borges] me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno», in *Borges a contraluz*, Espasa Calpe, Madrid 1989, p. 95. En 1945, c'est à Estela que Borges a dédié son récit peut-être le plus profondément inspiré de ses multiples lectures de la *Comédie: L'Aleph*.

[43] Valéry, *Cahiers*, cit., t. VIII, p. 593.

dans [s]a tête des vers décasyllabiques», une *figure pour l'ouïe* dépourvue de toute matière autre que celle musicale, «difficile à manier, avoue Valéry, à cause de sa facilité même».[44] Bien avant tout motif de sa vie «affective et intellectuelle» lié au ciel et à la mer de Sète, il y a donc une forme qui n'est pas visuelle, mais sonore, et est tout aussi frappante que la lumière de ce «brillant espace», la mer, qui s'impose au poète.[45] Pour cet auteur, qui affirme que son recueil *Charmes* doit se lire comme une histoire de rythmes et de tons divers, et qui estime que chez le poète il y a d'abord «l'oreille qui parle et la bouche qui écoute», l'avènement d'une intuition versifiée vaut plus que tout autre contenu, si sensible, si affectif ou abstrait qu'il soit. A la source du *Cimetière marin*, il y a donc une sorte de formule magique, figure musicale décasyllabique, portant en soi une harmonie et une suite de mesures qu'il ne reste qu'à assumer et à remplir. D'abord une coque, une structure creuse, vide et résonante, qui, par sa forme concave et sa mémoire sonore, ressemble au cerveau des poètes, qui est pour Valéry «un fond de mer où bien des coques reposent».[46] Un lieu éloigné, fait d'ombre et de silence, de nature abyssale, qui n'est pas sans rapport avec le mouvement recommencé de la mer. Mais ce qui est encore plus intéressant dans ces aller-retours imprévisibles de l'esprit où, selon Valéry, tout est chaos, c'est que ce vers fantôme de dix syllabes, «a quelque rapport avec le vers dantesque».[47] Il naît en effet d'une épreuve de force entre le dix et le douze, entre une forme désuète pour la poésie française et sa forme traditionnelle, l'alexandrin, qui se croisent dans l'hendécasyllabe, le vers d'une autre tradition nationale, italienne, mais aussi espagnole. Ce que Valéry reçoit de Dante

[44] F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, précédés d'une préface de Henri Brémond, Le Livre, Paris 1926, p. 62.

[45] Pour un commentaire approfondi sur ce choix de versification, lié à la langue italienne, voir P. Valéry, *Il cimitero marino*, texte établi, annoté et traduit par Maria Teresa Giaveri, Il Saggiatore, Milano 1984, p. 12.

[46] Valéry, *Œuvres*, cit., t. I, p. 49. Dans son *Introduction biographique* aux deux tomes des *Œuvres* de Valéry, Agathe Rouart-Valéry, fille du poète, transcrit ce passage, qui est tiré d'une lettre de Paul Valéry à un ami, publiée dans le numéro de la revue «Capitole» entièrement consacré à l'auteur du *Cimetière marin*, en 1926.

[47] Ivi, p. 1504. Cette image de l'esprit du poète conçu comme un lieu obscur peuplé de choses creuses et résonnantes apparaît également à la clôture du huitième sizain du *Cimetière marin:* «J'attends l'écho de ma grandeur interne, / Amère, sombre et sonore citerne, / Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!».

est avant tout une «apparence auditive»,[48] une «illumination» musicale, qui ne devient qu'ensuite verbale et significative. Et un ton, un ton intime, un «ton de soi à soi»,[49] une espèce de *sotto voce*, comme l'«entre moi et moi» de la nuit de Gênes.[50] La démarche valéryenne vis-à-vis du poème de Dante n'est donc pas celle d'un pur consommateur qui ne se préoccupe que de découvrir le texte, mais celle d'un consommateur qui est également producteur, et qui y découvre des visées correspondant aux siennes. Les réminiscences dantesques, chez Valéry, ne prennent pas la forme d'emprunts ponctuels de la *Comédie*. Elle se situent à un autre niveau, celui de la fabrication de l'œuvre.

Dans leurs travaux sur la Bibliothèque de Valéry, Judith Robinson et Brian Stimpson ont rapporté un fait singulier.[51] Pendant les années trente et quarante – Valéry avait entre soixante et soixante-dix ans –,

[48] Valéry, *De la diction des vers*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1256.

[49] Cette formulation apparaît dans une note des *Cahiers* de 1923: «Dante-Virgile-familiarité. / Dante, ton de soi à soi. / Vers "savant", vers "vivant"». Lecteur de Virgile, dont, entre 1942 et 1944, il fait une traduction en vers des *Bucoliques*, Valéry semble remarquer une proximité, *familiarité*, entre les vers de Virgile et ceux de Dante. Dans cette oscillation entre l'érudition et l'intensité de leurs vers, il décèle ce *ton de soi à soi*, cette voix qui mène la réflexion à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur. C'est de ce double mouvement que procédera *Le Cimetière marin*, dont les initiales, *CM*, apparaissent sur le manuscrit, en ajout, à côté de l'expression *ton de soi à soi*, cfr. Valéry, *Cahiers*, cit., IX, p. 263.

[50] La fameuse «nuit de Gênes» correspond à l'un des épisodes cruciaux de la biographie intellectuelle de Paul Valéry. Survenue la nuit du 4 au 5 octobre 1892, pendant l'un des séjours génois du poète, elle est qualifiée par Valéry d'«expérience-limite», d'«avènement de l'Intellect». Jacqueline Risset l'a rapprochée de la *Vita nuova:* «La nuit de Gênes, écrit la traductrice française de la *Comédie*, intervient comme *barre* mise à un abandon amoureux, précisément à ce qu'il est convenu d'appeler l'"idylle montpelliéraine", en fait une suite de rencontres, dans la rue, d'une figure féminine inspirante […]. De fait, poursuit-elle, cette idylle découpe dans la vie de Valéry une *Vita Nuova:* la lecture des lettres à Gide de 1891 dégage les modules mêmes de l'expérience du jeune Dante dans le récit de son amour pour Béatrice: "l'œil", la "robe" isolés par le regard […]; le hasard présidant aux rencontres, toutes placées sous le signe de l'énigme et du présage […]; l'invasion onirique et "peur", "tremblement"; l'appel à la lecture de l'autre, de l'*ami* […]; et de façon très frappante, recours, dans l'apparition de l'amour, au même latin mystique et liturgique: "Dominus illuminatio mea", dit Valéry en sa présence; "Ego Dominus tuus", énonce l'Amour rencontrant Dante», *La Nuit de Gênes*, in *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry: teoria e ricerca poetica*, Atti del convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Aosta, 27-30 settembre 1979), Schena Editore, Fasano 1982, p. 297.

[51] J. Robinson-B. Stimpson, *La Bibliothèque de Valéry: traces de lectures, catalogue et corpus des notes marginales*, dans *Bibliothèques d'écrivains*, sous la direction de Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer, Editions du CNRS, Paris 2001, pp. 215-24.

lorsqu'il se rendait chez son amie Anne Quellenec, il lui demandait l'exemplaire de la *Comédie* qu'elle possédait.[52] Après avoir parcouru en silence le texte pendant un certain temps, il disait: «J'ai trouvé», et lui rendait le livre. Un jour, Mme Quellenec le pria de marquer ce qu'il y avait trouvé. Valéry traça alors un trait au-dessous du trentième vers du premier chant de l'*Enfer:* «sì che 'l pie fermo sempre era 'l più basso». Un vers qui, par son équilibre parfait entre son et sens, entre puissance du rythme et de l'image, le fit s'exclamer: «Voilà ce qu'il fallait trouver».[53] Ce témoignage concernant la lecture de Valéry de la *Divine Comédie* excède la simple anecdote. Il montre que l'utilisation du livre par Valéry se fait selon des intentions bien déterminées, au point que lorsqu'il parcourt un volume, il ne retient le plus souvent que ce qui entretient un rapport précis avec les *vices* de son esprit, quitte à laisser le reste du livre intact et parfois même non entièrement découpé.[54] Certes, tout au long du poème, il lui arrive de juger plus sévèrement certains vers, mais toujours selon des critères prosodiques. «Le vers ne chante pas», annote-t-il dans son édition personnelle de la *Comédie*,[55] à propos des vers 5 et 6 du deuxième chant de l'*Enfer:* «sì del cammino e sì della pietate, / che ritrarrà la mente che non erra».[56]

Elevé aux statuts de *poète de l'amour* et de *poète de la connaissance*, au fil du temps, Dante, que Valéry avait placé après Pétrarque, pour lui «un

[52] Anne Quellenec était une intime de la princesse de Schakhowskoy, qui fut amie de Valéry pendant la dernière partie de sa vie. Ensemble, elles traduirent du russe *Obryv* [*La falaise*], roman d'Ivan Aleksandrovitch Gontcharov.

[53] A ce jour, il n'est toujours pas possible de consulter les exemplaires de la *Divine Comédie* contenant des témoignages de lecture autographes de Valéry. Les données fournies dans notre contribution ne contiennent aucun fait nouveau par rapport aux découvertes présentées par Judith Robinson et Brian Stimpson. L'élément biographique que nous rapportons est extrait de l'article *La Bibliothèque de Valéry*…, cit., p. 216. On trouvera les fac-similés des annotations marginales autographes citées ici aux pages 217 et 220 dudit article.

[54] Les auteurs de l'article cité insistent particulièrement sur cette attitude de lecture singulière de Valéry et sur la présence récurrente de volumes dont de nombreuses pages n'ont pas été découpées, ivi, p. 206.

[55] Nous nous référons ici encore aux indications fournies par Mme Robinson et M. Stimpson, qui rapportent l'existence d'une édition «relié[e] en cuir et publiée par Clarendon Press, Oxford, en 1902; l'édition [serait] en trois volumes, paginée de façon consécutive, 1-164, 165-239, 330-494». L'édition en question est sûrement celle qui a été établie par Edward Moore, qui compte 494 pages.

[56] Ivi, p. 221.

des pères de la poésie française»,[57] sort de l'ombre et rejoint Michel-Ange et Léonard dans le Panthéon valéryen.

> L'Italie avait compris que ni l'imitation du réel, ni l'affirmation d'une sensibilité ne contentent tout l'être […] et ne l'unissent dans une œuvre que moyennant toute cette subtilité et toute cette rigueur savante qui en ordonnent le travail, prétend Valéry, non sans convoquer Dante qui n'a pas conçu autrement l'art du poète.[58]

Comme Valéry, l'Alighieri est l'auteur d'une expérience extrême de la pensée. Une expérience qui, surtout dans le *Paradis*, atteint cette même

[57] En 1922, dans une lettre adressée à son frère aîné Jules Valéry, et partiellement éditée dans l'*Introduction biographique* de ses *Œuvres*, Valéry déclare: «J'ignorais que ce grand poète eût vécu à Montpellier [ville où Valéry habita entre 1884 et 1894], et qu'il eût fait son droit [tout comme Valéry en 1889] … Pétrarque est un grand bonhomme. Il a tiré du sonnet presque tous ces effets, et, à mon avis, c'est un père de la poésie française… En revanche, Dante n'a rien donné aux Français», in *Œuvres*, cit., t. I, p. 45. Cette admiration pour Pétrarque remonte aux lectures de jeunesse de Valéry, qui s'essaye également à la traduction du CXC des *Rerum vulgarium fragmenta* (*Una candida cerva sopra l'erba*), paru en 1892 dans le numéro de décembre de la revue *Chimère*, sous le pseudonyme de M[onsieur] D[oris]. Nous noterons également que les noms de Dante et de Pétrarque se trouvent réunis à d'autres endroits de l'œuvre valéryen. Dans les *Cahiers*, l'évocation de Laure est fréquemment suivie de celle de Béatrice (ivi, t. VIII, p. 373). «L'amour comme création artistique est dû au moyen âge qui d'une part l'a revêtu d'une espèce de sainteté (Laure, Béatrice) – et de l'autre l'a paré de la sombre couleur du péché», annote Valéry dans une page de 1922 (ivi, t. VIII, p. 759).

[58] P. Valéry, *Préambule* [du catalogue *Exposition de l'art Italien. De Cimabue à Tiepolo*], in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1351. L'Exposition de l'art italien eut lieu au Petit Palais, de mai à juillet 1935. Outre le texte cité, on peut signaler une autre initiative de Valéry à l'égard de Dante. En 1933, Paul Valéry est nommé administrateur du Centre Universitaire Méditerranéen de Nice, un poste qu'il occupera jusqu'à sa mort, en 1945. C'est pendant l'administration Valéry, et plus précisément au cours de l'année universitaire 1937-1938, qu'au sein du CUM, se fonde la Société d'Etudes Dantesques, qui compte parmi ses membres principaux Maurice Mignon, alors Directeur du CUM, et Auguste Valensin, professeur honoraire aux Facultés Catholiques de Lyon. Or, il est important de souligner le rôle que Valéry a sans doute joué dans la création de cette Société, qui a accueilli les spécialistes les plus reconnus de Dante en France, dont Gilson, Pézard, Renucci. Valéry a non seulement pris en charge les démarches administratives qui ont permis de créer une chaire «Dante» au sein du Centre, mais il a également encouragé l'institution d'un cycle de Lectures Dantesques. D'après une lettre du père Valensin datant du 1er novembre 1938, il semble que certaines de ces *lecturae Dantis* aient même eu lieu chez Valéry: «[…] Je voudrais vous demander votre bénédiction pour les "Lectures Dantesques" que je fais chez vous, en marges des grandes conférences», écrit Valensin, qui semble tenir les avis de Valéry sur les questions dantesques en très haute estime, in P. Valéry, *Correspondance générale*, BN MSS, Naf. 19198, f. 6 (inédit).

poésie teintée de philosophie, qui est pour Valéry celle du *Cimetière marin.*[59] Valéry semble persuadé de la proximité poétique et scripturale qu'il entretient avec Dante. Toujours en 1922, deux ans après la parution de son poème, il fait à son frère une révélation très frappante à la fois par sa franchise et par la réflexion esthétique qu'elle suppose:

> Je lis le *Paradis* par bribes. Il se trouve que le style de ce langage touche de près certaines visées que j'ai ou que j'ai eues. Une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans *Le Cimetière marin*, sans me douter que j'effleurais l'illustre manière.[60]

Illustre manière est celle de Dante; une poésie qui *lustra*, éclaire, rend la lumière, et permet de voir et de se voir, jusqu'à se reconnaître. Aussi bien en amont qu'en aval du *Cimetière marin*, il y aurait donc la présence sous-jacente de la *Comédie*. Une présence semblable à celle de la mer de Sète qui, tout en brillant sous le Midi,[61] accompagne un autre regard sur les morts, qui se veut «un long regard sur le calme des dieux».[62]

Le point de vue du poète l'emporte une fois de plus lorsque vers la fin des années vingt, à une enquête menée auprès d'écrivains pour connaître leur passage préféré de la *Comédie*, Valéry répond en indiquant le quatrième chant de l'*Enfer*, le chant du noble château habité par Homère, Horace, Ovide et Lucain.[63] Chant qui était également celui que préférait Baudelaire, peut-être poussé par Delacroix, qui avait choisi comme sujet d'une fresque pour la Bibliothèque du palais du Luxembourg le passage où Dante et Virgile rencontrent les plus grands poètes de l'Antiquité.

