

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

Maria Carolina Foi

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Renzo Crivelli – Università di Trieste

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Roberta Gefter Wondrich – Università di Trieste

Rosanna Gorris – Università di Verona

Liam Harte – University of Manchester

Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin

Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia

Claudio Magris – Università di Trieste

Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Caroline Patey – Università di Milano

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Marco Rispoli – Università di Padova

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

Marisa Siguan – Universitat de Barcelona

Bertrand Westphal – Université de Limoges

Anna Zoppellari – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Gabrielle Barfoot

Dominique Costantini

Barbara Vogt



© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2017.

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/eutedizioniuniversitatrieste>

Prospero

INDICE – INDEX – INHALT

Estetica del comico e funzioni della commedia nell’opera di Johann Elias Schlegel	
Maurizio Pirro	7
<hr/>	
Rethinking Gender Construction in Victorian England in George Eliot’s <i>Romola</i> and Lord Leighton’s <i>Illustrations</i>	
Leila Aouadi	31
<hr/>	
La pornocratie: la question sociale au cœur de la théologie politique de P.-J. Proudhon	
Daniel Larangé	61
<hr/>	
“<i>Les Complaintes</i> par Monsieur Jules Laforgue» De l’humour au sujet du cœur	
Alessandra Marangoni	79
<hr/>	
Intermedialità e Kulturkritik: la ricezione di Sade in Peter Weiss e Pier Paolo Pasolini	
Luca Zenobi	91
<hr/>	

<i>Ein Schluck Erde. (Gemeinschafts-) Utopie und Dystopie im Werk von Heinrich Böll</i>	
Valentina Serra	113
<hr/>	
Face aux “Èpiciers du roman ” Raymond Guérin dit son mot. Relecture de l’œuvre: <i>Alceste</i> revisité à travers sa propre critique	
René Corona	139
<hr/>	
Questioning Legacies, Fashioning the Postcolonial Self: A Reading of James Gregory’s <i>Goodbye Bafana: Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend</i>	
Laura Giovannelli	161
<hr/>	
Pragmatica e genere: la ustopia ecocritica di Margaret Atwood	
Bianca Del Villano	185
<hr/>	
Notes on Contributors	211
<hr/>	
Abstracts	215
<hr/>	

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



Estetica del comico e funzioni della commedia nell'opera di Johann Elias Schlegel

Maurizio Pirro

Università di Padova

Nel 1747, in occasione delle cerimonie per l'incoronazione del re Federico V, Johann Elias Schlegel compone un atto unico, *Die Langeweile*, incentrato sulle azioni di personaggi allegorici, ciascuno dei quali investito di uno spiccato carattere metateatrale. Il giovane intellettuale si era trasferito quattro anni prima a Copenhagen al seguito del rappresentante diplomatico sassone e vi aveva subito impiantato la sua fiorente attività di drammaturgo, oltre a fondare e gestire in completa autonomia una rivista – programmaticamente intitolata *Der Fremde* – destinata a esercitare una certa importanza nelle relazioni fra cultura tedesca e danese e premiata dal gradimento di molti contemporanei¹. *Die Langeweile* è un testo augurale per l'istituzione di un Teatro nazionale, che stava prendendo forma sotto gli auspici dello stesso Federico V. All'impresa Schlegel dedica, come è noto, l'importante scritto teorico *Gedanken zur Aufnahme eines dänischen Theaters*, curandosi inoltre di mettere in circolazione una versione danese della stessa *Langeweile*, che peraltro Johann Heinrich Schlegel, fratello dello scrittore e curatore dell'edizione postuma delle sue opere complete, condannerà come mal riuscita e zeppa di interventi arbitrari (Schlegel, *Werke* II: 523-525). Come ha rilevato J. W. Eaton, l'impegno profuso come teorico e come scrittore per la scena da Schlegel, il quale morirà appena trentenne nel 1749, non porterà, nemmeno sul lungo periodo, a una significativa stabilizzazione delle attività di questa nuova istituzione (45 ss.). L'atto unico presenta nondimeno, dietro il velo dell'omaggio rituale

al nuovo regnante², alcuni elementi utili a inquadrare nelle linee generali la concezione di commedia in Schlegel.

Conformemente all'idea portante dell'estetica schlegeliana, saldamente incardinata nel fondamento mimetico tipico delle posizioni di Gottsched e solo molto cautamente orientata alla ricezione di qualche istanza sensistica (alla quale in ogni caso Schlegel è di per sé tutt'altro che indifferente, vista la sua familiarità tanto con l'ambiente zurighese, quanto con la letteratura inglese), la rappresentazione allegorica della commedia, che nella breve composizione svolge il ruolo di protagonista, si presenta al pubblico con l'aspetto di una ragazza munita di uno specchio, in modo da attirare tangibilmente l'attenzione sull'irrinunciabile requisito della verosimiglianza. Il rimando a una ramificata tradizione figurativa, risalente al motivo dello *speculum humanae vitae* e alla sua popolarità nella commedia rinascimentale³, è conforme alla funzione che Schlegel attribuisce al genere letterario: la stigmatizzazione di condotte incompatibili con il libero dispiegamento delle migliori facoltà umane e con l'ordinato funzionamento della comunità. Nel gioco divertente e leggero di relazioni ora capricciose, ora sapide e ironiche che si stabiliscono fra le attitudini evocate sulla scena (insieme alla Commedia, la Gioia, lo Scherzo, la Noia, l'Intelletto, la Misanthropia e l'Ottusità), la commedia occupa evidentemente una posizione di ben ponderata medietà. Nell'invitarla a esercitare le sue prerogative, la Gioia la esorta a pervadere l'animo di tutti "mit Lachen voll Vernunft und sanftem Wohlgefallen" (Schlegel, *Werke* II: 527), mentre la sua natura fanciullesca si esplica nel piacere insistito del motteggio, ma anche nel possesso di una ingenua freschezza non corrotta dagli artifici della *décence*: "Du siehst, sie ist ein Kind, das stets nach allem fragt" (ivi 530) – così la giustifica lo Scherzo di fronte alle corrucciate proteste della Noia, irritata dal gusto della variazione metamorfica che anima la sua insopprimibile levità.

Se Schlegel, aderendo a un modello oltremodo codificato, riserva alla commedia una funzione sostanzialmente ostensiva, chiamandola a disvelare l'incongruità di alcune cattive inclinazioni del genere umano, questo schema trova d'altra parte un incisivo elemento di variazione nell'idea che il comico, proprio perché si concentra sugli aspetti non visibili dei comportamenti e dei rapporti sociali, sia alimentato da una superiore capacità cognitiva, la cui potenza si esplica nelle forme della trasformazione e dell'inversione carnevalesca. L'unione di scherzo e commedia, che è alla base del disegno allegorico della *Langeweile*, trova un'espressione privilegiata nell'attitudine, tipica del comico, ad assumere

parodisticamente la sostanza dell'oggetto della canzonatura e dello scherno. Schlegel intuisce con notevole prontezza come il mimetismo della commedia non agisca solo sul piano performativo, chiamando in causa l'abilità tecnica degli attori, ma si estenda a tutto il dispositivo del genere letterario, strutturandone la semantica, il funzionamento mediale, la produzione dell'effetto. La commedia è, con le parole dello Scherzo, "Tausendkünstlerinn" (ivi 539), perché sa dominare con agio e disinvoltura uno spettro assai ampio di registri affettivi, assicurando a ciascuno la prossemica adeguata: "Du stellst dich, wie du willst, du zürnst, du lachst, du weynest, / Bist trotzig, bist verliebt, ohn daß du es so meynest" (ibidem). Il che non implica affatto un *deficit* di verità, ma – al contrario – una più acuta capacità di leggere nel profondo la naturale ambiguità dell'esistenza, come è evidente dalla chiosa piccata della Commedia stessa: "Das macht, ich bin geschickt" (ibidem). In questo senso, il comico per Schlegel non si limita a una funzione di deterrenza, inibendo l'assunzione di condotte scorrette tramite la deformazione grottesca dei soggetti che ne sono portatori, ma dispiega un'autonoma forza di conoscenza che sta chiaramente in una relazione stretta con il significato antropologico delle strategie alla base della macchina comica: l'imitazione del vicino, l'intuizione e la previsione dei suoi comportamenti, la lettura mentale della sua capacità di reazione. L'ambito del primario, va da sé, è in ogni caso sottoposto da Schlegel al controllo totale della ragione, che sul finire dell'atto unico riassume le finalità della commedia, valorizzandone con decisione la dignità morale, ma anche rivendicando la propria primazia sulle potenziali deviazioni del genere letterario: "Ihr Feinde der erlaubten Freuden, / Erspart euch die verlorne Müh! / Was stört ihr diese Kunst? Wißt, ich beschütze sie! / Meynt ihr, daß ich der Welt den Zeitvertreib nicht gönne, / Und faule Schläfrigkeit für Tugend halten könne? / Ein Geist, der zu der Lust sich unempfindlich weist, / Ist auch zu seiner Pflicht gewiß ein träger Geist" (ivi 542).

Sviluppando il discorso comico in questa direzione, Schlegel finisce di fatto per spingersi oltre le posizioni di Gottsched, per il quale, come ha notato Wolfgang Paulsen, la finalità della commedia sta nella mera censura del vizio, inteso nei termini di una "behavioristische Abweichung von der gesellschaftlichen Norm" (26). Il carattere eminentemente razionalistico della concezione di commedia in Schlegel, peraltro, è ancora molto al di qua del rilancio del genere comico in termini sensistici che pochi anni dopo Lessing effettuerà nel lavoro di traduzione e commento condotto sul trattato di Gellert *Pro comoedia commovente*, del 1751. Se Gellert, come

è noto, aveva sì argomentato a favore di un innalzamento di grado della commedia, sostenendo l'opportunità di emanciparla dalle forme correnti del teatro popolare, ma era rimasto del tutto indifferente nei confronti del suo potenziale psicologico, limitandosi ad auspicare un allargamento dei personaggi di pertinenza del genere letterario ad altre tipologie e ad altre classi sociali rispetto a quelle convenzionalmente codificate, Lessing riconoscerà invece il valore precipuo della commedia nella sua congenialità rispetto alla natura ambivalente e molteplice del comportamento umano e indicherà il suo pregio fondamentale nella forza con cui essa è in grado di sollecitare nel pubblico sentimenti morali indipendentemente dal loro contenimento attraverso l'applicazione di un controllo razionale⁴. Gellert mira in fondo ad estendere l'ambito di applicazione della morale sottesa all'intreccio comico, senza metterne in discussione i fondamenti generali. Si tratta, nel fortunato discorso pronunciato come lezione inaugurale all'università di Jena, di moralizzare gli affetti generati dalla commedia, non di ripensare il concetto di virtù che nella commedia stessa trova rappresentazione⁵. Per Lessing, diversamente, l'innalzamento del *Lustspiel* "um einige Staffeln" (Lessing 1979 VI: 6), così come prospettato da Gellert, deve corrispondere a una ristrutturazione radicale delle sue premesse antropologiche. La riforma del genere, così Lessing nel saggio che accompagna la traduzione di *Pro comoedia commovente* (pubblicata nel 1751 sulla *Theatralische Bibliothek*), deve incoraggiare nello spettatore la formazione di un giudizio mobile e differenziato circa la complessità dell'agire umano, nel quale gli affetti fungano non da puro e semplice moltiplicatore dell'interesse nutrito dal pubblico per il destino dei personaggi, ma da risorsa cognitiva intesa a potenziare a tutti i possibili livelli l'attitudine del pubblico stesso alla comprensione di dinamiche irriducibili a un paradigma unilaterale: "[...] nur dieses allein [sind] wahre Komödien, welche so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen" (ivi 51).

Lungi dall'ipotizzare una struttura degli affetti propria ed esclusiva del comico, Schlegel appare tuttavia senz'altro proteso verso il riconoscimento del comico stesso come una sorta di ragione parallela, dotata della capacità di temperare le cadute dogmatiche e gli accessi di astrazione dell'intelletto. Questa intuizione si lega a un punto essenziale dell'estetica schlegeliana, all'idea, cioè, che l'efficacia dell'oggetto d'arte non si misuri esclusivamente sulla fedeltà mimetica che presiede alla rappresentazione

finzionale del mondo, bensì anche sulla capacità dell'artista di variare e integrare, in un certo senso di correggere e stabilizzare il volto della realtà. Pur senza infrangere in alcun punto la priorità della categoria gottschediana di imitazione⁶, che gli Svizzeri già da un paio di decenni andavano destrutturando radicalmente mediante un'interpretazione estensiva del concetto di verosimiglianza, Schlegel introduce alcuni rudimentali elementi di estetica dell'effetto che implicitamente emancipano la pratica mimetica da una finalità solamente riproduttiva. Schlegel è in questo senso un pensatore ricco di contraddizioni e di potenzialità solo imperfettamente risolte, perché i suoi lavori saggistici, di numero assai notevole rispetto alla brevità della sua vita, sono sì caratterizzati da una fedeltà pressoché letterale al dettato della scuola gottschediana frequentata negli anni della formazione all'Università di Lipsia, ma sono al tempo stesso percorsi da spinte eccentriche rispetto all'ortodossia del gruppo che, se mirano in primo luogo a mitigare la miopia di alcune posizioni regressive (come nella polemica con Gottlob Benjamin Straube sull'uso del verso nella commedia, che ispira la composizione dello *Schreiben über die Komödie in Versen*, 1740), hanno d'altra parte anche l'effetto di aprire la speculazione del giovane autore verso una profondità prospettica apparentemente incompatibile con le sue premesse teoriche.

Eminentemente gottschediano è, per esempio, il vincolo che Schlegel istituisce tra la promozione del *Vergnügen* come obiettivo specifico dell'opera d'arte e la disponibilità del fruitore a esercitarsi nel riconoscimento della corrispondenza mimetica fra l'opera stessa e il suo modello reale. Alla base di una riuscita imitazione, così Schlegel nella prima parte del trattato *Von der Nachahmung* (1742), stanno l'organizzazione delle parti in un rapporto ben ordinato e la loro proporzione rispetto all'originale. La cura di una efficace *dispositio* fa premio sulla capacità di invenzione, poiché l'imitazione consiste innanzi tutto nella resa formale di un rapporto di omogeneità e somiglianza tra un modello e la sua riproduzione. Questo principio, tra l'altro, sta per Schlegel alla base del valore cognitivo della poesia, la quale corroborerebbe la speculazione filosofica abituando i suoi cultori "sich deutliche Begriffe von den Dingen zu bilden, und an den Sachen dasjenige zu beobachten, was sie vor andern kennbar machet" (*Theoretische Texte* 46). La dimensione edonistica sottesa all'incontro con l'opera d'arte è radicata nell'apprezzamento dell'equilibrio con cui l'autore ha operato per rendere il più possibile trasparente e leggibile la relazione di equivalenza tra l'oggetto reale e il suo corrispondente finzionale. Il piacere,

in modo del tutto parallelo rispetto ad alcuni pronunciamenti di Gottsched sulle fonti del diletto estetico, è promosso dalla capacità del lettore di stabilire un parallelismo fisionomico fra due termini di riferimento: “Wenn ich die Ordnung bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen; wenn ich also die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Vorbilde bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen. Dieses ist dasjenige Vergnügen, welches aus dem Wesen der Nachahmung entsteht” (ivi 50-51).