---

[59] «Les vers où paraissent les arguments fameux de Zénon d'Elée […] ont pour rôle de compenser, par une tonalité métaphysique, le sensuel et le "trop humain" de strophes antécédentes […] – Mais je n'ai entendu prendre à la philosophie qu'un peu de sa *couleur*», affirme Valéry à propos du *Cimetière marin*, P. Valéry, *Au sujet du Cimetière marin*, in *Œuvres*, cit., t. I, p. 1506.

[60] P. Valéry, fragment d'une lettre à Jules Valéry, in *Introduction biographique*, ivi, p. 45.

[61] Cette double participation de la mer peut se relever à plusieurs endroits du *Cimetière marin*. Nous ne signalons ici qu'un seul de ces lieux où les sens de la vue et de l'ouï sont interpellés en même temps, et avec la même intensité d'impression: «Hydre absolue, ivre de ta chair bleue, / Qui te remords l'étincelante queue / Dans un tumulte au silence pareil».

[62] Nous transcrivons les deux derniers vers du premier sizain du *Cimetière marin*, qui sont par ailleurs inscrits sur le tombeau de la famille Grassi-Valéry au cimetière de la ville de Sète: «O récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux».

[63] Cette trace a également été retrouvée par Judith Robinson et Brian Stimpson, cfr. *La Bibliothèque de Valéry*…, cit., p. 222.

L'éternité de la poésie, sa circulation d'un poète à l'autre a fasciné Valéry tout comme elle a plu à Baudelaire. Pour reprendre les mots prononcés par Valéry lors de la réunion parisienne du Pen Club en 1925, nous sommes face à «diverses littératures [qui] sont tombées amoureuses les unes des autres», et se retrouvent après s'être «recherchées et violemment désirées».[64] Cette étreinte est dans ce cas l'œuvre de Dante.

Selon diverses habitudes de lecture et de réécriture, à des étapes différentes de leurs parcours poétiques, Valéry et Darío ne sont que deux des fruits de ces étreintes amoureuses parmi trois, voire quatre littératures. A leurs côtés, Antonio Machado, Unamuno, André Gide, Paul Groussac et par lui Borges, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes et Victoria Ocampo s'insèrent également dans ces littératures qui s'enlacent autour de Dante, autour de cette Méditerranée, qui est pour Darío et Valéry un même toit, «en donde estallan copos de espuma», duquel «ose jaillir» une «vague en poudre».[65]

[64] P. Valéry, *Discours au Pen Club*, in *Œuvres*, cit., t. I, pp. 1359, 1360.

[65] R. Darío, *En el mar*, in *Obras completas*, cit., t. IV, p. 469. Valéry, *Le Cimetière marin*, cit., p. 151. Le troisième vers de ce dernier sizain du *Cimetière marin* est littéralement: «La vague en poudre ose jaillir des rocs!».

IN MARGINE ALLE *INSPIRATIONS MÉDITERRANÉENNES* DI PAUL VALÉRY

Maria Teresa Giaveri

> Je commence par mon commencement. Je suis né dans un port de moyenne importance, établi au fond d'un golfe, au pied d'une colline, dont la masse de roc se détache de la ligne générale du rivage. [...] Tel est mon site originel, sur lequel je ferai cette réflexion naïve que je suis né dans un de ces lieux où j'aurais aimé de naître.[1]

All'inizio della vita di Valéry – come al fine della sua scrittura poetica – vi è la bellezza nitida del mondo mediterraneo.

Mediterraneo significa candore di forme esaltate dalla luce, ombre decise, azzurri profondi fino al nero, fiammati dall'oro solare: sono i colori della natia Sète, frammento terrestre fra mare e stagno, e saranno i colori evocati da una poesia ove il blu d'Omero si impone sul freddo *azur* mallarmeano, ove il bianco riluce spietato nei marmi e si fa tenero nei corpi.

Mediterraneo significa rigore, architettura, misura. Nella ricostruzione valeriana è proprio il sole del *Midi* a ispirare gli strumenti e i modi di una civiltà che si volle esemplare:

---

[1] P. Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, in *Œuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 1957, p. 1084. Conferenza pronunciata a Parigi il 24 novembre 1933 e pubblicata in *Conferencia* il 15 febbraio 1934. Per tutte le citazioni di testi poetici, cfr. P. Valéry, *Album de Vers anciens* e *Charmes*, in *Œuvres*, cit., vol. I, *passim*. Benché la corrispondenza di Valéry documenti la fretta e la fatica con cui il poeta aveva adempiuto all'annuale invito delle *Annales*, e il testo appaia steso rapidamente nell'ottobre 1933, con ampio utilizzo di materiale preesistente (copia di una lettera giovanile a Pierre Louÿs, pagine dei *Cahiers*), le *Inspirations méditerranéennes* nel loro oscillare fra ricordo personale e teorizzazione, fra documento poetico e suggerimento politico, appaiono forse la più stimolante introduzione alle tematiche della poesia valeriana.

> Imaginez l'impression que la présence de cet astre a pu produire sur les âmes primitives. Tout ce que nous voyons est composé par lui […]. Le soleil introduit l'idée d'une toute-puissance suréminente, l'idée d'ordre et d'unité générale de la nature.[2]

Figlia di quella natura e di quella cultura, la poesia valeriana ne mutuerà innanzitutto gli equilibri formali: scelte rigorose di lessico, di metro e di rima, purezza della struttura, ferma censura ove intervenga una torbida sbavatura di *pathos*.

L'etichetta di «classico» si rinnoverà così nella modernità (e nel modernismo) novecenteschi: sarà un «classico» materiato dall'oscurità rivoluzionaria della lirica nuova,[3] e sorto dallo sconforto del nuovo secolo, ove l'artista – si chiami Eliot o Valéry, Stravinsky o Picasso – eleggerà a suo compito la raccolta devota di frammenti, la costruzione di ardite architetture fatte di rovine.

Come quando, percorrendo le rive all'attracco dei pescherecci e osservando affascinato l'orrendo spettacolo dei resti di pesci buttati a mare, il giovanissimo Valéry assomigliava quei lacerti sanguinosi nel cristallo d'acque alle immagini cruente eppur nobilmente limpide che gli venivano dall'*Iliade*, così il maturo poeta considererà sempre che

> l'art est comparable à cette limpide et cristalline épaisseur à travers laquelle je voyais ces choses atroces: il nous fait des regards qui peuvent tout considérer.[4]

Mediterraneo sarà dunque – per grazia degli Dei che hanno riunito a Sète la triestina Fanny Grassi e il corso Barthélemy Valerj – il primo sguardo di Paul Valéry sul mondo, e poi l'immagine del mondo restituita dalla sua poesia: sarà in lui rivelazione e poi modello estetico, quanto è stata, nella storia dell'umanità, luogo e fondamento di un particolare sviluppo culturale.

Nella ricostruzione della propria biografia, che ripete sinteticamente la storia delle genti da cui è nato, Valéry sottolinea un'origine e delle costanti.

L'origine è un mondo felice di stimoli sensoriali, da cui muoverà poi

---

[2] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., pp. 1094-95.

[3] La «rivoluzione del linguaggio poetico» – secondo la classica definizione di Julia Kristeva – è l'ineludibile retaggio che l'Ottocento lascia all'arte del XX secolo.

[4] Ivi, p. 1089.

il pensiero astratto, un'alba radiosa in cui si fondono, intrecciati nell'avventura della scoperta, sensibilità e pensiero:

> Vous voyez comme la pureté du ciel, l'horizon clair et net, une noble disposition des côtes peuvent non seulement être des conditions générales d'attraction pour la vie et de développement pour la civilisation, mais encore des éléments excitateurs de cette sensibilité intellectuelle particulière qui se distingue à peine de la pensée.[5]

Ma questo «primo motore» può determinare uno sviluppo (psichico e culturale) solo grazie a un processo normativo. Anzi, è proprio l'esigenza costruttiva e l'esistenza progressiva della legge che gli sembrano caratterizzare lo spirito mediterraneo e la civiltà che ne ha preso il nome:

> Ce sont des Méditerranéens qui ont fait le premiers pas certains dans la voie de la précision des méthodes, dans la recherche de la nécessité des phénomènes par l'usage délibéré des puissances de l'esprit [...].
> Qu'il s'agisse des lois naturelles ou de lois civiles, le type même de la loi a été précisé par des esprits méditerranéens.[6]

Quando pronuncia all'Université des Annales la conferenza a cui dà come titolo *Inspirations méditerranéennes*, Paul Valéry ha sessantadue anni e la Francia vive la pace sospesa dell'*entre-deux-guerres*.

È la fine del 1933, l'anno in cui la carta geopolitica d'Europa si chiazza di una nuova dittatura che si attribuirà un potere di distruzione quasi totale, radicato nel mito di un'origine «pura» e di un destino di dominio. Ed è significativo che nelle pagine scritte per le *Annales* Valéry proponga con forza lo schema classico della mediterraneità europea:

> La nature méditerranéenne, les ressources qu'elle offrait, les relations qu'elle a déterminées ou imposées, sont à l'origine de l'étonnante transformation psychologique et technique qui, en peu de siècles, a si profondément distingué les Européens du reste des hommes, et les temps modernes des époques antérieures.[7]

---

5 Ivi, p. 1095.
6 Ivi, pp. 1096-97.
7 *Ibid.*

Se Europa e Mediterraneo coincidono, essendo l'una civiltà lo sviluppo naturale dell'altra, quest'ultima si caratterizza non in rapporto a una presunta «purezza» razziale, ma proprio per la sua felice situazione di luogo di incroci, scambi, confronti, conflitti:

> Trois «parties du monde», c'est-à-dire trois mondes fort dissemblables, bordent ce vaste lac salé. […] Sur ses bords, quantité de populations extrêmement différents, quantité de tempéraments, de sensibilités et de capacités intellectuelles très diverses se sont trouvés en contacts.[8]

Mediterraneo è dunque assimilazione e contrasto, ecumene e concorrenza: è dinamismo fondatore di quell'Europa moderna da cui altre culture, in altri continenti, possono a loro volta trarre origine.

La consacrazione valeriana della mediterraneità è dunque, anzitutto, affermazione della natura felicemente multietnica della civiltà europea, e appare tanto più preziosa quanto più minaccioso si fa il clima nei paesi viciniori. Non sarà un caso che una settimana dopo il discorso all'Université des Annales, Valéry cominci la sua attività di amministratore del Centre Méditerranéen di Nizza, da cui sarà destituito nel 1941 dal governo di Vichy.

Ma l'origine e lo sviluppo della cultura mediterranea appaiono macrostoria che ripete, per lo scrittore, la sua microstoria personale: le *Inspirations* non sono solo un messaggio velatamente politico, ma disegnano un percorso dai tratti inusitatamente autobiografici, che si propone a un tempo come introduzione alla poetica e commento al più celebre dei poemi di Valéry, *Le Cimetière marin*.

In principio, come si è detto, *Mediterraneo* significa per Valéry occasione privilegiata di risveglio della «sensibilità intellettuale»: è cioè il luogo (geografico, storico, biografico) di un singolare accordo fra l'universo della sensazione e il meccanismo del pensiero astratto.

Sappiamo quanto il più intellettuale dei poeti francesi fosse interessato all'analisi della sensibilità, «cette faculté qui est fondamentale et qu'on oppose à tort à l'intelligence dont elle est au contraire la véritable puissance motrice».[9]

Se la forza ispiratrice della sua scrittura risiede nella dialettica del

[8] *Ibid.*

[9] P. Valéry, *Variété. Bilan de l'intelligence*, in *Œuvres*, cit., p. 1066.

conflitto fra vita e intelletto, è l'unità armonica della parola poetica che può proporsi come riconciliazione, sia pur momentanea, di cerebrale e di sensuale, di alea e di necessità.

L'alleanza estetica mima così, nel mondo della lingua e del pensiero, quell'euforia della sensibilità che ha costituito l'esperienza originaria di rapporto col mondo. Cronologicamente, infatti, l'esperienza sensibile è stata prioritaria rispetto a quella intellettuale; esperienza di percezione visiva che Valéry traduce evocando quella luce netta che struttura lo sguardo mediterraneo; sensazione tattile, gustativa e sonora del vento salmastro; trionfo dinamico del nuoto, che definisce e insieme confonde il corpo umano con quello del mare.

> Certainement, rien ne m'a plus formé, plus imprégné, mieux instruit – ou construit – que ces heures [vouées] au culte inconscient de trois ou quatre déités incontestables: la Mer, le Ciel, le Soleil.
>
> Je m'accuse devant vous d'avoir connu une véritable folie de lumière combinée avec la folie de l'eau.[10]

Il sole domina le pagine occasionali delle *Inspirations méditerranéennes* quanto l'insieme della poesia valeriana. È l'Uno della filosofia parmenidea,[11] il «*Sol Invictus*» del mondo latino, raggiante di verso in verso con una costanza che non è sfuggita agli studiosi di frequenze lessicali. Da *Sémiramis* al *Cantique des Colonnes*, dall'*Ébauche d'un Serpent* a *Le Cimetière marin*, un fervore cultuale sembra moltiplicare le immagini: «… Voici paraître enfin le Maître dans sa gloire / Celui qui donne et qui retire, qui engendre et qui consume…», «… Un dieu couleur de miel…», «Grand Soleil, qui sonnes l'éveil / à l'être…», «Midi le Juste y compose de feux / La mer…».

Le *Inspirations* dedicano all'analisi del *soleil sensation* lunghe pagine preziose:

> … Avez-vous jamais songé à l'importance immédiate du soleil? Je ne parle pas du soleil de l'astrophysique, […] mais simplement du soleil sensation, phénomène souverain, et de son action sur la formation de nos idées. […] Imaginez l'impression que la pré-

[10] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., pp. 1090, 1092.

[11] Cfr. i celebri versi de *Le Cimetière marin:* «Midi là-haut, Midi sans mouvement / En soi se pense et convient à soi-même. / Tête complète et parfait diadème…».

> sence de cet astre a pu produire sur les âmes primitives. Tout ce que nous voyons est composé par lui, et j'entends par composition un ordre de choses visibles et la transformation lente de cet ordre qui constitue tout le spectacle d'une journée: le soleil maître des ombres, à la fois partie et moment, partie éblouissante et moment toujours dominant de la sphère céleste a du imposer aux premiers réflexions de l'humanité le modèle d'une puissance transcendante, d'un maître unique.[12]

Potenza che rivela – o crea[13] – il mondo, il sole appare agli occhi dell'uomo mediterraneo il più immediato degli dei: l'aggettivo che lo consacra in apertura de *Le Cimetière marin*, «Midi le Juste» ne esalta la divinità attraverso la traccia stessa del recupero etimologico (*juste – ius – *ioves*). L'immagine valeriana evoca dunque il momento preciso e immobile del Mezzogiorno, ma anche la solare giustizia[14] che opera su tutto ciò che è misurabile con esattezza. La misura è legata all'immobilità (bilancia, filo a piombo): è – in ogni senso – rigore.

> … Cet objet sans pareil, cet objet qui se cache dans son éclat insoutenable, a joué également, dans les idées fondamentales de la science, un rôle évident et capital. La considération des ombres qu'il projette a dû servir de première observation à toute une

[12] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1094.

[13] In molti testi poetici di Valéry il sole è presentato come causa di quelle ingannevoli e periture apparenze che l'uomo percepisce come realtà: «Fauteur de fantômes joyeux / Qui rendent sujette des yeux / La présence obscure de l'âme» (*Aurore*). Nell'*Ébauche d'un Serpent* così canta il tentatore: «Toujours le mensonge m'a plu / Que tu répands sur l'absolu, / O roi des ombres, fait de flammes! // Soleil, soleil, faute éclatante / Toi qui masques la mort, soleil […] // Tu gardes les cœurs de connaître / Que l'univers n'est qu'un défaut / dans la pureté du non-être!». L'universo è un insieme di illusioni, verso cui ci spingono i sensi e contro cui si erge la lucidità della coscienza: ma lo spirito che sa smascherare fantasmi e «délices» dei sensi scopre il nulla dietro le variopinte forme dell'apparire. Ne *Le Cimetière marin* il tema è accennato in pochi versi al centro della meditazione sull'ingannevole speranza dell'immortalità: «Et vous, grand âme, espérez-vous un songe / Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge / Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?». È interessante osservare che, nella genesi del poema, quale è documentata dal suo ricco avantesto, i versi sulla mortalità appaiono fra i primi abbozzi (cfr. P. Valéry, *Il cimitero marino*, introduzione, traduzione e commento a cura di M.T. Giaveri, Il Saggiatore, Milano 1984).

[14] Cfr. l'«admirable justice» della strofa VI de *Le Cimetière marin*. Si ricordi anche l'osservazione del poeta: «C'est une étrange chose que je ressente l'aube comme renoncement, le midi comme jugement, le soir comme vérité, la nuit comme prophétie». P. Valéry, *Cahiers*, vol. VII, Editions du C.N.R.S., Paris 1957-1961, p. 496.

> géométrie, celle qu'on nomme projective. Sous un ciel éternellement voilé on n'y eût pas songé, sans doute; pas plus qu'on n'eût pu instituer la mesure du temps, autre conquête primitive qui s'est d'abord pratiqué au moyen du déplacement de l'ombre d'un style, et il n'est pas d'instrument physique plus antique ni plus vénérable qu'une pyramide ou obélisque, gnomons gigantesque, monuments dont le caractère était à la fois religieux, scientifique et social. Le soleil introduit donc l'idée d'une toute-puissance suréminente, l'idée d'ordre et d'unité générale de la nature.[15]

Il sole, e il limpido cielo che ne è dominato, sono dunque stimolo non solo di un'ingenua felicità sensuale, ma di una conquista speculativa. Essi generano gli strumenti di misurazione e il concetto stesso di tempo; nei versi del *Cimetière* il cielo è «Beau ciel, vrai ciel», ma anche «Temple du Temps» cioè supremo edificio in cui l'unità indifferenziata offerta alla percezione sensoriale è sacrificata in singole unità periture: si fa «tempo».

L'immagine non gioca su una casuale assonanza: derivati entrambi dal latino *temno*, i lessemi «Tempio» e «Tempo» iterano il concetto di partizione; *templum* è lo «spazio immaginario che l'augure segnava col lituo nel cielo, e dentro il quale osservava il volo degli uccelli», ed è pure «la proiezione di questo spazio circoscritto sul terreno», cioè il recinto dell'osservazione celeste.[16] La «contemplazione» del meriggio sereno, dunque, non è solo abbandono a un'apoteosi di luce irraggiata e rifranta, ma diventa conoscenza, cioè esperienza di scissione: l'io contemplante si percepisce «altro» dall'oggetto della contemplazione, divenendo consapevole dell'atto stesso del suo contemplare.

Alla scissione fra soggetto, oggetto e funzione, si accompagna la partizione della realtà indifferenziata in segmenti spazio-temporali, individuabili e misurabili. Il sole – secondo la bella rievocazione delle *Inspirations* – è fonte e strumento della geometria proiettiva e delle prime misurazioni del tempo. Ma come ricorda *Le Cimetière marin* «… rendre la lumière / Suppose d'ombre une morne moitié»: la scoperta del computo del tempo, la consapevolezza della situazione del soggetto nello spazio,

---

15 Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1095.

16 L'immagine era già stata anticipata nel poema giovanile *Sémiramis* («… du haut du ciel foudroyant l'heure humaine / […] Le Sacrificateur Soleil roule et ramène / Le jour après le jour sur les autels d'azur…») e nella *Jeune Parque* («Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple / Et que sur moi repose un autel sans exemple!»).

sono conoscenza dello scorrere temporale, della natura illusoria della nostra centralità nello spazio.

Il mare è l'altra divinità mediterranea e personale citata nelle *Inspirations méditerranéennes*: *Mare nostrum*, come recita il titolo primitivo de *Le Cimetière marin*.

Tutta la poesia valeriana canta lo sfarsi delle rive in risonanza, l'infinito costruirsi e dissolversi della superficie marina («le changement des rives en rumeur», «la mer, la mer, toujours recommencée»),[17] e quell'euforia del corpo nel dinamismo del nuoto che, descritta nelle *Inspirations* grazie all'inconsueta inserzione di un poemetto in prosa, *Nage*, («Il me semble que je me retrouve et me reconnaisse quand je reviens à cette eau universelle. [...]. Donc, nage! donne de la tête dans cette onde qui roule vers toi, avec toi se rompt et te roule!»)[18] sarà celebrata ne *Le Cimetière marin* con l'esortazione «Courons à l'onde en rejaillir vivant».

Mediata ed esaltata dalla fusione sensuale del nuoto, la presenza marina si rivela, come quella solare e celeste, costitutiva della sensibilità e poi del pensiero mediterranei.

Immobile, in apertura de *Le Cimetière marin*, il mare moltiplica metafore di illusoria solidità: «Ce toit tranquille», «Stable trésor, temple simple à Minerve, / Masse de calme et visible réserve»; è corpo immenso e disparato, franto in molteplici membra e attributi: «Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi / Tant de sommeil sous un voile de flamme», «La mer fidèle [...] / Chienne splendide...»; «Peau de panthère et chlamyde trouée / De mille et mille idoles du soleil».

Ogni immagine dispiega un percorso logico-fantastico simmetrico (e perciò rivelatore) di quello storico-etimologico sedimentato nella parola stessa.

Prendiamo come esempio il verso «Hydre absolue, ivre de ta chair bleue» che scompone la piatta architettura marina dell'*incipit* nel tumultuoso spettacolo che chiude il poema.

Al di là delle evidenti allitterazioni e assonanze,[19] al di là del gioco ritmico di cui il *Cimetière* è un virtuosistico repertorio, si noti come la

[17] Tutti i versi qui citati sono tratti da *Le Cimetière marin.*

[18] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1091. È abitudine di Valéry attingere ai *Cahiers* per costruire i vari testi richiestigli dalle sue funzioni pubbliche; anche questa «poesia involontaria» (ben lontana formalmente dalla sua più nota «poesia in prosa» o «astratta») è la riproposta di una più antica pagina del *Cahiers.*

[19] Cfr. per esempio *hydre* / *ivre* e *absolue* / *bleue*.

metafora «Hydre absolue» non evochi solo il serpente dalle scaglie iridescenti e dalle innumerevoli teste che ben può tradurre in immagine classica l'accavallarsi delle onde sul «corpo» marino. *Hydre* rinvia anche, etimologicamente, a ὕδωρ, acqua; così come *absolue* non indica solo, nel mare, il mostro (cioè la meraviglia)[20] «per eccellenza», ma significa latinamente *ab-solutus*, cioè scatenato, sciolto da legami.[21] Come si è osservato per «Midi le Juste» e «Temple du Temps», anche «Hydre absolue» attiva contemporaneamente tutti i livelli semantici della parola: immagine sensibile, proiezione mitica, definizione scientifico-sperimentale.

Le immagini di Valéry racchiudono dunque a un tempo una sensazione e un'idea, anzi lo sviluppo di un'idea. Giustamente è stato osservato che la sua poesia opera «come i presocratici, contro il concetto separato»;[22] fa del sensibile la cifra dell'intellegibile, riuscendo a concentrare nell'immediatezza cattivante e apparentemente semplice di un'immagine tutto il sentire e il sapere di cui la lingua è traccia.

Ma c'è di più. Come ha osservato Valéry nelle *Inspirations*,

> un regard sur la mer, c'est un regard sur le possible… Mais un regard sur le possible, si ce n'est pas encore de la philosophie, c'est sans doute un germe de philosophie…[23]

Privilegiato dalla luce, sollecitato dal ritmo marino, ispirato dalle «déités», l'uomo ha strutturato in rapporto a quel contesto la sua visione del mondo: nate dall'esperienza sensibile, le parole si sono dilatate fino al pensiero astratto. «Savez-vous que le mot latin dont nous avons tiré le mot monde signifie simplement 'parure?' [...] La notion de peser [est] dans la notion de penser».

Se la parola poetica ritrova, percorrendo a ritroso l'evoluzione del linguaggio, un'origine nascosta, e sa ridonare all'astrattezza i suoi fondamenti sensuali, sperimentali, cognitivi, la struttura testuale può riproporre proprio l'avventura di quell'evoluzione semantica.

---

[20] Ricordiamo le note dei *Cahiers* dedicate da Valéry alla «*Mer / Veille*».

[21] Immagine anticipata dal verso precedente: «Oui, grande mer de délires douée» (vedi il latino *de-lirare*, uscire dal solco).

[22] L'osservazione era stata fatta da un raffinato studioso di Valéry, il compianto Simon Lantieri, nel corso di una delle annuali riunioni del Centro di Studi Valéry presso l'Università di Montpellier.

[23] *Et infra*: Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., pp. 1093-94.

Mediterraneo – ricorda Valéry nelle *Inspirations* – significa anche storia del passaggio dalla sensazione al pensiero, e cioè storia della formazione di quello spirito filosofico, artistico e scientifico che è l'orgoglio europeo.

Rileggendo in quest'ottica *Le Cimetière marin*, non è difficile tracciare, di strofa in strofa, un itinerario che sembra accompagnare l'uomo dai suoi «stupori» iniziali alla decifrazione del reale attraverso la costituzione progressiva di strumenti e di logiche d'analisi.

L'*incipit* del poema, per esempio, è un'esaltante modulazione del «regard sur la mer» e delle intense sensazioni che ne derivano: «… un long regard sur le calme des dieux!».

Ma l'oggetto di questo sguardo è un paesaggio percepito attraverso tutte le insidie prospettiche e gli automatismi cognitivi nati dalle abitudini mentali del soggetto: quel «Toit tranquille où marchent des colombes», metafora che traduce l'estraneità possente dello spettacolo marino nella familiarità del prodotto dell'ingegno umano, è visto «entre les pins… entre les tombes», come se fosse imprigionato dagli elementi visivi più vicini all'occhio percipiente.

Più tardi, l'immagine della distesa d'acqua è rivissuta nella consapevolezza dell'illusione spaziale: il mare è definito prigioniero *apparente* del fogliame («Fausse captive des feuillages») su cui domina invece nella sua estensione, attività incessante («Golfe mangeur…») e persino nella sua insospettata verticalità. All'occhio sperimentato del filosofo-scienziato, la profondità marina si rivela infatti come nuova dimensione; e la rapida definizione di tante pagine in prosa («la mer est *debout*») si traduce poeticamente – e affettivamente – nella metafora del mare quale cane dormiente *sopra* i marmi del cimitero («La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!»).

La sorpresa iniziale – frutto dello sguardo – si fa rilettura logica e riposizionamento spaziale – frutto dell'analisi. L'*explicit* potrà riprendere e rovesciare (in rapporto a un raggiunto processo di conoscenza) l'immagine originaria del «tetto percorso da colombe» in mobile superficie marina traversata da bianche vele.[24]

Sole, cielo e mare si propongono quindi non solo come stimolo della sensibilità, ma occasione di elaborazione di strumenti d'analisi e infine promotori di quei concetti astratti che fondano il processo speculativo fisico e metafisico.

«Trois ou quatre» sono le «déités incontestables» ricordate nelle *In-*

[24] «… Rompez d'eaux réjouies / Ce toit tranquille où picoraient des focs!».

spirations méditerranéennes; l'ultima divinità, sottaciuta, è il vento, la cui azione esalta le ultime strofe de *Le Cimetière marin*.

È dapprima un vento evocato *in absentia*, movimento descritto e insieme negato tramite la citazione di un'aporia di Zenone:

> Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
> M'as-tu percé de cette fléche ailée
> Qui vibre, vole et qui ne vole pas!
> Le son m'enfante et la flèche me tue!

Referente/referenza, la freccia è al tempo stesso rinvio alla cultura classica – quale si è progressivamente elaborata in quel processo di cui il Mediterraneo è stato il grembo –, e strumento di morte, cioè traduzione in immagine di quella coscienza della mortalità che è il frutto maledetto della conoscenza. Come commenterà Valéry stesso, «'Le son m'enfante et la flèche me tue!' c'est-à-dire: la sensation me crée conscience – (m'eveille) / la réflexion / le sens / qui le suit me perce».[25]

La freccia del pensiero ci immobilizza in una mimesi di morte:[26] il corpo si irrigidisce in una «forma pensosa» che solo l'opera congiunta della sensibilità e della volontà possono provvisoriamente spezzare.

> Brisez, mon corps, cette forme pensive!
> Buvez, mon sein, la naissance du vent!

All'immobilità del corpo, alla sofferenza della coscienza, risponde il gesto che scioglie le membra all'appello del vento marino e del nuoto. Il recupero sensoriale è tradotto, ancora una volta, da una parola poetica rivivificata dal recupero etimologico. Nelle *Inspirations* Valéry aveva notato che «les mots d'*hypothèse*, ou de *substance*, d'*âme* [...] sont le noms d'actes élé-

[25] Valéry, *Cahiers*, cit., vol. XVI, p. 47.