L'apparente unilateralità di una concezione mimetica imperniata sulla mera riproduzione di un oggetto reale, la quale parrebbe a sua volta dover essere misurata soltanto sulla perizia tecnica manifestata dall'esecutore, è in realtà superata – nelle argomentazioni di Schlegel – dalla previsione dei meccanismi responsabili della produzione dell'effetto. Innanzi tutto Schlegel si premura di variare le procedure addette alla costruzione dell'oggetto d'arte in rapporto ai caratteri specifici del *medium* adoperato. La raffinata comprensione del modo in cui gli elementi di ordine formale e generico, lungi dal prestare alla materia un contenitore indifferente, partecipano attivamente alla costruzione del senso, sollecita l'autore a identificare nelle procedure di ricezione e nella loro variabilità difficilmente disciplinabile una componente fondamentale del discorso estetico. Sia pure nei termini oltremodo categorizzanti dell'ancora primitiva semiotica gottschediana, Schlegel si dimostra pienamente in grado di intendere il nesso non solubile che in un'opera d'arte congiunge la materia e la forma della sua presentazione finzionale: “Wenn ein Subject zur Nachahmung geschickt seyn soll”, così ancora nell'importantissimo trattato *Von der Nachahmung*, “so muß in demselben eben die Beschaffenheit seyn, in deren Betrachtung man das Vorbild nachahmen will; und überdieß muß es fähig seyn, in seinen Theilen eben die Verhältnisse anzunehmen, die die Theile des Vorbildes gegen einander haben. Was also nicht eben diejenigen Beschaffenheiten hat, die in dem Vorbilde sind, in so weit man es nachahmen will, und was nicht eben derselben Verhältnisse in Absehen auf diese Beschaffenheiten fähig ist, das kann kein Bild des andern werden” (ivi 39-40). È il motivo, chiarisce Schlegel, per cui arti differenti, ciascuna legata di preferenza a un ambito sensoriale definito, possono rappresentare solo entro limiti assai ristretti oggetti comuni e tendono invece a specializzarsi nella riproduzione di oggetti conformi alla loro natura mediale⁷, indipendentemente dal grado di eccellenza tecnica dell'artista.

È evidente come Schlegel concepisca il dispositivo estetico in una logica consapevolmente orientata alla produzione dell'effetto. Il forte

ancoramento pragmatico della sua idea di finzione, che lo preserva dalla rigidità di alcuni segmenti della concezione gottschediana, si esprime tra l'altro nella presentazione dell'opera d'arte in termini di macchina semiotica, intesa a suscitare il diletto non di un destinatario generico e impersonale, ma di un soggetto esattamente determinato e dettagliatamente rappresentato negli aspetti che connotano la sua identità psichica, intellettuale e sociale. Schlegel ragiona sul testo letterario collocandolo in una precisa situazione di carattere comunicativo, che può funzionare in modo efficace solo a patto che l'autore si faccia carico delle aspettative degli individui a cui il testo stesso è destinato. L'influenza della retorica tradizionale come dottrina dell'appropriatezza stilistica – sottoposta, è chiaro, a quel processo di estetizzazione che è stato riconosciuto come uno degli esiti più tipici della cultura del Settecento tedesco⁸ – si incrocia qui con l'antropologia come fonte di una cognizione dell'umano necessaria a calibrare l'opera sui bisogni spirituali del pubblico. Per Schlegel l'opera non può che adattarsi alle capacità cognitive del lettore, conformando il proprio sistema di rappresentazione della realtà alle rappresentazioni già presenti nella psiche di costui. Questo principio è formulato in un passo del trattato sull'imitazione che è di particolare rilievo, perché Schlegel vi pone i fondamenti di una teoria della differenza estetica basata non sulla discrezione dell'artista, sul libero dispiegamento della facoltà di invenzione, bensì sul perseguimento di una mediazione fra autore e lettore, che deve necessariamente venire alimentata dalle competenze antropologiche del primo:

Derjenige, welcher nachahmet, muß sich nach den Vorstellungen derer richten, die das Bild vergnügen soll. Das ist, wenn sie eine andre Vorstellung von dem Vorbilde haben, als es in der That beschaffen ist; muß er nicht mehr die Sache selbst, die er nachahmet, sondern die Begriffe derer, denen zu gefallen er sein Bild verfertigt, zu seinem Vorbilde nehmen, und sein Bild muß der Sache unähnlich werden, damit es desto eher mit den Begriffen derselben übereinkomme. Man möchte den Einwurf machen, daß dieses ein falsches Vergnügen wäre, weil es auf keiner wahren, sondern auf einer scheinbaren Aehnlichkeit beruhet. Aber dieser Einwurf ist leicht aus folgender Betrachtung zu heben. Weil die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes in der Einbildungskraft geschieht, so ist nicht die Sache selbst, sondern der Begriff und die Vorstellung von der Sache, das Vorbild. [...] Wenn also das Bild nur mit der Vorstellung des Vorbildes in dem Verstande derer, denen zu gefallen man nachahmet, übereinstimmt; so kann es niemals ein falsches Vergnügen hervorbringen (ivi 65-66).

La potenza dell'effetto sta in una relazione diretta con la disponibilità dell'artista ad anticipare la risposta del pubblico, comprendendone preliminarmente le attese e adeguando a queste la struttura argomentativa dell'opera. Il potenziale suggestivo della finzionalità richiede, per esplicitarsi completamente, il sondaggio preventivo della psicologia del destinatario, con l'obiettivo non di forzarla violentemente, ma di calibrare sulla sua misura le strategie di costruzione del senso. Un principio del genere finisce chiaramente per svuotare dall'interno la rigida dicotomia di modello e riproduzione alla base della teoria mimetica gottschediana. L'adeguamento dell'opera alle necessità del fruitore fornisce a Schlegel un argomento decisivo per legittimare lo scostamento fra la realtà e le forme della sua rappresentazione, nonché per teorizzare quella dimensione della 'dissimiglianza' che nei suoi saggi appare inconfondibilmente adombrata in termini di differenza estetica. Nella *Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung* (1745) l'infrazione al principio della piena omologia tra *Vorbild* e *Bild* è intesa come una pratica utile a innalzare il grado di verità dell'opera, liberandola dall'obbligo di una fedeltà letterale al modello reale, la quale, nello sforzo di restituire integralmente tutto l'insieme dei dettagli assiepati sulla superficie visibile dell'oggetto, finirebbe per restare insensibile alla natura sostanziale dell'oggetto stesso. La riduzione della verosimiglianza, così Schlegel, conferisce all'esperienza dell'opera d'arte un 'di più' di diletto – "ein größeres Vergnügen" (*Theoretische Texte* 91) – non perché operando in questo modo l'artista sopprime gli aspetti eccessivamente realistici del modello e trasponga l'opera in una sfera idealizzata, celando così l'artificio a vantaggio di una naturalezza sublimata e immune da contrasti, ma perché, al contrario, la sottrazione di alcuni aspetti evidentemente collegati all'aspetto contingente e occasionale delle cose induce il lettore a riconoscere nella formatività l'espressione di una capacità tecnica, di una raffigurazione artificiale della realtà.