[26] Tutte le «déités» suscitano e veicolano a un tempo stimoli vitali e immagini di funebre consapevolezza. Basti qui ricordare come il sole sia – secondo la definizione valeriana – «signore delle ombre»: il suo stesso splendore forma la nostra nemica, «cette legère mort» che invano cerchiamo di fuggire. Leggera, mobile, l'ombra è monito costante e minaccia silente: segno dell'assenza in seno alla presenza, è la testimonianza del nostro «sein-für-Tod», del nostro essere-per-la-morte, come avrebbe scritto pochi anni dopo Heidegger. La condizione umana è inseparabile dalla morte come l'essere lo è dalla sua ombra; immagine virgiliana fattasi valeriana, l'«umbra tenuis» detta i versi della nostra discesa agli inferi: «Sur les maisons des morts mon ombre passe / Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir».

mentaires comme de *poser*, de *mettre*, de *saisir*, de *souffler* [...], qui, peu à peu, se sont chargés de sens et de résonances extraordinaires...».[27]

Âme non è solo «le souffle pris pour le signe de la vie, et pris pour cause de la vie et pour la vie même»;[28] il lessema rinvia ad ἄνεμος, vento, sì che ancora una volta l'«atto elementare», la sensazione che esso suscita e l'astrazione concettuale che ne deriva sono ricostituiti e compresenti nella semplicità del dettato poetico:

> Une fraîcheur, de la mer exhalée,
> Me rend mon âme...

Soffio vitale che ripete etimologicamente e suscita simbolicamente l'anima, il vento domina le strofe finali de *Le Cimetière marin*, trasformando in disordine vitale le immote e capziose architetture dell'*incipit*.

Nell'«animarsi» del corpo, nel suo fondersi col corpo meraviglioso del mare mosso dal vento («Hydre absolue...»), è momentaneamente tacitata la speculazione raggelante e pur necessaria sulla morte e sul senso della vita.

Come nel rievocare nell'aula delle *Annales* la sua infanzia mediterranea, così ben potrebbe Valéry commentare a chiusa de *Le Cimetière marin*: «Je retrouvais [...] je ne sais quels étonnements et quelles exaltations du primitif».[29]

Se ogni poema valeriano costituisce, come è stato da tempo osservato, una meditazione filosofica e un'avventura metafisica, il finale è spesso una risposta in termini puramente psicologici ai quesiti sollevati.

Il suicidio, cantato in *Sémiramis* e lungamente carezzato in *Narcisse*, contrasta con l'accettazione e l'adesione alla vita che chiudono *La jeune Parque* e *Le Cimetière marin*: ma mentre la scelta disforica avviene in un contesto notturno, dominato dal richiamo all'assoluto simboleggiato dalle stelle,[30] l'euforia vitale è sempre sollecitata dalla presenza delle «déités incontestables».

---

[27] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1094. Ne *La jeune Parque* Valéry usa «âme» in luogo di «vent»; ben più complessa appare l'identificazione vento-anima ne *Le Cimetière marin*, ove ciascun lessema si carica progressivamente di tutti gli attributi convenzionalmente riservati all'altro.

[28] Valéry, *Cahiers*, cit., vol. VI, p. 736.

[29] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1092.

[30] L'alba è il momento scelto da *Sémiramis* per il suo suicidio trionfale, il cielo notturno

Tutte le divinità sono infatti presenti nel trionfo dell'ultima sestina, che ne cancella in pura felicità ritmica e fàtica ogni sedimentazione simbolica: il sole non è più immobile («juste») nella maestà del meriggio, ma vibrante nello specchio moltiplicato dei riflessi marini («mille et mille idoles du soleil»);[31] il cielo si mescola convulso alla terra e all'acqua in movimento («La vague en poudre ose jaillir des rocs!»); il vento e il mare si fondono in unica forza dinamica («Rompez, vagues!»).

Ma questo tripudio quasi fisiologico – che ben si traduce, nelle *Inspirations* come nel poema, con l'evocazione del gesto fisico del nuoto – non è che un momento. Lungi dal farsi vagheggiamento di un mitico passato di fusione panica, l'evocazione del Mediterraneo è anche rivendicazione teoretica ed etica, ove il λόγος greco si allea alla *virtus* romana.

> … certains regards, sans pensée définie ni définissable, certains arrêts sur les purs éléments du jour, sur les objets […] les plus puissamment simples et sensibles de notre sphère d'existence, l'habitude qu'ils nous imposent de rapporter inconsciemment tout événement, tout être, toute expression, tout détail, – aux plus grandes choses visibles et aux plus stables, nous façonnent, nous accoutument, nous induisent à ressentir sans effort et sans réflexion la véritable proportion de notre nature […]. La parole de Protagoras, que l'homme est la mesure des choses, est une parole caractéristique, essentiellement méditerranéenne.[32]

Le *Inspirations méditerranéennes* si chiudono nella pacata esaltazione di quella civiltà composita, pragmatica nell'invenzione e vertiginosa nell'astrazione, che è nata dal contatto, dal contrasto e dalla concorrenza di diverse genti: una civiltà che la parola Mediterraneo riporta alle origini, la parola Europa segue nel suo sviluppo e la parola Modernità definisce nell'area di progressiva dilatazione:[33]

---

che, specchiandosi, oscura lo stagno di *Narcisse* è evocato nel finale manoscritto del poema. Cfr. Fonds Valéry, Departement des Manuscrits, Bibliothèque Nationale, Paris.

[31] Si osservi che «idoles» (immagini, apparenze) risolve in mero dato visivo l'ontologia negativa propria del pensiero di Valéry (cfr. nota 13).

[32] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1092.

[33] Il rapporto fra Mediterraneo-Europa e America non è toccato nelle *Inspirations*, ma è trattato da Valéry in ulteriori pagine di *Variété*. Il tema è particolarmente interessante per tutta la cultura europea degli anni Trenta e potrebbe trovare la sua sintesi nelle parole scritte – pochi anni dopo la conferenza alle *Annales* e in perfetta sintonia con il pensiero valeriano –

> Jamais, et nulle part, dans une aire aussi restreinte et dans un intervalle de temps si bref, une telle fermentation des esprits, une telle production de richesses, n'ont pu être observées.[34]

Anche ne *Le Cimetière marin* l'euforia irriflessa del nuoto, l'evocazione del vento che si alza, portando caos e vita, scompaginando quelle pagine libresche in cui il pensiero ha racchiuso la riflessione sul mondo («Envolez-vous, pages toutes éblouies!»), si equilibrano nel monito stoico che costituisce il verso più famoso del poema: «Le vent se lève!… Il faut tenter de vivre!».

Nessun mito dell'«élan vital», come troppo spesso è stato scritto. Se il verbo «dovere» accompagna sempre quelli che abbiamo definito i finali euforici dei poemi valeriani,[35] questa formula semplice e perfetta appare la risposta, giustamente dimessa, ai quesiti fondamentali che materiano il testo.

Nella semplicità di un lessico quotidiano, col tono familiare di un'esortazione o di un proverbio, Valéry riesce a rendere pienamente francesi quelle alte parole di Pindaro che aveva voluto come epigrafe de *Le Cimetière marin* e che lungamente, in occasioni e in sedi diverse, aveva tentato di tradurre per i lettori contemporanei e per il futuro che incombeva su tutti loro:

> Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον σπῆνδε,
> ταν δ'ἔμπρακτον ἄντλεῖ μαχανάν.[36]

---

dal «mediterraneo-europeo» Alberto Savinio: «Non morrà lo spirito europeo, se sarà distrutto il territorio chiamato Europa. Lo spirito europeo non è chiuso dentro il circuito geografico chiamato Europa. Vivo è lo spirito europeo, e dunque mobile. E ovunque è arrivato, e si è fermato l'uomo europeo. Ha un suo movimento da oriente a occidente. […] Si accende e brilla prima in Grecia. Quindi inizia la sua marcia guidata dal sole. Passa in Italia. Dall'Italia passa in Francia e in Inghilterra. Dall'Inghilterra passa attraverso l'Atlantico in America: ultima tappa dell'europeismo», A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 145.

[34] Valéry, *Inspirations méditerranéennes*, cit., p. 1098. L'ultima frase della conferenza può apparire una debole sintesi di quanto è già stato esposto in toni ben più animati. Ma, riportata ai tempi in cui è stata scritta e all'immediato futuro verso cui era rivolta, essa sembra singolarmente prefigurare una ancor più celebre frase: quella pronunciata da Winston Churchill in ricordo dei piloti della RAF, a chiusura di una guerra in cui la civiltà europea aveva rischiato di essere cancellata e in cui «Never was so much owed by so many to so few».

[35] Cfr. «Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil / Que j'adore mon cœur…» (*La jeune Parque*).

[36] Pindaro, *Pitiche*, III.

> N'aspire pas, Âme amie, à la vie éternelle, mais épuise le champ du possible.
>
> Ne te flatte pas, mon âme, d'une vie immortelle, mais supporte la réalité de ton labeur.
>
> Non, chère âme / Ame mon amie, / ne te soucie / ne souhaite / n'aspire pas / une vie infinie / quelque vie éternelle / mais au contraire / épuise-toi dans / ce que tu peux accomplir du réel! / donc / mais épuise l'efficace de ton pouvoir réel.[37]

L'idea si fa immagine e le parole di Pindaro rinascono in una folata che sa di mare:

> Le vent se lève!… Il faut tenter de vivre!

[37] Cfr., per le due prime traduzioni, il dossier avantestuale de *Le Cimetière marin* conservato presso il Department des Manuscrits della Bibliothèque Nationale di Parigi; per la terza, *Cahiers*, cit., vol. XIII, p. 727.

L'IDÉE-IMAGO

Massimo Scotti

This animal to which from the earliest times, importance has attached,
fine as its worshipers have said – for what was it invented?
To show that when intelligence in its pure form
has embarked on a train of thought which is unproductive, it will come back?
We do not know; the only positive thing about it is its shape
Marianne Moore, *Snakes…*

«Au commencement était la fable»: c'era una volta, nella Ionia del VII-VI secolo a.C., un gruppo di pensatori intenti a ricercare le cause prime di ciò che esiste, e a definire l'origine del mondo con una metafora; e c'era un altro pensatore, nella Francia del primo Novecento, che guardava il Mediterraneo come specchio delle origini, per un'idea dell'universo e per un'intera civiltà, ritornando alle immagini che pervadono la cultura del Mare Interno ogni volta che tentava di definire la nascita della conoscenza, l'illuminazione da cui sgorga il fluire riflessivo, come acqua dalla luce, la genesi di una rappresentazione simbolica capace di illustrare l'essenza del visibile: «Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple» dice la sua *jeune Parque*, eretta sullo scoglio, «sur ce roc, d'où jaillit jusque vers mes pensées / un éblouissement d'étincelles glacées», ricordando la collocazione della dimora divina, il *templum*, in uno spazio insieme aereo e concettuale.[1]

[1] P. Valéry, *La jeune Parque*, in *Œuvres*, a cura di J. Hytier, vol. I, Gallimard, Paris 1957, rispettivamente pp. 102, 110.

> On eût dit qu'une puissance derrière elle la retînt de se livrer toute entière aux libertés de l'espace, et qu'elle dût, sous peine de la vie, demeurer à demi captive de cette force inconcevable, dont sa beauté n'était peut-être qu'une manière de pensée, ou la figure d'une Idée, ou l'entreprise d'un désir, qui s'incarnât dans cette CALYPSO, à la fois son organe et son acte, aventurée.[2]

Così la figura della ninfa omerica diventa incarnazione di un anelito, insieme organo e atto di un pensiero; infine, la contemplazione del mare evoca la nascita della meditazione astratta dalle immagini e dalle cose più quotidiane:

> Il est connu que toutes nos abstractions ont de telles expériences personnelles et singulières pour origine; tous les mots de la pensée la plus abstraite sont des mots tirés de l'usage le plus simple, le plus vulgaire, que nous avons débauchés pour philosopher avec eux. […] Ces créations d'abstractions que l'histoire du langage nous fait connaître se retrouvent dans nos expériences personnelles, et c'est par le même procédé que ce ciel, cette mer, ce soleil – ce que j'appelais tout à l'heure les purs éléments du jour, – ont suggéré ou imposé aux esprits contemplatifs ces notions d'infini, de profondeur, de connaissance, d'univers.[3]

Il paesaggio mediterraneo, solcato da una vampa che mette in rilievo i contorni, segna le ombre e i volumi dei corpi, offre al pensiero la possibilità di tracciare figure, concrete, sintetizzate e poi astratte, che diventano elementi primari di una definizione lucida della realtà fondata su comparazioni e similitudini, atti consapevoli della mente organizzatrice ed esplicatrice, che si oppone così alla brumosa consistenza di un caos indifferenziato. Ogni volta che la riflessione abbraccia il mondo, è tentata dallo stesso desiderio che guidava i filosofi ionici: ordinare, stilizzare la realtà fenomenica secondo un principio unificante.

Il titolo del presente testo è tratto da un frammento valeriano. Si legge nei *Cahiers* (13 settembre 1913):

---

[2] *Id.*, *La jeune Parque et poèmes en prose*, a cura di J. Levaillant, Gallimard, Paris 1974, p. 59.

[3] *Id.*, *Inspirations méditerranéennes*, in *Œuvres*, cit., vol. I, pp. 1093-94.

> L'Idée-Imago. Elena. Haut-Excelsa. A la fois dans le sens du zénith du ciel et soleil et aussi le sens pieds-tête-sol-regard. L'histoire de cette comparaison-création, avec la mort naturelle le jour où la sphéricité terrestre a été irrefutable – et sa survivance invincible.
> Comme cette association du haut, de l'éclairé, de l'intangible, du pur, de l'incorruptible, du non mécanique – du libre, – du plus humain – du plus qu'humain, – a réussi!
> Et il y a d'étranges conséquences.
> Telle, l'opposition sentimentale entre la «réalité» et les «vérités profondes», entre la matière et l'esprit – la bassesse «rationelle» [sic] et la hauteur irrationnelle le dégoût des fonctions vraies – la hiérarchie placée entre choses qui se nécessitent l'une l'autre. Ce qui est indispensable consideré comme peine, comme punition, paiement de l'erreur – et qui aurait commis l'erreur?[4]

Dunque, una metafora funzionale alla definizione del *tutto*. Boncompagno da Signa, oratore del XII secolo, scriveva nella sua *Rethorica novissima* (9.2.4) che la metafora è nata nel Paradiso terrestre:

> In terrestri Paradiso, in quo Deus hominem ad imaginem et similitudinem suam formavit, transumptio sine dubio fuit inventa.
> (Nel Paradiso terrestre, dove Dio creò l'uomo a sua immagine e somiglianza, di certo fu inventata la metafora).

Curiosa, illuminante affermazione, che suggerisce l'origine di questa fondamentale figura del linguaggio da uno stato di percezione immediata – *non mediata* – della natura e del cosmo, prima che la Caduta richiedesse un lungo, doloroso e periglioso itinerario noetico per recuperare una sapienza perduta.

Lascito di quella intuizione privilegiata del mondo è l'espediente retorico più immaginoso, che istituisce una tautologia rivelatrice – la sconfinata tautologia del simbolo, secondo Valéry, che scrive negli appunti preparatori per una lezione del *Cours de Poétique* (1938):

> L'équivalence est le Paradis du Possible.
> Mais nous voulons sortir de ce Possible; il nous est indispensable.

[4] *Id.*, *Cahiers*, 5, foglio 69. Le citazioni dai *Cahiers* sono tratte da due edizioni: quella in facsimile a cura del CNRS, Paris 1957-1961, 29 voll.; e la selezione antologica a cura di J. Robinson, Gallimard, Paris 1973-1974, 2 voll.

> Il mène à tout, mais à condition d'en sortir.
> Il s'agit donc de créer ou de subir une intervention qui nous restituera l'inégalité, sans laquelle rien n'aurait lieu.
> Ainsi le Possible paraît et reparaît – tantôt réprimé par la perception extérieure – tantôt par une sensation impérieuse – tantôt par une sorte de *valorisation*, d'origine quelconque, ou une polarisation. […] Nous faisons des combinaisons, des hypothèses, nous produisons des doutes; c'est à dire que nous fournissons des *équivalences* pour obtenir de nous une classification, un choix, une inégalité obtenue par voie de comparaisons. Ici n'omettons pas de distinguer soigneusement la comparaison – qui est un acte – de la production d'une similitude, qui est une fonction de la sensibilité, laquelle peut se borner à une substitution, comme par déformation continue; ou par insuffisance de précision de perception.[5]

Una possibile «uscita» dalla catena dell'*équivalence* è la focalizzazione, la formulazione di un'idea precisa, e univoca: la ricerca del significato, della struttura di senso che regge la metafora, la domanda sulla sua essenza. Ancora dagli appunti per il *Cours*:

> Songeons à l'exemple classique de Newton. Newton se pose une question d'enfant: la pomme tombe, pourquoi la lune ne tombe-t-elle pas? Ce que j'estime le plus au monde, ce sont ces questions stupides, ce sont elles justement qui peuvent nous instruire. Tout ce qui passe pour évident cache quelque chose qui ne l'est point. […] La question sur la chute de la pomme aurait pu mener un esprit à tant d'autres conséquences: Newton, par exemple, aurait pu mettre la chute de la lune en poème. Un poète chinois l'aurait écrit. Notez que Newton avait une très forte part d'esprit mystique, qu'il s'est beaucoup occupé de l'*Apocalypse*, et que, de ce livre ou des Prophètes, il aurait pu conserver des images, qui y abondent, d'étoiles qui tomberont commes les figues du figuier, quand elles sont mûres.[6]

[5] *Id.*, *Cours de Poétique*, Leçon 13, fogli 82-83. Questa citazione dal *Cours* è tratta dal manoscritto inedito conservato a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux, Fonds Valéry, côte BN MSS Naf 19088. Tale manoscritto è stato consultato per gentile concessione della Conservatrice, Mme Florence de Lussy.

[6] *Id.*, *Cours de Poïétique*, Cinquième Leçon, testo a cura di G. Le Bréton, «Yggdrasill», II, 11 (25 février 1938). Il manoscritto inedito del *Cours* è frammentario e tuttora in via di sistemazione: si compone infatti di testi manoscritti e dattiloscritti, annotazioni e appunti

In *Au sujet d'Euréka* (1921), Valéry aveva confessato la sua ricerca di verità epistemologica e la sua delusione per i testi filosofici. Da poeta, e da 'giovane' poeta, pretendeva di veder scaturire una verità attraverso le parole. La rintracciava alle origini della conoscenza occidentale, prima che la filosofia diventasse «un genere letterario», come peraltro accade alla cosmogonia: «La cosmogonie est un genre littéraire d'une remarquable persistance et d'une étonnante variété, l'un des genres le plus antiques qui soient».[7]

L'esempio di Newton, nel passaggio citato, è estremamente interessante: Valéry ammira lo scienziato in veste di filosofo naturale, che si pone domande semplici, *questions d'enfant*: perché il frutto cade, e la luna no? Sottolinea inoltre, indicando un dettaglio essenziale, che è mediante una metafora che Newton arriva a formulare il suo quesito: lettore dell'*Apocalisse* e dei Profeti, Newton trova e ricorda l'immagine delle stelle che cadono come i frutti dall'albero di fico. L'osservazione potrebbe aprire uno spiraglio sulle sfumature mistiche, occulte, astrologiche nelle riflessioni dei grandi uomini di scienza nella prima età moderna (Newton come Keplero, o Copernico). Ma Valéry sa bene che facendo ciò, svelando le tracce esoteriche in seno al pensiero dei fondatori della razionalità, dovrebbe confessare le origini della sua stessa formazione, e preferisce limitarsi allo studio dell'effetto piuttosto che andare alla ricerca delle cause.

Da qualunque fonte sia venuta l'intuizione, Valéry la sottolinea e la spiega, indicandone le conseguenze: leggi generali che consentono di spiegare uno dei maggiori misteri del cosmo, la gravitazione universale. Valéry ragiona da uomo di conoscenza, ma ancor più da poeta dotato di una radicale fiducia nel potere euristico della parola poetica e nelle sue immagini che creano un mondo e permettono di conoscerlo – un mondo ordinato dai significati.

Tale fiducia spinge Valéry a privilegiare la conoscenza poetica dei presocratici[8] rispetto alla conoscenza prosastica dei filosofi successivi,

preparatori delle lezioni che si svolsero durante gli ultimi anni della vita di Valéry, e furono interrotte a causa della sua morte. Questa citazione è tratta dal testo di Georges Le Bréton, uno degli uditori del *Cours* (per il cui titolo Valéry esitò fra *Poétique* e *Poïétique*), che pubblicò i resoconti delle prime lezioni sulla rivista «Yggdrasill».

[7] P. Valéry, *Au sujet d'Euréka*, in *Œuvres*, cit., vol. I, p. 862.

[8] Sull'importanza del pensiero greco delle origini nella ricerca valeriana, cfr. l'articolo di M. Balatti, *Nous autres grecs…*, in *"Mare nostrum". Valéry et le monde méditerranéen*, a cura di H. Laurenti, Lettres Modernes Minard, Paris 1989, pp. 167-77.

'razionali', che perseguono un trattamento esaustivo dei dati invece delle illuminazioni poetiche – e *poietiche*. Le opere dei filosofi moderni lo annoiano. I frammenti degli antichi, celebrati con ironica enfasi, lo esaltano:

> Gryphons intellectuels, magnifiques Chimères, philosophies hermaphrodites, dont les fragments font rêver à des vestiges de taureaux ailés, à têtes de lion, – demi physiciens, demi poètes, monstres de puissance et d'enfance, accouplements extraordinaires de la profondeur et de l'absurde, créateurs et falsificateurs invisibles, – ces penseurs qui semblent eux-mêmes des créateurs de l'intellect – dont l'existence semble une fable tant leur reste / pensée / et leur oeuvre sont devenus merveilleusement impossibles – – Thalès, Anaximandre, Empédocle, Zénon![9]

È proprio dai presocratici che deriva quella che Gerald Holton[10] chiama «seduzione ionica» – ovvero «la tensione a unificare le diverse forze della natura»,[11] «la ricerca di un quadro unificato del mondo».[12]

Fra i sedotti dal grande sogno dei filosofi ionici, Holton cita molti e grandi nomi: Goethe (che nel *Faust* esprime il desiderio di «rivelare le forze intime che uniscono il mondo e ne guidano il cammino»), Newton, Alexander von Humboldt, Schleiermacher, Fichte, Schelling, e poi Oersted, Maxwell, infine Einstein.

Proprio a Einstein fa riferimento Valéry illustrando una sua personale forma di «seduzione ionica», in *Au sujet d'Euréka*:

> Au chapitre huitième d'*Euréka*, se lit cette proposition: *Chaque loi de la nature dépend en tous points de toutes les autres lois*. N'est-ce point, sinon une formule, du moins l'expression d'une volonté de relativité généralisée?
> La parenté de cette tendance avec les conceptions récentes s'accuse, lorsque l'on découvre dans le *poème* dont je parle l'affirmation

[9] Dai *Cahiers*, 1910: nell'edizione a cura del CNRS, 10, IV, 433; nella selezione a cura di J. Robinson, vol. I, 503.

[10] G. Holton, *Einstein, History and Others Passions. The Rebellion against Science at the End of the Twentieth Century*, American Institute of Physics, Woodbury 1995 [trad. it. di S. Ferraresi, *La lezione di Einstein. In difesa della scienza*, Feltrinelli, Milano 1997]. Docente di fisica e storia della scienza ad Harvard, l'epistemologo Gerald Holton fa parte del comitato editoriale che sta curando la pubblicazione degli scritti einsteniani.

[11] Ivi, p. 121.

[12] Ivi, p. 166.

> des relations *symétriques* et réciproques entre la matière, le temps, l'espace, la gravitation et la lumière. J'ai souligné le mot *symétrique: c'est, en effet, une symétrie formelle qui est le caractère essentiel de la représentation de l'univers selon Einstein.* Elle en fait la beauté.[13]

Per gettare una luce sui processi ideativi dello scienziato, Holton cita una lettera di Einstein al matematico Jacques Hadamard:

> La parola o il linguaggio, scritto o parlato, non sembrano svolgere alcun ruolo nei miei meccanismi mentali. Le entità psichiche che sembrano servire come elementi del pensiero sono certi segni e immagini più o meno nitide, riproducibili e combinabili a propria volontà. [...] Da un punto di vista psicologico, questo gioco combinatorio sembra una componente essenziale del pensiero produttivo – prima che si stabilisca una connessione fra le parole o altri segni comunicabili agli altri. Gli elementi sopra menzionati, nel mio caso, sono di tipo visivo e, talvolta, muscolare. Le parole o altri segni convenzionali vanno ricercati intensamente solo in una fase successiva, quando questo gioco associativo funziona ed è riproducibile a volontà.[14]

La questione delle immagini – e dell'immaginazione – nel pensiero scientifico è esplorata da Holton con luminosa intensità, e con sorprendenti conclusioni; Holton sostiene che l'immagine, e l'immaginazione, siano essenziali per lo scienziato, e vengano usate principalmente in due modi. Il primo è la spiegazione di un concetto astratto. Pensiamo ai modelli atomici: per mostrare una realtà invisibile, Niels Bohr nel 1913 fece ricorso a una struttura nota, e suggestiva: i pianeti che girano intorno al Sole; ideò quindi il suo modello ponendo il nucleo atomico, e intorno, elettroni vorticanti su orbite simili a quelle dei pianeti, con la differenza che ciascun elettrone girava su più orbite. Questa immagine dell'atomo è stata superata, ma ha svolto la sua funzione: è servita a portare agli occhi della mente una forma della natura che non era possibile concepire, in quanto non visibile. La forza dell'immagine consisteva anche nel suo accordo con un concetto filosofico, spirituale, cognitivo, molto persistente e radicato nella cultura mistico-sapienzale: l'analogia fra microco-

[13] Valéry, *Au sujet d'Euréka*, cit., vol. I, p. 858.
[14] A. Einstein, *Idee e opinioni*, Schwarz, Milano 1957, pp. 25-26 [ed. orig. *Ideas and Opinions*, Crown, New York 1954].

smo e macrocosmo, la coincidenza tra l'infinitamente grande e l'incommensurabilmente piccolo.

Un problema di Einstein era per esempio trovare immagini adatte a spiegare la sua teoria, riluttante a trasformarsi in concetti visivi. Gli aneddoti e le situazioni a cui fece ricorso – come l'esempio del treno colpito dai due fulmini, e le diverse percezioni dello spettatore sulla banchina e del viaggiatore al centro del treno – sono espedienti divulgativi (poco importa se autentici o spurii) rimasti nell'immaginario collettivo più della teoria stessa: Robert Wilson e Philip Glass hanno utilizzato proprio l'immagine scenica del treno nella loro pièce *Einstein on the Beach*. Un grande problema delle geometrie non euclidee è stato quello di proporre un ordine di concetti difficilmente trasferibili in immagini. Mentre la teoria dei frattali ha individuato efficacemente la sua metafora: una forma semplice che si ripete, a vari livelli e negli ambiti più diversi della realtà molecolare, biologica, cosmica, a vari gradi di complessità. È proprio Mandelbrot, uno dei fondatori di questa teoria, a spiegare l'esigenza *estetica* da cui sono nati i frattali:

> Ricordo che, quando disegnavo una qualsiasi figura, mi capitava spesso di percepire la mancanza di qualche elemento, sentendola esteticamente incompleta. Avevo la sensazione che forse sarebbe migliorata se avessi operato qualche proiezione o inversione rispetto, per esempio, ad alcune circonferenze. Eseguita qualche trasformazione del tipo appena citato, accadeva che quasi tutte le figure diventassero più armoniose: gli antichi greci le avrebbero definite «simmetriche».[15]

L'immagine avrebbe quindi una funzione e un potere molto forti, perché in sé poietici: la possibilità di dare corpo a un'idea, di comunicarla, di renderla visibile. In sostanza, di *generare* l'idea stessa. Lo indica la frase di Einstein, lo suggerisce Valéry con l'esempio di Newton: la rappresentazione mentale e la metafora apocalittica delle stelle che cadono dai cieli come fichi dall'albero permettono di formulare una domanda e di costruire un concetto. Holton rivela che questo sistema cognitivo-ideativo sia molto più frequente fra gli scienziati di quanto non si creda. Addirittura, certi concetti sarebbero nati come riflessi di una concezione etico-filosofica che lo scienziato aveva del mondo.

[15] B. Mandelbrot, *Nel mondo dei frattali*, Di Renzo, Roma 2001, p. 12.

Al contrario, certe visioni del mondo sono state formulate esattamente, ma non hanno trovato un supporto dimostrativo valido, per mancanza di strumenti adatti (come l'intuizione degli antichi filosofi atomisti), oppure sono state cancellate da una schiacciante potenza ideologico-dottrinale: che la Terra fosse sferica, già gli antichi greci lo avevano intuito; la loro intuizione fu conservata e preservata dall'oblio dagli scienziati arabi, mentre nell'Occidente cristiano dominava la concezione di una Terra piatta, centro immobile di un universo basato su una interpretazione troppo letterale di espressioni bibliche.[16]

Ma già nella Terra concepita da Dante, che sempre più evidentemente si basava su fonti arabe, è innegabile una concezione di pianeta sferico: la discesa con Virgilio fino al centro della Terra, in fondo all'imbuto infernale, e il simmetrico percorso fino all'isola su cui sorge il monte purgatoriale, situata agli antipodi, non possono spiegarsi altrimenti.