Anche su questo punto Schlegel sviluppa osservazioni di estrema acutezza, arrivando a intuire i presupposti di quella mutevole alternanza tra illusione e disvelamento dell'artificio, nella quale qualche decennio più tardi Lessing identificherà uno dei più importanti moltiplicatori dell'effetto nei processi di ricezione estetica. Anche quanti possiedono una rappresentazione della cosa sufficientemente limpida da non richiedere un avvicinamento della cosa stessa alla misura delle loro facoltà cognitive, così nello *Schreiben über die Komödie in Versen*, traggono un diletto assai più intenso se all'apprezzamento di un oggetto nella sua linearità

di superficie e nella coerenza delle parti che lo compongono si aggiunge anche la consapevolezza distinta del fatto che quello stesso oggetto è il risultato di una procedura intenzionale, non un puro e semplice dato di natura. Schlegel mette a confronto l'impressione suscitata nell'animo di un comune individuo da uno spettacolo naturale e dalla sua riproduzione artistica, argomentando con molta sottigliezza sia sulle differenze tra le due forme di diletto, sia – ed è il passaggio più fecondo dal punto di vista di una teoria della differenza estetica – sulle oscillazioni prodotte nella psiche dello spettatore dall'accertamento del carattere artificiale della raffigurazione:

Wenn Sie zum Exempel in einen Wald geführt würden, der durch die Kunst einem Walde, den die Natur hervorgebracht hatte, so ähnlich gesetzt worden, daß man ihn gar nicht von einem natürlichen Walde unterscheiden könnte; so würden Sie ganz und gar kein Vergnügen daraus empfinden, als das, was Sie auch aus einem natürlichen Walde schöpfen könnten, weil Sie ihn dafür ansehen würden. Wenn man Ihnen endlich sagte, daß dieser Wald durch Kunst zuwege gebracht wäre; so würden Sie sich zwar über die Geschicklichkeit dessen verwundern, der es gethan hätte: aber Sie würden bald den natürlichen Wald mit dem nachgeahmten wiederum verwechseln, und Sie würden lange nicht das Vergnügen empfinden, das Sie von einem andern Dinge hätten, wo die Kunst gleichsam hinter dieser Aehnlichkeit, die die nachgeahmte Sache mit der natürlichen hat, hervorschimert, und macht, daß Sie das Original, welches nachgeahmet ist, beständig mit dem Bilde zusammenhalten, niemals aber verwechseln können. Es ist also eine beständige Regel in allen denjenigen Dingen, welche man nachahmet, daß man sie niemals ihrem Muster so vollkommen ähnlich machen soll, daß sie sich durch nichts merkliches unterschieden (ivi 9-10).

Nella commedia in particolare – questa la tesi portante del trattato – l'uso del verso rende esplicita la finzionalità dell'azione rappresentata, sottolineando con la sua distanza dalla lingua parlata il grado di artificio proprio della messa in scena. L'attribuzione di una padronanza linguistica non realistica a personaggi di umile condizione tipicamente incardinati nelle consuetudini del comico, lungi dal turbare la sensibilità dello spettatore, è secondo Schlegel fonte di ulteriore diletto perché introduce nella rappresentazione della realtà un principio di equilibrio normalmente assente nella realtà stessa, il quale a sua volta ha l'effetto di attirare in modo gradevole l'attenzione dello spettatore sulla cifra estetica, non naturale, dell'azione teatrale, e dunque sull'eccellenza con la quale la capacità formativa dell'artista ha saputo applicarsi all'oggetto. Tramite l'uso del

verso, la commedia porrebbe in essere “einen Unterschied zwischen demjenigen, was sie abbildet, und der Abbildung [...], ohne etwas von der Nachahmung auszulassen. Sie ahmet die Handlungen der Menschen im gemeinen Leben in allen Stücken nach, und bey dieser Verstattung können Handlungen, Sitten, Worte, Kleidung, Gebärden und Stimme völlig mit einer wahrhaften Handlung übereinstimmen, da indessen der einige harmonische Klang und das übereinstimmende Verhältniß der Sylben gegen einander, sie von einer wahrhaften Handlung unterscheidet” (ivi 11-12). La verosimiglianza complessiva dell’azione, così Schlegel, non è danneggiata dall’adozione del verso, che è solo apparentemente in una relazione di non congruità con l’identità dei personaggi, considerato che “das Sylbenmaß verhindert gar nicht, weil es nur etwas zufälliges von den Worten ist, daß nicht die Worte mit den wahrscheinlichen Gedanken derjenigen, der sie vorbringt, die genaueste Übereinstimmung haben könnten: und alle Worte in der Komödie können die größte Wahrscheinlichkeit haben, indem dieselbe nicht in ihrem Verhältnisse unter einander selbst, sondern in ihrer Uebereinstimmung mit den Gedanken, und in der Wahrscheinlichkeit der Dinge, die sie ausdrücken sollen, zu suchen ist” (ivi 12). Con ragione Gerlinde Bretzigheimer ravvisa in questi passaggi dell’estetica schlegeliana un “Bemühen um eine paritätische Ausgewogenheit von Natürlichkeit und Kunstcharakter” (107).

La commedia ha dunque, nelle teorie dell’autore, uno statuto specifico e definito con cura particolare. Come scrittore di commedie, Schlegel segue una traiettoria non dissimile, per il salto da elementi di innovazione ad altri di conservazione, da quella che caratterizza la sua produzione saggistica. L’esercizio del comico rivela non di rado, tanto nell’organizzazione dell’intreccio quanto nella sua conduzione linguistica, una vena assai felice che – se si manifesta a tratti nell’ossessiva sarabanda di rinvii ed elusioni orditi da Fortunat, l’improbabile avvocato protagonista del *Geschäftiger Müßiggänger* (1741), nonché nella rete dei pedagogici inganni distesa da Hilaria nel *Triumph der guten Frauen* (1747) – trova infine il suo compimento ideale nell’azione concisa, variegata e psicologicamente ben fondata della *Stumme Schönheit* (1747). Il commediografo eccelle in particolare nella decostruzione di alcuni paradigmi illuministici, dei quali mira a mettere in rilievo le ambiguità non risolte: l’idea che il valore dell’individuo stia in una relazione diretta con la linearità della sua condotta e con la sua capacità di far fruttare il tempo; il nesso tra la virtù e l’esercizio trasparente degli affetti; lo slancio verso il superamento dell’ordine feudale

tramite l'imposizione di un nuovo modello identitario, basato sul rifiuto della dissimulazione e sulla forza della conoscenza razionale. Nelle commedie di Schlegel, anche in quelle meno riuscite e più appesantite dal difficile procedere di un'azione a tratti limacciosa e ripiegata su se stessa, l'imprevedibilità della contingenza, ma anche l'ottusità e l'insipienza del comportamento umano, finisce regolarmente per imbrigliare ogni sforzo di emancipazione dalle bassure dell'egoismo personale, assecondando così quella "Entfaltung der Ambiguität des Aufklärungsdiskurses" (143) che secondo Bernhard Greiner costituisce il principale motivo di unità nel panorama della commedia settecentesca in Germania.

Der geschäftige Müßiggänger è costruita sull'indistricabile ambiguità del personaggio principale: proprio nel giorno in cui dovrebbe discutere una causa che, se solo sostenuta decorosamente, promette di aprirgli una redditizia carriera, e in cui inoltre dovrebbe essere ricevuto da un influente membro del governo locale, che potrebbe reclutarlo come segretario strappandolo alle incertezze della libera professione, Fortunat si perde in una sequenza ininterrotta di azioni sempre più pretestuose che hanno evidentemente come unica finalità proprio la revoca di un'esistenza ordinata e il soddisfacimento di alcune inclinazioni estetiche lontane dai vincoli imposti agli individui nella sfera della prassi. Parallelamente al dissiparsi delle opportunità lavorative, trascorre irrimediabilmente anche il tempo che il protagonista potrebbe utilizzare per guadagnarsi l'affetto di Lieschen, una ragazza pure ben disposta nei suoi confronti, ma che all'ennesima manifestazione di irresolutezza non può che troncargli ogni relazione con Fortunat, snocciolandogli impietosamente l'elenco dei fallimenti messi insieme nel giro di una mezza giornata: "Sie haben Herr Stroman nicht vor sich gelassen, eine Secretärstelle und einen Termin versäumt? Pfuy! Sie sind der hassenswürdigste Mensch auf dem ganzen Erdboden! Unterstehen Sie sich nicht, mir wieder zu sagen, daß Sie mich lieben. Ich müßte mich schämen, von dem müßigsten Menschen von der Welt geliebet zu werden" (Schlegel, *Werke* II: 181). In particolare il secondo atto è caratterizzato da continue strategie di dilazionamento; gli impegni già presi vengono sistematicamente rimandati, lo scorrere delle ore viene sottolineato dalla madre di Fortunat con angoscia crescente, mentre in casa si presentano figure incaricate dallo stesso Fortunat, che è uscito senza dare spiegazioni, di portare a termine alcuni acquisti per suo conto, i quali – è chiaro – hanno soltanto la funzione di spostare ulteriormente in avanti il compimento delle scadenze.

La continua violazione di un requisito irrinunciabile nella cultura urbana a metà del Settecento, e cioè lo sfruttamento intensivo delle opportunità che si schiudono a ciascuno nel mobile gioco della sorte e che richiedono di essere colte repentinamente, senza perdite di tempo, è in realtà rivendicata da Fortunat nei termini di un'orgogliosa difesa della propria libertà di determinare se stesso. Quando, nelle battute iniziali della commedia, il padre Sylvester lo invita a limitare il raggio dei propri interessi e a concentrarsi su un'unica attività dalla quale trarre il massimo profitto possibile (“[...] ich kann Euch auf mein Leben versichern, ich kann nicht mehr als einerley. Ich handle mit Pelzen, und kenne meine Pelze, und die recht, und sonst nichts auf der ganzen Welt”, ivi 52), Fortunat replica adombrando un modello identitario incentrato sull'armonioso accrescimento delle proprie inclinazioni in un disegno coerente di totalità realizzata⁹. La rivendicazione di una integrità immune dalle costrizioni dello specialismo è notoriamente, in questa fase ancora iniziale nel processo di uscita dal tradizionale ordinamento feudale, un argomento adoperato sia da quanti vedono nello sviluppo dell'economia cittadina e nella promozione di nuovi corpi sociali una fonte di turbamento da neutralizzare mediante il ripristino del regime preesistente, sia – per converso – da quanti vedono il pericolo non nel cambiamento sociale in quanto tale, ma nelle forme concrete in cui esso si produce. Si tratta, per questi ultimi, di preservare lo spirito dell'individualismo borghese dalle sue possibili degenerazioni, che si vanno annunciando tramite l'intensificazione delle pratiche destinate alla moltiplicazione dei profitti. Un indirizzo di critica 'dall'interno' del terzo stato, che arriverà a coagularsi, ai primi dell'Ottocento, intorno alle posizioni del cosiddetto 'anticapitalismo romantico', del quale la critica di Novalis al *Wilhelm Meister* di Goethe rappresenterà una specie di definitiva codificazione.

Ora, in questo mosaico di orientamenti ideologici difficili da conciliare, la posizione di Schlegel – il quale, come è documentato dagli scritti programmatici relativi alla fondazione di un Teatro nazionale, nel legame di continuità fra una comunità e la sua tradizione nazionale identifica non una condizione regressiva, ma un fattore di sviluppo e di modernizzazione, perché vi vede all'opera una forza tesa ad emancipare la comunità stessa dalla pretesa di universalità del dominio assolutistico, e guarda quindi evidentemente con favore agli attori di queste trasformazioni sociali – appare decisamente orientata alla satira di tutte le forme di distinzione associate alla mentalità borghese. Fortunat, infatti, lungi

dall'opporre alla miopia del padre e del concorrente (l'avvocato Rennthier, forse il personaggio più autenticamente comico dell'opera, sempre in preda col suo nome parlante a un dinamismo parossistico che gli impedisce di fermarsi più a lungo che per qualche minuto, dovendo inseguire l'ennesimo cliente e perfezionare l'ennesima trattativa) una concezione dell'esistenza radicata in una condotta lineare, adotta la propensione all'arte come un banale diversivo volto a celare la propria personale insipienza. Le attitudini estetiche del personaggio non sono affatto un'alternativa alla dittatura del tempo e del denaro, e costituiscono invece una forma rovesciata, dunque uguale e contraria, di unilateralità. A dispetto dei sublimi ideali di eccellenza che alimentano le sue dichiarazioni, infatti, Fortunat si rivela subito come un dilettante privo di qualunque reale capacità. È la madre stessa a smascherarlo, facendogli notare senza troppe remore che alcuni versi che sta spacciando come propri non sono che dei calchi mal riusciti di una poesia di Johann Christian Günther. Il pretenzioso estetismo del personaggio viene stigmatizzato da Schlegel come un rimedio del tutto inconsistente agli eccessi del capitalismo nascente. L'aspirazione alla totalità proclamata dal protagonista non è che un'espressione di falsa coscienza del tutto corrispondente, nelle sue motivazioni profonde, allo spirito del dinamismo borghese, poiché – al pari di questo – ha come finalità la mera accumulazione di titoli e oggetti destinati ad accrescere il capitale simbolico dei loro detentori. Con ragione osserva Horst Steinmetz che il carattere fondamentale del personaggio sta nel suo “*totales Verbohrtsein in den Fehler*”, il che è anche all'origine di una certa fissità nella definizione della sua psicologia. “Fortunat”, così Steinmetz, “*glaubt wider alle gegenteiligen Versicherungen seiner Familie, daß er allein richtig handle, ja er ist davon überzeugt, daß gerade seine nutzlose Geschäftigkeit Zeichen einer besonders großen Weltgewandtheit und gescheiten Lebensauffassung sei, welche die anderen nur nicht recht zu würdigen wüßten*” (38).

Nel *Triumph der guten Frauen* a venire decostruito, dietro l'apparenza di un benefico gioco degli inganni inteso a ripristinare l'ordine coniugale infranto dalla voracità sessuale di Nikander, è proprio il paradigma degli affetti come modo elettivo per la costruzione e l'espressione dell'identità individuale. La complicata e non sempre perspicua partitura dell'opera, nella quale il *cross dressing* (cfr. Potter 90 ss.) praticato dal personaggio di Hilaria/Philinte spesso rende meno scorrevole l'andamento dell'intreccio anziché alimentarne i motivi di interesse, trova il suo più resistente momento di unità nella tematizzazione dei limiti, delle ambivalenze non

risolvibili, se non degli aspetti francamente perturbanti, che allignano al fondo delle relazioni amorose. È vero che la stessa Hilaria, nelle prime battute della commedia, proclama e rivendica i diritti di una morale leggera e ludica, imperniata su una sorta di rassegnato scetticismo circa la naturale mutevolezza del comportamento umano (“Eine freymüthige Munterkeit ist das sicherste Kennzeichen der Tugend. Und diejenigen lieben nicht allemal die Ehrbarkeit am meisten, die sich durch jeden Scherz beleidigt halten”, Schlegel, *Werke* II: 328); ma questa disincantata saggezza, tanto più notevole perché manifestata da una donna che il marito aveva abbandonato poco dopo le nozze nella persuasione che gli obblighi del matrimonio avrebbero minacciato la sua intima natura tanto da causare l’infelicità di entrambi, finisce per essere superata da uno scetticismo radicale circa l’idea che il libero perseguimento delle proprie inclinazioni affettive possa condurre a una affermazione di se stessi veramente sostanziale.

I rapporti esistenti tra i personaggi, i legami che Nikander (assistito, secondo una logica di corrispondenza gerarchica tipica del comico, dal servitore Heinrich) aspira instancabilmente a stringere avvicinando tutti i personaggi femminili nella sua inesauribile attività seduttiva, la signoria che Agenor cerca di imporre sulla moglie Juliane, e infine la stessa tenace opera di ricucitura dei legami preesistenti che le “gute Frauen” Hilaria e Juliane portano avanti per ricongiungersi ai mariti – tutto ciò acquista sempre più chiaramente il tratto claustrofobico di una rivelazione angosciosa circa l’insussistenza e la labilità dello slancio verso la felicità e il buon vivere. Se Schlegel guarda esplicitamente al modello della *sentimental comedy* inglese (per la quale ha parole di apprezzamento nei *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*), il *Triumph der guten Frauen*, che di quella tradizione dovrebbe rappresentare il proseguimento, si distingue più per il tratto pessimistico della sua concezione di morale che per la serena accettazione dell’intercambiabilità di verità e apparenza come norma inderogabile della condizione umana. Quella “Wahl und Bestimmung der Charaktere” in cui lo scrittore riconosce “die größte Stärke der englischen Komödie” (Schlegel, *Werke* III: 289), del resto, in quest’opera di Schlegel sfocia non di rado in una rappresentazione tipologica e stereotipata dei personaggi e delle motivazioni alla base della loro condotta.