Questi sono esempi ben noti. Holton ne offre altri, meno conosciuti ma ugualmente rilevanti. Uno per tutti: nel 1609 due astronomi osservavano la luna con il cannocchiale appena inventato: l'inglese Thomas Harriot e l'italiano Galileo Galilei. Entrambi notarono le macchie sulla Luna. Il primo *vide*, come scrive Holton, «ma le teorie del tempo sulla perfezione della Luna gli ostacolarono la comprensione di ciò che aveva visto», perché il satellite terrestre era considerato, fin dai tempi di Aristotele, una sfera perfetta, levigata e splendente, al punto da diventare il simbolo dell'Immacolata Concezione della Vergine Maria.[17]

---

[16] Posizione e forma della Terra, com'è noto, furono a lungo dibattute, e fatte oggetto di interpretazioni e teorie radicalmente opposte: cfr. per esempio E. Harrison, *Masks of the Universe*, Macmillan, New York 1985 [trad. it. *Le maschere dell'universo*, Rizzoli, Milano 1989], (n. ediz. con il sottotitolo *Changing Ideas on the Nature of the Cosmos*, Cambridge University Press, Cambridge 2003); M.T. Mazzucato, *La figura della Terra*, Clup, Milano 2003; J.-P. Verdet, *Une histoire de l'astronomie*, Seuil, Paris 1990 [trad. it. *Storia dell'astronomia*, Longanesi, Milano 1990]; e soprattutto, L. Russo, *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, Feltrinelli, Milano 1996 (3ª ediz. 2003). Ognuno di tali testi, scelti in una vasta produzione sull'argomento, spiega a vari livelli come concezioni errate, retaggi tradizionali e intuizioni sorprendenti potessero coesistere, nel pensiero greco come nella scienza medievale. Una volta accertata la sfericità terrestre, il problema della collocazione del pianeta nell'universo fu drammaticamente affrontato (da esso dipendeva l'autorappresentazione dell'uomo all'interno del cosmo, e la concezione teologica della creazione). Tycho Brahe fu costretto a formulare un complicato modello (il sistema detto *tychonico*) per poter conciliare le sue esatte osservazioni e le concezioni tradizionali.

[17] Holton, *Einstein…*, cit., pp. 90-96.

Ora, la grande teoria unificante, che è già di per sé una metafora, non può esprimersi che in una immagine. È sostanzialmente un nuovo modo di 'vedere' il mondo. Pensiamo ai grandi concetti che hanno cercato di definire la realtà nel loro insieme, in una sola immagine: gli elementi primari dei presocratici (l'acqua di Talete, l'aria di Anassimene, il fuoco di Eraclito), il Dio unico dei monoteisti, e poi i sistemi duali: lo yin e lo yang della filosofia cinese, la luce e le tenebre del manicheismo, la teoria binaria dell'elettricità, lo spazio-tempo einsteniano. Ognuna di tali concezioni ha dato luogo a declinazioni e sviluppi infiniti, sottesi all'evolversi del pensiero scientifico: nella consapevolezza che la vita terrestre sia essenzialmente legata all'acqua, si può intuire un ricordo di Talete; al fuoco primigenio di Eraclito si può sostituire il concetto di energia. La fiducia nel potere creativo delle immagini, e quindi dell'immaginazione, ha guidato e generato scoperte rivoluzionarie, sottraendo fra l'altro le scienze che si considerano «esatte» a una loro intrinseca, asfittica intangibilità.

Ma la seduzione ionica è stata giudicata «inganno ionico» da Isaiah Berlin.[18] Einstein verso la fine della sua vita vede fallire il progetto finale di una teoria dei campi, che avrebbe dovuto unificare la forza di gravità e l'interazione elettromagnetica, pur non perdendo la fiducia nella possibilità di formulare una «teoria del tutto».

Valéry, fino ai suoi ultimi anni, ritorna spesso su questo argomento. In un articolo del 1941, *Vues personnelles sur la science*, scrive:

> L'imprévu des faits nouveaux, la diversité, et même la divergence des méthodes de raisonnement, ébranlent l'édifice intellectuel à ordonnance unique que l'on pouvait se flatter de construire. L'ensemble des phénomènes semble se refuser à se condenser en univers.

Lo stesso Gerald Holton, in una recente intervista, ha dichiarato che «quando avremo ottenuto la teoria che unifica tutte le forze fondamentali

[18] Filosofo politico inglese di origine lettone, Isaiah Berlin (1909-1997) scrive in *Russian Thinkers*: «Esiste un grande divario tra coloro, da una parte, che riferiscono tutto a una visione centrale, a un sistema più o meno coerente o articolato, con regole che li guidano a capire, a pensare e a sentire – un principio ispiratore, unico e universale, il solo che può dare un significato a tutto ciò che essi sono e dicono –, e coloro, dall'altra parte, che perseguono molti fini, spesso disgiunti e contraddittori». I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1986, pp. 71-72 [ed. orig. *Russian Thinkers*, ed. by H. Hardy-A. Kelly, Hogarth Press, London 1978].

della natura ci accorgeremo, probabilmente, che la 'teoria finale' era solo un sogno».

Si potrebbe dire che ogni secolo dell'età moderna abbia avuto almeno una teoria unificante, che ha condotto a nuove sistematizzazioni e suscitato nuovi dubbi, permettendo così di arrivare alla teoria successiva. Fino a Volta, sottolinea Valéry, la ricerca scientifica si era esercitata sempre sugli stessi fenomeni: l'idea della corrente elettrica apriva allora prospettive assolutamente nuove. In seguito, per gradi,

> la notion même de *théorie physique* finit par être gravement, sinon définitivement compromise; d'une part, l'imagerie mentale qi avait rendu de si grands services perd toute vertu depuis que l'on spécule, non plus sur d'hypophénomènes supposés semblables aux phénomènes directement observables, mais sur des «choses» sans similitude avec nos choses, et dont nous ne recevons que des signaux que nous interprétons comme nous pouvons; d'autre part notre langage, et donc notre logique, nos concepts, notre causalité, nos principes se trouvent en défaut; tout ce matériel intellectuel n'entre pas au noyau de l'atome; ici, tout est sans exemple, sans figure. [...] Qu'est-il arrivé? Il est arrivé que *nos moyens d'investigation et d'action laissent loin derrière eux nos moyens de représentation et de compréhension*.[19]

La scienza ha superato la possibilità dell'immaginazione umana, giungendo ad astrazioni difficilmente attingibili. Un risultato che lascia insoddisfatti molti fra gli stessi fisici, oggi, è la conciliazione fra meccanica quantistica e relatività, insoddisfacente perché ottenibile solo ricorrendo a una serie di artifici matematici, come la «semplificazione degli infiniti». Ogni procedimento conoscitivo può e deve perseguire il proprio scopo, anche oltrepassando i limiti della comune comprensibilità; ma è destinato inesorabilmente a farsi sterile, se non contempla l'umiltà di «tornare indietro», per spiegare ciò che ha trovato a eventuali nuovi esploratori, come facevano gli alpinisti del Monte Analogo immaginato da René Daumal. Quanto sia ingenuamente utopistica l'idea della teoria unificante, non ci è dato valutare: se l'anelito degli esteti è quello di intuire il reale o l'irreale, dovere degli scienziati deve essere quello di spie-

[19] P. Valéry, *Vues personnelles sur la science*, in *Vues*, (1948), La Table ronde, Paris 1993, p. 41.

gare il mondo in forme almeno intuibili, senza inutili (e patetiche) chiusure. L'indicibile è un pretesto; la realtà, come ogni opera d'arte, deve contenere in sé la chiave della sua interpretazione; e se gli scienziati temessero davvero (come in realtà non fanno) le incursioni degli esteti nelle loro sfere di ricerca, sarebbe spaventoso dover pensare ai saperi destinati a rimanere separati per sempre: questa difficoltà non si poneva nemmeno ai sapienti ionici.

Uno dei problemi attuali sembra l'impossibilità di *far vedere* il nuovo mondo descritto dalla fisica. Holton spiega la necessità di una teoria *esteticamente funzionale*, cioè formalmente perfetta e nello stesso tempo immediatamente intuibile. È necessaria, in sostanza, una nuova metafora del mondo.

MICHEL SERRES E LE ORIGINI MEDITERRANEE DELLA GEOMETRIA

Andrea Pasquino

Nel 1934, almeno quarant'anni prima che Imre Toth mostrasse come le radici della geometria non euclidea coesistessero con alcuni enunciati aristotelici, Gaston Bachelard, nel primo capitolo di *Le nouvel esprit scientifique* pone, con stretta precisione e allo stesso tempo con ampia generalità, la questione dell'assiomatica geometrica.

Le idee portanti di Bachelard sono essenzialmente due. La prima, in perfetta analogia con ciò che Toth enuncerà qualche decennio dopo, è che la nascita della geometria non euclidea implica una «apertura» del razionalismo, per cui si passa da un razionalismo dogmatico, chiuso sugli assiomi immutabili, a un razionalismo capace di accettare la mutazioni paradigmatiche.

La seconda tratta invece della ipergeometria, cioè dell'insieme di geometrie possibili, in cui l'ente costitutivo e l'oggetto della ricerca non sono più una singola geometria, ma il fascio globale di geometrie possibili; così come nello studio di una retta si studia la retta globalmente e non più i suoi singoli punti. Bachelard suggerisce inoltre che il sostegno di questo nuovo modo di pensare la geometria è la nozione di gruppo, nozione strettamente assiomatica in cui ogni riferimento a una intuizione immaginativa è completamente abolito.

In poche righe di riassunto storico, Bachelard ricorda che a partire da Euclide, per quasi duemila anni, nonostante le numerose aggiunte (di cui la più vistosa è certamente la geometria analitica cartesiana), il pensiero geometrico fondamentalmente rimane lo stesso. Senza sposare la tesi estrema di Toth, che già nell'aristotelismo vedeva la presenza di una dialettica non euclidea, chiunque frequenti anche da dilettante la storia della geometria può vedere come già nella teoria prospettica di Luca Pacioli,

tanto profittevole alla pittura rinascimentale quanto feconda per gli sviluppi generali della geometria, ci fossero le premesse di quell'incredibile futura primavera matematica fiorita nei primi decenni dell'Ottocento. Da quel punto in poi, con l'irruzione della geometria differenziale, della topologia, dell'algebra topologica, per arrivare alla definitiva sistemazione assiomatica operata dai bourbakisti, la geometria perdeva, almeno per gli specialisti, la connotazione di «scienza delle figure» e diventava una branca delle matematiche differente da altre, quali l'analisi o la teoria dei numeri, soltanto per la specificità della sua assiomatica e non per le caratteristiche dei suoi «oggetti». In altre parole, a partire dagli inizi dello scorso secolo, non esistevano più discipline dei numeri, discipline delle funzioni, o discipline delle figure (in senso intuitivo: analisi, aritmetica e geometria), ma bensì esistevano degli insiemi di elementi puramente astratti che soltanto alla fine di certi percorsi assiomatici potevano essere riconosciuti (ma anche non riconosciuti) come quegli oggetti che, per un debito visivo legato al granello di sabbia, alla corda tesa, al campo di grano, chiamiamo punto, linea o piano.

Tuttavia per noi, pubblico non specialista, ancora legato ai debiti visivi di cui sopra, questa evacuazione dell'intuitivo dal campo dei concetti matematici non è mai ancora avvenuta. Per questo motivo la percezione pubblica della geometria si compiace di dimorare in un Eden geometrico greco e mediterraneo. In un luogo dell'immaginazione estetica (più che di una storia o una geografia verosimili) in cui il rettangolo è l'aurea e ampia misura del tempio greco come del viso umano, la retta altro non è che la distillazione delle linee di separazione dei campi tracciate dagli arpedonapti egiziani dopo le piene del Nilo e il cerchio è puramente l'astrazione del disco di Helios.

Cosa ci resta dunque da fare? Condividere, anche senza averne i mezzi, le certezze dei matematici, questi leopardiani sterminatori dell'illusione, oppure perdersi nel gregge incolto (perlomeno scientificamente) degli esteti sognatori che continuano a vedere nel concetto scientifico la realizzazione di una metafora che avrebbe potuto altrimenti divenire poesia, scultura o sinfonia?

Al di là dell'esagerazione e dello scherzo, il dilemma si propone effettivamente come dilemma epistemologico ogni qual volta si costituisce una teoretica della percezione, sia essa impostata sul versante immaginario o su quello psicologico/psicoanalitico ovvero estetico.

Se gli investimenti estetici su oggetti concettuali generano nuovi oggetti che devono essere considerati da discipline speciali costituite proprio

per riempire un vuoto epistemologico (il caso più vistoso è quello della psicoanalisi nata nel momento in cui né la psicologia tradizionale né la letteratura erano formate a pronunciare la parola «inconscio»), allora è perfettamente lecita la nascita di un nuovo linguaggio che parli dei concetti non più sul piano concettuale ma sul piano estetico e immaginario. In questo modo gli strutturalisti (Lacan, per non citare che un nome, era maestro e campione in questo genere di operazione) potevano affermare il loro diritto a parlare di matematica, talvolta anche con grossolane incompetenze, in nome del valore estetico del concetto, che i matematici a loro volta non potevano percepire, ma che poteva essere percepito da specialisti dell'estetica e del senso, quali gli stessi strutturalisti si ritenevano.

Altre acque e altri fiumi epistemologici sono passati, le discipline della percezione estetica sono ormai ben assestate e le invasioni di campo, reali o supposte, definitivamente cessate.

Ma per chi volesse ascoltare ancor oggi una voce equidistante sia dal rigore di una teoria scientifica stretta che ammette soltanto l'applicazione rigorosa dei propri metodi, sia da invadenti scienze del soggettivo che pretendono di inglobare tutte le conoscenze teoretiche in una panestetica, è imprescindibile la lezione di Michel Serres.

Per riprendere l'argomento iniziale di questo saggio, la geometria e i suoi modi di rappresentazione, Michel Serres esplica al proposito una inesauribile genialità che rende conto di tutti gli aspetti, logici, estetici, mitologici e antropologici dell'argomento. Maestro delle trasmutazioni di stile, Michel Serres scrive attraverso i suoi libri un'opera imprendibile in cui il discorso scientifico diventa poetico, la storia del mito si fonde con la storia delle istituzioni, e l'enciclopedia globale di tutte le scienze si trasmuta in una sua personalissima autobiografia.

All'interno della sua vastissima bibliografia due opere sono fondamentali per la rilettura che Serres opera delle scienze fisiche e matematiche: *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Minuit, Paris 1977, e *Les origines de la géométrie*, Flammarion, Paris 1993.

Il lavoro lucreziano di Michel Serres precede e sostiene il lavoro geometrico. Questo lavoro che condensa quasi quarant'anni di riflessioni, iniziato a Aubière e concluso a Kyoto nel 1992, è praticamente la conclusione (temporanea) delle prime riflessioni lucreziane. In questo primo ambito di ricerca Serres aveva ritrovato in Lucrezio la nozione modernissima di scienza di Venere, contrapposta alla scienza di Marte: compartecipativa la prima, incentrata sulla separazione e sul dominio la seconda. Nel *De Rerum natura*, secondo Serres, tutta l'operazione di rivitalizza-

zione della fisica archimedea non è altro che l'urgente tentativo di cambiare contratto.

In quest'ottica, la scienza moderna non nasce nel rinascimento, ma letteralmente rinasce riannodandosi alla visione greca e alla sua traduzione lucreziana.

Una scienza mediterranea, nata dallo scambio tra la sponda egea e quella egizia, dà origine a una scienza la cui storia decostruita e ricostruita da Michel Serres diventa al tempo stesso storia generale del mondo e proposta di un futuro contratto.

Singolare ma significativo è proprio il fatto che in *Les origines de la géométrie* le differenti riflessioni sull'informazione e la comunicazione, sul locale e sul globale, sulla lingua della letteratura e la lingua della scienza, sul sacrificio originario alla base di ogni fondazione, convergano sotto il titolo unificante della geometria. Geometria che misura i campi dei contadini, geometria ultraterrena che enuncia i volumi dei solidi platonici, geometria algebrica che enumera i tracciati, geometria proiettiva che classifica le ombre e dà un luogo attuale all'infinito sempre presente come sfondo, geometria topologica, la più moderna delle geometrie che pure si riannoda alla più arcaica delle tradizioni, quella di prima della misura. Geometria, insomma.

L'interesse di Michel Serres non risiede nel fatto che egli sia un buon epistemologo (buoni, buonissimi, anche migliori ce ne sono molti), ma piuttosto nel fatto che egli, come pochi altri, annoda le ragioni, i linguaggi non matematici e quelli matematici. Da antropologo racconta una storia della geometria che è al contempo storia delle fondazioni. Racconta perciò una storia del Mediterraneo dove le fondazioni sono geometriche: una misura della terra, che diviene scrittura della terra: una storia mediterranea della geometria che si converte in geografia.

> In totale, i cominciamenti di Euclide implicano la loro antropologia. Il titolo stesso riporta lo gnomon, come pure le linee tracciate dal sole e dall'asse sulla terra prima [prima?], che la geometria evoca; da questa terra si alzano, per successive inclinazioni, gli equilibri o le pause di una statica fine, descritta dalle definizioni, statue uscite dalla terra, in piedi come l'asse: l'episteme comincia; i Postulati descrivono a cosa serva lo gnomon, squadra scomparsa a vantaggio della riga e del compasso, e come funziona; in tal modo designano chi traccia i tratti o [le] linee o piuttosto in quali oggetti queste linee o tratti di [di? si?] implicano e da dove si estraggono o si astraggono: oggetti artificiali per la memoria degli

> elementi e per la loro intelligenza; il linguaggio stesso ci porta a dire astratti i tratti tirati o costruiti a partire da questi artefatti come se si estraessero da essi.[1]

Esiste una fondazione antropologica della geometria. Spesso ripetuta con tranquillità didattica: la geometria nasce come misura della terra. Gli arpedonapti egiziani dopo le piene del Nilo misuravano nuovamente le terre per riassegnarle ai loro proprietari; i matematici greci impadronitisi di queste tecniche le affinarono fino al nitore degli elementi euclidei.

Ma le navi che dalle sponde ioniche o eleatiche andavano e tornavano alle sponde africane con le preziose stoffe, le gemme e gli unguenti, riportavano un altro dono: gli algoritmi numerici creati dagli avvistatori di stelle babilonesi e poi raffinati in terra di Egitto.

Osserva Serres che questo secondo dono non fu così bene accolto (con le eccezioni di Archimede e di Diofanto) dai greci che preferivano sviluppare all'estremo le arti di dimostrazione delle figure con poco o punto riferimento agli artifici numerici.

Occorreranno altri secoli perché altri mediterranei, gli algebristi arabi, riattivassero le tradizioni di calcolo della mezzaluna fertile, fino a permettere nella primavera rinascimentale l'estrema fioritura degli algebristi italiani.

Una delle idee portanti di Serres è che la storia delle matematiche sia sorretta da una continua dialettica tra scienze del numero e scienze della figura (in parole povere geometria e analisi). Dialettica che è perfettamente viva ancora oggi, quando alle estreme generalizzazioni (prolungamenti ultimi della geometria euclidea) di Hilbert e Bourbaki, si oppone una matematica del «particolare» legata alle problematiche connesse all'uso del computer non solo nel campo del calcolo ma nel campo stesso della dimostrazione. E questa dialettica, ci spiega Serres, nasce proprio in quella comunicazione di saperi tra le due rive del Mediterraneo. Tanto che due nomi per nulla mediterranei come Turing e Bourbaki riassumono e rappresentano il primo la matematica algoritmica egizia o babilonese, il secondo la geometria dimostrativa greca.

> Negli ultimi decenni abbiamo vissuto, per fortuna, due situazioni matematiche forti che assomigliano a questa biforcazione: l'alge-

[1] M. Serres, *Le origini della geometria*, Feltrinelli, Milano 1955, p. 245.

> bra detta moderna risalì verso il rigore di elementi assiomatici, passata la crisi dei fondamenti, e tentò una risistemazione globale, attraverso un formalismo accresciuto e l'uso delle strutture; pressappoco nello stesso periodo il pensiero algoritmico riprese quota, si fece rapidamente più forte, per trionfar oggi nel campo dell'informatica e delle discipline connesse.
> Figli di Bourbaki, per un verso e di Turing, per l'altro, nipoti della logica e della geometria, i casi o le circostanze della nostra storia ci permettono di capire meglio la storia delle scienze matematiche e le circostanze delle diverse invenzioni. L'antico ed il nuovo si mescolano sempre in modo diverso al previsto.[2]

L'imprevedibilità, appunto, della mescolanza inedita di nuovo e antico è il senso forte di tutta la sentenza e del lavoro di Serres.

Parla di matematiche, ma parla di tutt'altre cose; e non parla di matematiche come simbolo di altre cose ma pertinentemente il discorso matematico è discorso storico, è discorso biografico.

La biforcazione citata all'inizio non è il famoso passaggio a Nord-Ovest, cioè l'intrico analogo ai mobili canali tra i ghiacci che oppone e collega le scienze dure alle scienze e arti dell'uomo, ma è il pilastro della ricerca e della biografia filosofica di Serres, l'opposizione tra universale e locale.

Sappiamo perfettamente che nell'epoca felice dello strutturalismo Serres sposò con entusiasmo questo nuovo universalismo enciclopedico e giacobino: una visione unificante, un nuovo contratto tra gli uomini e un nuovo contratto tra uomini e natura. Ma al pari delle varie insurrezioni locali, religiose o nazionali che frantumarono il sogno illuminista, ecco ricomparire negli anni Settanta del 1900 delle formazioni locali politiche, teoriche o di genere, non assimilabili al precedente universalismo.

Di colpo l'assioma dello strutturalismo veniva frantumato: non era vero che gli oggetti potevano tranquillamente essere evacuati dalle strutture. La stessa identica struttura, contrariamente al dogma precedente non è più la stessa se riferita a strutture di parentela o a strutture della scienza fisica. Era necessaria dunque una nuova scienza e forse una nuova politica delle specificità.

Ma pochi decenni dopo, forse un solo decennio, la specificità degenerava imputridiva, dice Serres, in nuovi interminabili conflitti. L'identità diventava alterità irriducibile, generando a sua volta irriducibili conflitti.

[2] Ivi, p. 196.

Era necessario, è necessario, un terzo patto: che preservi le identità, senza accendere il guerreggiare infinito.

A questo punto, dice Serres, se le scienze, le teorie o le credenze che pretendono di salvare l'uomo hanno portato a tante iniquità, forse per ritrovare l'equità occorre rivolgersi a una scienza apparentemente inumana quale la matematica.

> Spazi senza oggetto in cui ogni oggetto, quale che sia, si situa o si misura; spazi senza occhio in cui ogni scena ottica si illumina e si ordina, spazi vuoti d'uomo in cui i rapporti sociali elementari si canonizzano e si pacificano, come in un contratto eccellente, in cui le suddivisioni si organizzano, si equilibrano gli scambi, si calcolano le imposte e i tributi, in cui l'equazione garantisce l'equità, [qui invece di virgola ci va secondo me un:] si direbbe che lo stesso Hermes, dio della fortuna, debba passare di qui.[3]

Ed è proprio nel cuore della matematica mediterranea che Serres ritrova le origini di questi patti. Quando i greci comminavano la morte per chi introducesse il numero irrazionale, l'indicibile nelle dimostrazioni geometriche, annodavano in un unico vincolo matematica, legge e sacralità. Quando i geometri egizi ripartivano le terre inondate, rifacevano uno spazio della terra, scienza del mondo e ridistribuivano la terra per il calcolo delle imposte, legge degli uomini. Spontaneamente nei quasi-oggetti matematici si ricompongono scienze umane e scienze naturali. Per parafrasare le parole di Serres la matematica è tanto astratta che è l'unica a essere veramente concreta, tanto concreta che si è creduto che il suo spazio fosse lo spazio naturale della nostra intuizione.

In questa sua teoria, Michel Serres postula la geometria, nata sulle sponde del Mediterraneo al pari della tragedia e della scrittura alfabetica, come origine generale del sapere e come esempio perfetto di un discorso interminabile.

> … Dio, l'amore e la geometria, in quanto si ritraggono infinitamente dalla loro presenza, traggono da noi un torrente irresistibile di gesti e di discorsi, belli, da cui, continuamente, noi nasciamo, migliori.[4]

[3] Ivi, p. 267.
[4] Ivi, p. 176.

GLI AUTORI

Jean Bessière è professore di Letteratura comparata e coordinatore della Scuola dottorale di Comparatistica presso l'Université Sorbonne Nouvelle. Ha insegnato in diversi atenei: a Paris X e Amiens, in Francia; negli Stati Uniti, presso l'Indiana University, a Stanford e alla McGill University. È stato Presidente dell'Associazione internazionale di Letteratura comparata, curatore di *Histoire des poétiques* (Paris 1987) e *Théorie littéraire* (Paris 1989) e autore di numerose altre pubblicazioni fra cui: *Dire le littéraire* (Paris 1990), *Enigmaticité de la littérature* (Paris 1993), *La littérature et sa rhétorique* (Paris 1999), *Quel statut pour la littérature* (Paris 2001), *Principes de la théorie littéraire* (Paris 2005).

Laure Borgomano Loup, già amministratore civile al ministero della Difesa (delegazione per gli Affari strategici, Ufficio Alleanza Atlantica / Europa), dal settembre 2007 è Consigliere diplomatica alla delegazione della Francia presso il Consiglio dell'Atlantico Nord (NATO). Segue tutti i programmi della NATO per i partenariati (incluso il Dialogo Mediterraneo), la sicurezza energetica, il comitato economico e la pianificazione civile di emergenza. Dal 2002 al 2007 è stata Consigliere di ricerca al Collegio di Difesa della NATO a Roma. Ex studentessa dell'ENA di Parigi, Promozione Valmy (1998), ha inoltre una laurea in Lettere classiche (1972) e un dottorato in Semiotica e Cinema (Università di Grenoble, 1991). Ha lavorato per circa quindici anni al ministero degli Affari esteri come responsabile di programmi di cooperazione culturale e scientifica. Tra le sue pubblicazioni si annoverano: *Le Maghreb: Coopération régionale et transformations sociales*, «NDC Occasional Paper», 14 (aprile 2006); *Peace in the Middle East after Israeli Desengagement*, «NDC Research Paper», 24 (novembre 2005); *NATO's Mediterranean Dialogue and the Istanbul Cooperation Initiative: Prospects for Development*, «NDC Research Paper», 21 (giugno 2005).

Anna Cerbo è docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università

degli studi di Napoli «L'Orientale». Cominciando con Dante e con le opere latine del Boccaccio, i suoi studi si sono prevalentemente orientati verso la cultura letteraria del Rinascimento. Ha pubblicato diversi saggi sul Canto XXV del *Purgatorio*, sulle *Laude* di Iacopone, sulle ultime opere del Boccaccio; è autrice del volume *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino* (Napoli 1984). Ha studiato la trattatistica politica e la letteratura teatrale di tardo rinascimento meridionale (*"Il teatro dell'intelletto". Drammaturgia di tardo Rinascimento nel Meridione*, Napoli 1990); si è interessata del *Monte Oliveto* di Torquato Tasso. Da tempo i suoi interessi si sono concentrati su Bruno e sulla poesia di Campanella: *Theologiza et laetare. Saggi sulla poesia di T. Campanella* (Napoli 1997). Ha pubblicato l'edizione critica della *Furiosa* di Giovan Battista Della Porta e un volume dal titolo *La metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino* (Pisa 2001). Attualmente, mentre continua a studiare i «suoi» autori (Dante, Petrarca, Boccaccio, Campanella, Leopardi), si sta occupando in particolare delle opere letterarie di Paolo Regio, vescovo di Vico Equense, con l'intento di curare un'edizione critica del poema spirituale *Sirenide* e della tragedia *Lucrezia*.

Vincenzo Cocco è professore associato di Filosofia della storia presso l'Università degli studi di Salerno. Tra i suoi lavori, alcuni saggi e volumi sulle «immagini di viaggio»: *Figure di viaggio e crisi del soggetto* (Napoli 1990); *Viaggio e metafisica. Segalen, Malraux e Nizan* (Milano 1996); *Hölderlin e le vie del viandante* (Bologna 2000). Negli ultimi anni si è occupato di aspetti e temi dell'illuminismo: ha tradotto e curato le *Lettere sulla botanica di Rousseau* (Milano 1994); i volumi di Voltaire *Il sommo male* (Rapallo 2004); *La felicità mondana* (Rapallo 2006) e *Contro Rousseau* (Rapallo 2007). Sulla metaforica del giardino illuministico, ha pubblicato il volume *Etica ed estetica del giardino* (Milano 2003).

Carlo Donà è professore ordinario di Filologia romanza presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina. Medievalista di formazione, ha sempre coltivato interessi comparatistici, e si è dedicato in particolare a testi posti sul confine fra la tradizione letteraria e quella folklorica. Al suo attivo, oltre a traduzioni di testi medievali (*I versi della Morte*, *Trubert*), ha dei volumi sulla tradizione della fiaba di inganni e sul tema dell'animale guida: *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio* (Soveria Mannelli 2003), e numerosi saggi sui rapporti fra letteratura e fiabe, sul *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, sui cantari favolistici, e su vari temi narrativi (il simbolismo del cervo, il licantropo, il dono delle armi).

Erica Durante, dottore di ricerca in Letterature comparate delle Università Sorbonne Nouvelle e «L'Orientale» di Napoli, è docente all'Università di Lovanio. Lavora tra letteratura francese – in particolare Mallarmé, Valéry, Gautier, Gide – letteratura italiana e ispanoamericana (Borges, Darío, Guillén), con

competenze storiche e con approcci metodologici diversi. È responsabile della rivista online *Recto/Verso*; ha pubblicato *Mallarmé ed io* di Paul Valéry (Pisa 1999) e *La voix de Dante dans l'écriture de Paul Valéry et de Jorge Luis Borges* (Paris-Genève 2008).

Ahmed Etman è presidente del dipartimento di Studi classici, Facoltà di Belle Arti all'Università del Cairo, fondatore e direttore del Centro di linguistica comparata e studi letterari. È presidente della Società egiziana di studi greco-romani e della Società egiziana di letteratura comparata e consulente del ministro dell'Istruzione per la Bibliotheca Alexandrina (1989-1992). Membro onorario della Società greca di filologia «Parnassus», è stato anche membro del comitato consultivo per il pluralismo linguistico e l'educazione multilingue del progetto *Linguapax* dell'Unesco nell'aprile del 1999. Ha pubblicato i suoi studi letterari in arabo, inglese, greco, italiano e francese.

Federica Frediani è dottore di ricerca in Letteratura comparata presso l'Università di Siena. I suoi interessi riguardano la letteratura di viaggio e il viaggio delle donne, con particolare attenzione per le rappresentazioni e le immagini delle letterature mediterranee. È assistente di ricerca presso l'Istituto studi mediterranei dell'Università della Svizzera italiana. Svolge inoltre attività di ricerca presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture comparate dell'Università di Bergamo. Ha recentemente pubblicato *Uscire. La scrittura di viaggio al femminile: dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste* (Reggio Emilia 2007).

Maria Teresa Giaveri, già professore ordinario di Lingua e Letteratura francese, ha optato per la cattedra di Letterature comparate che ora ricopre all'Università di Napoli «L'Orientale». Ha insegnato presso università italiane e straniere: a Parigi, dove è stata docente alla Sorbonne, ha svolto per quattro anni attività di ricerca presso l'Institut des Textes et des Manuscrits (CNRS). Specialista di Paul Valéry, di cui ha pubblicato testi inediti e del cui Centro di studi è direttore, ha pubblicato saggi sulla letteratura otto-novecentesca e sui rapporti fra la letteratura e le altre arti. Vicepresidente del Centro Edizioni e Studio Testi, si è occupata di questioni di genesi testuale. È attualmente impegnata in una ricerca sull'immaginario mediterraneo e sta completando uno studio sui rapporti fra la letteratura francese e giapponese nel Novecento.

Eleonora Hotineanu, dottore di ricerca in Letteratura generale e comparata presso l'Università di Bucarest, è stata docente di Lingua e Letteratura francese all'Università di Chisinau (Romania), poi ricercatore presso l'Accademia delle Scienze della Moldavia, l'Istituto di Teoria e Storia letteraria dell'Accademia Rumena e il Centro «Esthétique des Arts Contemporains» dell'Université Paris I.

Svolge attualmente attività di ricerca presso la Scuola Dottorale in Comparatistica di Paris III. Studiosa e traduttrice di letterature europee, ha ottenuto il Premio letterario dell'Unione degli Scrittori Moldavi per il libro *Lirica interbelica din Basarabia si poezia franceza moderna* (La poesia rumena della Bessarabia fra le due guerre e la poesia francese, Bucarest 2001).

Kata Kulavkova è poetessa, scrittrice di racconti, teorica e critica della letteratura, saggista e traduttrice di poesia. Si è laureata in filosofia all'Università di Skopje e nella stessa materia ha conseguito un dottorato all'Università di Zagabria. È attualmente professore di Teoria ed Ermeneutica della letteratura all'Università Santi Cirillo e Metodio di Skopje. È presidente del Comitato di traduzione e dei diritti linguistici del PEN macedone e membro della Società europea di cultura e dell'Haiku World Association. Le sue poesie figurano in molte antologie della poesia macedone e sono state tradotte in diverse lingue.

Annarita Lamberti insegna Processi territoriali delle aree asiatiche alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli studi di Bergamo. Si è formata all'Università degli studi di Napoli «L'Orientale» dove ha conseguito un dottorato di ricerca in Geografia dello sviluppo. Si occupa di geografia culturale urbana, con una specializzazione areale relativa alle città del Mediterraneo sud-orientale e a quelle israeliane in particolare. La sua metodologia è tesa a realizzare un'osmosi interdisciplinare tra scienze sociali e umane, utilizzando le rappresentazioni artistiche, nello specifico la letteratura, le arti visive e l'architettura, per leggere e interpretare la città e la vita urbana.

Nullo Minissi, professore ordinario di Filologia slava, è stato direttore del Dipartimento di studi dell'Europa orientale presso l'Università degli studi di Napoli «L'Orientale», poi rettore dell'ateneo. È professore emerito dal 1998 e laureato *honoris causa* presso diverse Università europee. Pubblicazioni principali: *Manuale di Fonetica* (Napoli 1969); *Rapporto sull'università* (Napoli 1994*); Jan Kochanowski, Frasche*, introd., trad. e commento (Milano 1995); *E l'Uomo scelse la Parola* (Roma 1996), 2ª ed. *A człowiek wybrał słowo* (Katowice 2002); *Evropski književni Studii* (Skopje 2004); *Nascita dell'Occidente romanzo e Teoria della lingua italiana* (Roma 2001); 2ª ed. *Narodziny świata romańskiego i Teoria języka włoskiego* (Kraków 2005); *Łacińska poezja Jana Kochanowskiego*, con testo italiano a fronte (Kraków 2006); *Il più inutile mestiere del mondo* (Firenze 2006).

Marino Niola è professore ordinario di Antropologia culturale e di Antropologia dei simboli presso la facoltà di Scienze della Formazione dell'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli; vi è coordinatore dell'indirizzo Demoetnoantropologico del corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali. È membro del comitato direttivo dell'AISEA (Associazione italiana per le

scienze etnoantropologiche). Collabora con la RAI e con alcune testate giornalistiche nazionali. Tra le sue pubblicazioni: *L'invenzione del Mediterraneo*, in A. Montandon, *Littérature et Anthropologie*, (Paris 2006); *Il presepe* (Napoli 2005); *Don Giovanni o della seduzione* (Napoli 2006).

Andrea Pasquino ha insegnato in diverse università italiane e francesi: Milano, Trieste, Nizza e Montpellier. Studioso di questioni di frontiera tra scienza e letteratura ha applicato, nel suo campo d'indagine (la letteratura francese contemporanea) competenze acquisite in discipline extra-letterarie. Nel 1980 pubblica *Una scienza in forma di metafora*: uno studio, il primo in Italia, sui *Cahiers* di Paul Valéry. Nello stesso ambito intrattiene rapporti con i principali studiosi italiani e francesi di questo autore. Ha pubblicato interventi su autori contemporanei quali Artaud, Genet, Yourcenar, Perec, nonché studi sulla letteratura di genere, poliziesca e fantascientifica ed un saggio su Raymond Queneau e l'Oulipo. Attualmente è docente di Letteratura francese all'Università «G. d'Annunzio» di Chieti.

Vincenzo Salerno, dottore di ricerca in Letterature comparate presso l'Università «L'Orientale» di Napoli, è ricercatore in Letterature comparate e Teoria e storia della traduzione letteraria all'Università di Cassino. Collabora con la rivista *Testo a fronte*, e si interessa particolarmente di questioni di storia della critica letteraria e di traduttologia. È autore di: *"La Commedia di Dante" in Inghilterra* (Ragusa 1998); *"In lontananza una leggera foschia avvolgeva Napoli", antologia di Samuel Rogers – poemi e diari* (Bologna 2005); *"The Disease of Translation". John Dryden traduttore* (Napoli 2006).

Massimo Scotti, dottore di ricerca in Letterature comparate presso l'Università di Napoli «L'Orientale» e la Sorbonne Nouvelle di Parigi, svolge attività di ricerca presso il SUM di Firenze. I suoi studi vertono principalmente sui temi della cultura mediterranea, sulla letteratura odeporica europea e sulle poetiche novecentesche (in particolare, Paul Valéry). Ha pubblicato testi di narrativa, traduzioni, articoli, e le monografie: *Ces vipères de lueurs: il mito ofidico nell'immaginario valériano* (Roma 1996); *Sul mare degli Dei: mitografia dell'isola di Capri* (Napoli 2002), *Gotico mediterraneo* (Reggio Emilia 2007); nel 2006 ha ottenuto il Premio Natalino Sapegno.

INDICE

Maria Teresa Giaveri, Introduzione p. 5

SPAZI E TEMPI DELL'IMMAGINARIO MEDITERRANEO

Nullo Minissi, Mare Mediterraneo p. 17

Ahmed Etman, The Classical Heritage from East to West through the Mediterranean p. 25

Jean Bessière, De la Méditerranée comme un Lieu Commun Littéraire p. 39

Laure Borgomano Loup, La Méditerranée Stratégique: Représentations Imaginaires et Enjeux Géopolitiques Actuels p. 51

GEOCRITICA DEL MEDITERRANEO

Marino Niola, L'Invenzione del Mediterraneo p. 63

Enzo Cocco, Dall'Esotismo Romantico all'Estetica del Diverso p. 83

Vincenzo Salerno, *Il Mare, Scintillante di Innumerevoli Brillanti…* Le Rappresentazioni del Mediterraneo in *Italy* di Samuel Rogers p. 95

Federica Frediani, Itinerari Orientali in Cristina Trivulzio di Belgiojoso p. 113

Annarita Lamberti, Paesaggio d'Israele: Una Prospettiva di Geografia Umanistica p. 127

IL MARE DELLE ORIGINI: DAL MITO ALLA STORIA

Kata Kulavkova, La Culture Méditerranéenne: Mémoire et Amnésie. Essai d'Herméneutique p. 141

Anna Cerbo, Dal Mito alla Storia:
Il Mediterraneo nella Poesia del Cinquecento p. 153

Eleonora Hotineanu, Le Voyage à Cythère:
Confrontations et Convergences dans les Avatars d'un Mythe p. 175

Carlo Donà, Animali Guida e Santi p. 187

ISPIRAZIONI MEDITERRANEE

Erica Durante, Coïncidences: Dante entre Rubén Darío et Paul Valéry p. 213

Maria Teresa Giaveri, In Margine alle *Inspirations Méditerranéennes*
di Paul Valéry p. 235

Massimo Scotti, L'Idée-Imago p. 251

Andrea Pasquino, Michel Serres e le Origini Mediterranee
della Geometria p. 263

GLI AUTORI p. 271

LA GRANDE

1. Costanza Ferrini **Venature Mediterranee** ***Dialogo con scrittori di oggi***
2. Nicola Aricò **Illimite Peloro** ***Interpretazioni del confine terracqueo***
3. Adonis **Nella pietra e nel vento**
4. Georges Duby (*a cura di*) **Gli ideali del Mediterraneo**
   Storia, filosofia e letteratura nella cultura europea
5. Henri Bresc **Arabi per lingua, Ebrei per religione**
   L'evoluzione dell'ebraismo siciliano in ambiente latino dal XII al XV secolo
6. Francesca Maria Corrao (*a cura di*) **Poeti arabi di Sicilia**
7. Angelo Fiore **Un caso di coscienza** ***e altri racconti***
8. Angelo Fiore **L'erede del Beato**
9. Émile Temime **Un sogno mediterraneo** ***Intellettuali e utopia del mare di pace***
10. Antonio Pizzuto **Sinfonia** ***{1923}***
11. Giuseppe Restifo **I porti della peste** ***Epidemie mediterranee fra Sette e Ottocento***
12. Francesca Prevedello (*a cura di*) **Figli del Nilo** ***Undici scrittori egiziani si raccontano***
13. Angelo Maria Ripellino **Storie del bosco boemo** ***e altri racconti***
14. Danilo Dolci **Ciò che ho imparato** ***e altri scritti***
15. Angelo Maria Ripellino **Solo per farsi sentire**
    Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)

LA PICCOLA

1. Costanza Ferrini (*a cura di*) **Lingue di mare, lingue di terra** (1)
2. Waciny Larej **Don Chisciotte ad Algeri** ***La guardiana delle ombre***
3. Ivan Čolović **Campo di calcio, campo di battaglia**
   Il calcio, dal racconto alla guerra. L'esperienza iugoslava
4. Joseba Andoni de la Fuente e Maria Claudia Origlia **Ama lur**
   Miti, leggende e curiosità dei Paesi Baschi
5. Yahya al-Taher Abdallah **Il collare e il bracciale**
6. Luigi Monardo Faccini **Il castello dei due mari**
7. Costanza Ferrini (*a cura di*) **Lingue di mare, lingue di terra** (2)
8. Muhammad Zefzaf **L'uovo del gallo**
9. Vincenzo Consolo, Franco Cassano **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo italiano**
10. Jean-Claude Izzo, Thierry Fabre **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo francese**
11. Miraš Martinović **Pietre di Montenegro** ***Archeologia e poesia***
12. Feride Çiçekoğlu, Edhem Eldem **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo turco**
13. Nino De Vita **Cutusìu**
14. Luko Paljetak **Calle dei Ragusei**
15. Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Gonzalez Calleja **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo spagnolo**

16. Muhammad Barrada, ʻAbd al-Magid Qadduri **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo marocchino**
17. Elias Khuri, Ahmad Beydoun **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo libanese**
18. Wolfgang Storch, Gregor Meiering **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo tedesco**
19. Vinko Möderndorfer **A carte da Maria** *e altri racconti*
20. Takis Theodoropoulos, Rania Polycandrioti **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo greco**
21. Abdelmalek Sayad **Algeria: nazionalismo senza nazione**
22. Edouard al-Kharrat, Mohamed Afifi **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo egiziano**
23. Emna Belhaj Yahia, Sadok Boubaker **Rappresentare il Mediterraneo: lo sguardo tunisino**
24. Jean Grenier **Isole**
25. Jean Grenier **Ispirazioni mediterranee**
26. Stefano Rizzo **Mohammed**
27. Moncef Ghachem **Dalle sponde del mare bianco** *con CD musicale*
28. Vinko Möderndorfer **Luogo numero 2** *Storia di un assassino*
29. Nino De Vita **Cùntura**
30. Bilgé Karasu **Notte**
31. Noureddine Saoudi, Fatna El Bouih, Aziz El Ouadie, Abdellatif Zrikem **Sole nero**
32. Renata Pepicelli **2010** *Un nuovo ordine mediterraneo?*
33. Jean Grenier **Albert Camus** *ricordi*
34. Juan Goytisolo **La Spagna e gli spagnoli**
35. Michel Peraldi (*a cura di*) **Marsiglia** *Bazar del mediterraneo*
36. Nino De Vita **Nnòmura**
37. Antonino Recupero **Catania** *Tra nostalgia sottile e vitalità irrefrenabile*
38. Abdelfattah Kilito **Esplorazioni**
39. Bora Ćosić **I morti** *Berlino delle mie poesie*
40. Samir Kassir **Primavere** *Per una Siria democratica e un Libano indipendente*
41. Thierry Fabre **Traversate**
42. al-Ṭāhir Labīb, Ḥilmī Šaʻrāwī, Ḥasan Ḥanafī **L'altro nella cultura araba**
43. Francesco Russo **Un Mediterraneo da integrare** *L'Italia e i corridoi euromediterranei di trasporto*
44. Salvatore Salemi **Phil**
45. Mouloud Feraoun **Terra e sangue**
46. Mario Valentini **In certi quartieri**
47. Nino De Vita **Fosse Chiti**
48. Mouloud Feraoun **Il figlio del povero**
49. Giovanni Renzo **Atlas coelestis** *La musica e le stelle*
50. Ronny Someck **Il bambino balbuziente**

STUDI E RICERCHE

1. **Lo sguardo azzurro** ***Costanti e varianti dell'immaginario mediterraneo***
a cura di Maria T. Giaveri, Federica Frediani, Anna Omodei Zorini, Vincenzo Salerno, Massimo Scotti

LA RIVISTA

Mesogea segni ***e voci dal mediterraneo*** n. 0, 2002
Mesogea segni ***e voci dal mediterraneo*** n. 1, 2003
Mesogea segni ***e voci dal mediterraneo*** n. 2, 2005

Finito di stampare nell'ottobre 2008
da Effegieffe Arti Grafiche s.r.l. – Messina