La “Didaktik poetischer Gerechtigkeit”, che Burkhard Meyer-Sickendiek associa al motivo dello “zärtliches Beschämen” (211), è controbilanciata dal sistematico affiorare della disillusione e del cruccio di fronte al carattere ingannevole degli affetti. L’attitudine repressiva e

la crescente disaffezione che orientano il comportamento di Agenor nei confronti della moglie trovano un pieno corrispettivo nella crudeltà con cui Juliane, aiutata dal sano spirito pratico della sua cameriera, formula il bilancio del suo infelice matrimonio¹⁰. Squilibrio e disordine si annidano in tutte le pieghe della vita di relazione, una irrefrenabile ingordigia sessuale porta i maschi a esercitare la propria virilità tramite un corteggiamento ossessivo, che oltrepassa di gran lunga le convenzioni della galanteria e assume l'aspetto di una vera e propria strategia di accumulazione capitalistica. Un desiderio incontrollabile, ed evidentemente sganciato dall'interesse per l'oggetto, induce tre uomini, nel corso della stessa scena, a investire Kathrine di profferte erotiche, declinate nelle forme di una *routine* distratta e ritualizzata, priva della minima capacità seduttiva e al cui fondo sta – è chiaro – una radicale misoginia. Il disprezzo per le donne accomuna, con un paradosso soltanto apparente, tanto Nikander, che pretende di mettere alla prova la propria mascolinità in un perpetuo cimento destinato a procurargli il possesso del maggior numero possibile di donne (“Ich hasse die Frauen, aber ich hasse sie so, wie ein vernünftiger Mann die Thoren hasset. Ich wollte sie gern klüger machen”, Schlegel, *Werke* II: 380), quanto Agenor, la cui unica preoccupazione consiste in una inflessibile custodia del diritto proprietario che ritiene di poter esercitare sulla moglie (“Eine Frau verstellte sich allemal gegen ihren Mann. Sie trauet ihm nicht, und sie läßt ihm also selten ihre wahren Gedanken wissen. Die muß man zu erforschen suchen. Man muß auf sie Achtung geben lassen. Sie ist jung, sie kann sich leichtlich vergehen. Sie muß sich nicht rühren, sie muß nichts sagen, ja sie muß nichts denken, ohne daß ich es weis, ivi 392).

La destrutturazione di ogni ideale di umana cortesia a vantaggio di una logica brutalmente collezionistica impone un'immagine degradata della galanteria, che appare qui come una tecnica retorica intesa a garantire il pieno controllo di un oggetto del tutto deindividualizzato. Le passioni decadono a strumento di legittimazione di una forma simbolica di profitto, che anziché applicarsi alle merci si appunta sugli esseri umani e sui loro bisogni affettivi. Come nel *Geschäftiger Müßiggänger*, un paradigma eminentemente illuministico e borghese – l'idea che il valore del singolo stia in una relazione diretta con la sua autonoma capacità di determinare il proprio destino – viene sottoposto a un drastico movimento di torsione, con l'obiettivo di mostrarne le fratture e gli aspetti in ombra. Nella ridda di simulazioni e travestimenti, il presupposto dell'autenticità delle emozioni,

che informerà la concezione del *Rührstück* gellertiano, viene scavalcato mediante l'imposizione di una severa strategia di controllo e dissimulazione delle emozioni stesse. Il trionfo dell'onestà che viene celebrato alla conclusione dell'opera, con la ricomposizione delle due coppie legittime e il ritorno di Hilaria all'identità femminile, è legato in questo senso non tanto a una disposizione spontanea dei personaggi, quanto alla perizia con cui costoro sanno subordinare a un rigido controllo la propria emotività.

Le ambivalenze dell'illuminismo sono al centro anche della *Stumme Schönheit*, la commedia in alessandrini nella quale le capacità comiche di Schlegel raggiungono senz'altro gli esiti migliori. Si può concordare con la definizione di Wolfgang Paulsen, il quale in questo atto unico vede "die Komödie des achtzehnten Jahrhunderts par excellence" (81) e ne indica il pregio principale nella "Ausgewogenheit seiner Teile" (82). L'equilibrio si costruisce in realtà attraverso una successione di scambi e incroci, volti a dimostrare la fungibilità degli individui e delle loro convinzioni. Le due ragazze, Leonore e Charlotte, sono l'oggetto della sostituzione effettuata da Frau Praatgern, la vedova alla quale Richard ("ein alter Mann vom Lande", come è definito nel prospetto dei personaggi) aveva affidato la propria figlia perché curasse la sua educazione. Le naturali inclinazioni delle fanciulle, tra loro radicalmente differenti, non tardano a emergere nel momento in cui Richard si presenta dalla signora per ricondurre Leonore con sé e al posto della figlia, che gli era stata annunciata come una giovane donna piena di spirito e di eccezionali attitudini, gli viene presentata Charlotte, che nonostante le pressanti raccomandazioni della madre non riesce a esprimersi che per insensati monosillabi e ha come pensiero dominante il calcolo dei beni che potrà ricavare dal matrimonio. Quando Jungwitz, il giovane che Richard aveva destinato a Leonore, dichiara che la stolidità di colei che gli si annuncia come la sua futura sposa gli rende impensabile stringere qualunque legame con lei, Frau Praatgern provvede repentinamente a una ulteriore sostituzione, invitando Jungwitz a un ultimo colloquio con Charlotte e collocando Leonore in una posizione tale che costei possa, non vista, pronunciare al posto dell'altra quei ragionamenti sensati e ricchi di garbo che l'uomo si aspettava di udire dalla voce di Charlotte. La rapida scoperta dell'inganno produce uno scioglimento felice, ancora basato sullo scambio di persona: mentre Jungwitz riceve in moglie la ragazza che gli era stata riservata fin dall'inizio, Lakonius, un filosofo così scettico circa la natura delle relazioni umane da spiegarsi in ogni circostanza con poche parole pronunciate di malavoglia, subentra

al posto dell'amico come sposo di Charlotte, della quale non può che apprezzare la paradossale capacità di tacere.

Nel contrasto fra città e campagna, ripetutamente tematizzato anche tramite il consueto gioco di specchi fra i personaggi e i loro servitori¹¹, Schlegel rappresenta ironicamente il desiderio di distinzione dei ceti emergenti. L'educazione privata, dalla quale Richard si ripromette evidentemente una base per la promozione sociale della figlia, viene smascherata nel suo carattere strumentale e ridicolizzata come una pratica ingannevole, fondata sulla frode e sulla completa indifferenza di chi dovrebbe impartirla nei confronti delle reali attitudini dei suoi destinatari. L'accesso al capitale simbolico che dovrebbe essere garantito dall'appropriazione di modelli culturali dominanti mira, come ha rilevato Benedikt Jeßing, a riempire un vuoto di legittimazione e a sanare la condizione ancora indefinita di corpi sociali non pienamente stabilizzatisi nella loro facoltà di controllo. In questo senso, il viaggio in città di Richard e Jungwitz riproduce in modo traslato l'avvicinamento della proprietà agraria ai codici e ai gusti della borghesia urbana. La confusione generata nei due uomini dall'incontro con Charlotte determina il fallimento di questa strategia di assimilazione e spinge entrambi a esibire apertamente le loro opposte convinzioni in materia di educazione e di emancipazione delle donne:

Jungwitz. Ach wie bin ich vergnügt! Ich schließ aus allen Sachen, / Sie ist nach meinem Wunsch, und wird mich glücklich machen. / Das Hauptwerk einer Frau ist nicht der Fleiß allein. / Zum Umgang nahm ich sie, nicht um bedient zu seyn. / Zwar viele freyen so, wie man Gesinde miethet, / Und wählen eine Frau, die nur das Haus wohl hütet, / Die man zur Rechenschaft für alle Sachen zieht, / Und die, sobald man winkt, uns nach dem Augen sieht. Doch ich... / *Richard.* Ihr junges Volk spricht gern, wie kluge Leute; / Und wißt doch alles nur seit gestern oder heute. / Wenn Er nur eine Frau, die Ihn hübsch pfeget, hat; / Der Umgang dient zu nichts, davon wird man nicht satt. / Laß er dem großen Volk den Wind von Complimenten; / Da thun oft Mann und Frau, als ob sie sich nicht kennten. / Das schickt sich nicht für uns, wenns ihnen gleich gefällt. / Sie haben ihren Stand, wir haben unser Geld. / Wir thun uns was zu gut. – Was macht man, auf dem Lande, / Mit einer klugen Frau, mit Umgang und Verstande? (Schlegel, *Werke* II: 476-477)

Le ultime parole di Richard toccano i requisiti intorno ai quali si snoda il conflitto di valori fra due soggetti ugualmente incerti sul proprio destino in un'epoca di trasformazione e di crisi. La feudalità tradizionale, chiaramente minacciata dal rafforzamento dell'economia urbana, ripiega su

posizioni regressive, destinate a proteggerla dalla rapidità del cambiamento, mentre una nuova classe di proprietari disponibili ad accogliere le pratiche correnti nella società cittadina inizia a misurare su di sé, nella sfera dei comportamenti privati, l'efficacia e anche i limiti di quelle pratiche stesse. Se per Jungwitz nel campo dell'*Umgang* prende forma un sistema di condotte virtuose attinenti all'ambito della costumatezza e insieme a quello delle relazioni affettive, per Richard la cortesia non rappresenta che un inutile orpello, inteso unicamente ad alimentare, in chi la coltiva, la messa in scena di una sterile *déceance*.

Il *Verstand*, d'altra parte, più ancora che quella felice sprezzatura evocata dall'*Umgang* è incardinato nel corpo centrale del paradigma illuministico della totalità umana. Come ha riconosciuto Georg-Michael Schulz, nelle sue espressioni più riuscite la commedia schlegeliana si spinge, pur senza perdere alcunché del proprio vigore comico, a includere in modo "spielerisch-subtil" (60) temi cruciali del proprio tempo. La discussione fra Richard e Jungwitz si svolge soprattutto sulla questione se sia o no opportuno che la donna possieda ed eserciti intelletto. Si tratta, è chiaro, di una disputa incentrata sul ruolo sociale della donna e sulle prerogative atte a soddisfarlo nel modo migliore; si tratta però al tempo stesso di una presentazione critica, sia pure tramite il modo della distorsione ironica, della fiducia tipica del secolo nella potenza della ragione, fiducia che nel personaggio di Lakonius, e nel suo grottesco legame con Charlotte ("Das Paar schickt sich recht wohl. Nur Hand in Hand geschränket! / Er spricht nichts, weil er denkt; und sie, weil sie nicht denkt", Schlegel, *Werke* II: 520), trova un'espressione di notevole efficacia parodica. I negatori dell'intelletto, Richard e Frau Praatgern in particolare, identificano nel suo esercizio ora una pratica stupidamente dispendiosa, lontana dal conferire il minimo contrassegno identitario¹², ora esplicitamente la manifestazione di un'attitudine alla doppiezza, che nella ragione troverebbe uno strumento privilegiato, volto alla persuasione e allo sfruttamento di chi si trova in una posizione di minorità¹³. Entrambi i personaggi, custodi di un ordine regressivo e inadatto a sostenere il peso della modernizzazione, sono di fatto esposti al ridicolo e vedono le loro costruzioni di senso sistematicamente destrutturate e contraddette dallo sviluppo dell'intreccio; la risoluzione della vicenda, peraltro, finisce inaspettatamente per confermare la sostanza dei loro programmi, imponendo contro lo scetticismo e al tempo stesso contro l'assolutismo della ragione una sorta di ragione parallela, alimentata da una considerazione lucida e disincantata dei limiti fisiologici della condotta umana.



- 1 In una lettera del 27.10.1748 Gellert elogia l'attività pubblicistica di Schlegel affermando: "Wenn Sie auch in Dännemark kein ander Glück gehabt hätten, als den Fremden zu schreiben: so würde doch Ihre Reise nach Norden dadurch reichlich belohnt seyn. Ich halte es nach dem Zuschauer für das beste Wochenblatt" (29).
- 2 "Beglückte Völker, deren Krone, / Unwandelbar auf Friedrichs Haupte steht! / So weit als jemals nur ein menschlich Alter geht, / So lange seh man Ihn auf dem geweihten Throne, / Auf den der Himmel Ihn, zu eurem Wohl, erhöht! / Zween Wünsche, welche mir am treuen Herzen liegen, / Will ich im Ernste stets zu meinen Scherzen fügen; / Den ersten, Friedrichs Wohl; den andern, eur Vergnügen!" (Schlegel, *Werke* II: 544). Così, negli ultimi versi dell'opera, la Commedia congeda i presenti nella loro doppia qualità di sudditi e spettatori.
- 3 Cfr. Noe XXX. Una delle realizzazioni più compiute di tale motivo è nella commedia *Amor nello specchio* di Giovanni Battista Andreini (1622). Nella dedica al marchese François de Bassompierre, il drammaturgo fiorentino motivava la scelta del genere letterario sostenendo che la commedia "dai più sani ritrovata fu, quasi Specchio, nel quale ciascuno rimirando potesse le macchie de' cattivi costumi levarsi" (quarta pagina, non numerata, dell'epistola dedicatoria). La metafora dello specchio ricorre anche, in Schlegel, con riferimento alla capacità del teatro di determinare il miglioramento morale di una comunità. Nei *Gedanken zur Aufnahme eines dänischen Theaters* si legge l'incisiva formulazione: "Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich pützen will. Es zeigt ihm, besonders in dem Aeußerlichen des Umgangs, was übel steht, und was lächerlich ist" (Schlegel, *Werke* III: 274).
- 4 Sulle questioni legate alla concezione del comico e alla composizione di commedie in Lessing cfr. la monografia di Kornbacher-Meyer.
- 5 "Diejenigen wenigstens, welche Komödien schreiben wollen, werden nicht übel tun, wenn sie sich unter andern auch darauf befeißigen, daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche so gar mit

- Tränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen; wer wird nicht auf und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüt gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußern Flächen der Seele aufhält?” (Gellert in Lessing 1979 VI: 48-49).
- 6 Si può solo condividere l’opinione di Luigi Quattrocchi, lì dove a commento di alcuni aspetti di carattere generale scriveva che “la poetica di Schlegel [...], anche contemplata in ciò che di più originale la caratterizza, mantiene la sua posizione storica di prima revisione, parziale e polemicamente tenue ma pure effettiva, della poetica di Gottsched, pur accettandone le premesse, pur rimanendo cioè nel solco da essa tracciato” (41).
- 7 Su questo punto mi paiono alquanto forzate le osservazioni di Elizabeth M. Wilkinson, in una monografia comunque tutt’altro che superata e alla quale si deve ancora riconoscere il merito di aver focalizzato i collegamenti tra l’estetica schlegeliana e il contesto della discussione europea. La studiosa, accentuando il tratto di modernità delle posizioni di Schlegel, tende a schiacciare la teoria mediale dell’autore sul puro e semplice conseguimento dell’effetto, minimizzando l’obbligatorietà del vincolo che la scelta del *medium* esercita nei confronti dell’artista: “Imitation of one and the same original can be as perfect in a medium which does not admit of great similarity, as in one that does. Nor is an artist bound to choose a medium which admits of the greatest possible similarity with the original. He is absolutely free to choose whichever medium he wishes” (59). Semplificando, la modernità di Schlegel sta a mio parere nell’aver riconosciuto il valore del perimetro semiotico entro cui ricade la ricezione di un’opera d’arte, non nell’aver liberalizzato incondizionatamente le opzioni medialità a disposizione di un artista, le quali seguono anzi una logica piuttosto costrittiva.
- 8 Cfr. Till. Lo stesso Schlegel è autore di alcune riflessioni teoriche sulla retorica, raccolte dal fratello Johann Heinrich con il titolo *Reden von den Vortheilen der Beredsamkeit* (Schlegel, *Werke* III: 299-320).
- 9 “Nichts, als Pelze? Ich wüßte nicht! Ich stürbe doch vor langer Weile, wenn ich mit nichts, als mit Pelzen, zu thun haben sollte. Ich male sehr gern. Aber wenn ich nichts als malen könnte, und hätte sonst nichts lernen sollen; so glaube ich doch, ich hätte aus Verdruß das Corpus Iuris gelesen, so langweilig als es immer ist. Und wenn ich allein reiten oder allein auf der Laute spielen sollte, so hätte ich meine Stiefeln und meine Laute lange ins Feuer geworfen” (Schlegel, *Werke* II: 52).
- 10 “*Kathrine*. Gewisse Leute hassen alles, was nach dem Ehestande schmecket. *Juliane*. Gleichwohl, *Kathrine*, will ich mich nach ihm richten. Wäre es auch nur, ihn zu überzeugen, daß er Unrecht hat. *Kathrine*. Wie wollen Sie davon einen Menschen überzeugen, der sich einbildet, daß seine Frau niemals Recht

- haben kann, weil sie eine Frau ist? *Juliane*. Saget mir doch, Kathrine; Ihr habet mehr Frauen gedient: Ist denn mein Bezeigen so unrecht? Findet Ihr was an mir, das wider meine Pflichten ist, weil er mir doch immer von Pflichten vorredet? *Kathrine*. Das sollte man mit der ganzen Welt Brillen nicht finden können. Sie sind aufgeräumt; das sollte ihn vergnügen. *Juliane*. Das nennet er leichtsinnig; und das wird bald von sich selbst aufhören. *Kathrine*. Wenn er Sie nicht mehr leichtsinnig nennen kann, so wird er Sie eigensinnig nennen. *Juliane*. [...] Hätte ich wohl geglaubt, daß ich so jung allen Lustbarkeiten, allem Scherze, allen Bekanntschaften gute Nacht geben sollte! Meine Jugend, meine Freude, alles muß ich aufopfern, um nur noch einige Ruhe in meinem Hause zu erhalten. Und ich will mich noch glücklich schätzen, wenn ich damit nur einen Theil seines Herzens wieder erkaufen kann” (ivi 353-355).
- 11 “Zum Henker, es ist hier, nicht wie in der Provinz! / Hier wird ein Diener ja erhalten, wie ein Prinz” (ivi 485) – così Jakob, il servitore di Richard, commenta la condizione privilegiata di cui gli sembra godere Kathrine, la cameriera di Frau Praatgern.
- 12 “Du darffst es nur gestehen. / Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? Laß doch sehen! / Nun! – Dreh dich um! – Das ist ja gut, und sitzt galant. / Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand? / Laß sehn, wie trägtst du dich? – Den Kopf nicht so zurücke! / Wer fragt, hat sie Verstand? der seh nur ihre Blicke! / Geh doch einmal herum. – Gut! hierher! – Neige dich! – / Da haben wirs, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich. / Ich finde gleichwohl nichts. Herr Jungwitz ist ein Thore. / Sie hat Verstand genug” (ivi 492). Così Frau Praatgern replica ai rilievi di Jungwitz circa la stolidità di Charlotte. La sensatezza appare all’anziana precettrice l’oggetto di un possesso materiale perfettamente surrogabile mediante altre forme di distinzione, attinenti per lo più alla sfera della bellezza fisica e della capacità di seduzione.
- 13 In questo senso le parole di Richard, che intende mettere Jungwitz in guardia dal nutrire aspettative non realistiche nei confronti della donna che intende sposare: “Verstand! Mein guter Herr, den hab ich eh gekannt! / Lehr Er mich den Verstand der Frauen nur nicht kennen. / Wer ihn erfahren hat, hört ihn nicht gerne nennen. / Wenn ein herrschüchtig Weib den Mann zum Kinde macht, / Und denkt er nicht, wie sie, ihm ins Gesichte lacht, / Ihn straft, so oft er was ohn ihren Rath gesaget, / Ihn vor den Leuten ehrt, und ingeheim ihn plaget, / Und will er nicht, wie sie, mit ewigem Verdruß / Sich krank macht, weint und rast, bis er ihr folgen muß; – / So heißt sie das Verstand. Wenn ich so eine hätte; / Ich will ein Schurke seyn, gieng ich mit ihr zu Bette” (ivi 501).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Andreini, Giovanni Battista. *Amor nello specchio. Commedia*. Parigi: Nicolas Della Vigna, 1622.
- Bretzigheimer, Gerlinde. *Johann Elias Schlegels poetische Theorie im Rahmen der Tradition*. München: Fink, 1986.
- Eaton, J. W. *The German Influence in Danish Literature. The German Circle in Copenhagen 1750-1770*. Cambridge: University Press, 1929.
- Gellert, Christian Fürchtegott. *Briefwechsel*, vol. I: 1740-1755. Hrsg. v. John Reynolds. Berlin – New York: De Gruyter, 1983.
- Greiner, Bernhard. *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen: Francke, 1992.
- Jeßing, Benedikt. “Die Verskomödie der Frühaufklärung in poetologischer Auseinandersetzung und literarischer Praxis. Johann Elias Schlegels «Die stumme Schönheit»”. In *Literatur der frühen Neuzeit und ihre kulturellen Kontexte. Bochumer Ringvorlesung im Sommersemester 2011*. Hrsg. v. Andreas Beck / Nicola Kaminski. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 2012: 131-156.
- Kornbacher-Meyer, Agnes. *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*. Berlin: Duncker & Humblot, 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Werke*. Unveränderter photomechanischer Abdruck der von Karl Lachmann und Franz Muncker 1886 bis 1924 herausgegebenen Ausgabe von Gotthold Ephraim Lessings sämtlichen Schriften. Berlin – New York: De Gruyter, 1979.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Zärtlichkeit. Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit*. München: Fink, 2016.
- Noe, Alfred. “Quellenlage und Fragen der Forschung”. In *Spieltexte der Wanderbühne*, vol. VI: *Kommentar zu Band I-V*. Hrsg. v. Alfred Noe. Berlin – New York: De Gruyter, 2007: XXVII-XLIII.
- Paulsen, Wolfgang. *Johann Elias Schlegel und die Komödie*. Bern – München: Francke, 1977.
- Potter, Edward T. *Marriage, Gender, and Desire in Early Enlightenment German Comedy*. Rochester, NY: Camden House, 2012.
- Quattrocchi, Luigi. *Il teatro di Johann Elias Schlegel*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1965.

- Schlegel, Johann Elias. *Werke*. Kopenhagen – Leipzig: Verlag der Mummischen Buchhandlung, 1761-1770.
- . *Theoretische Texte*. Hrsg. v. Rainer Baasner. Hannover: Wehrhahn, 1999.
- Schulz, Georg-Michael. *Einführung in die deutsche Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- Steinmetz, Horst. *Die Komödie der Aufklärung*. Stuttgart: Metzler, 1971².
- Till, Dietmar. *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Wilkinson, Elizabeth M. *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell, 1945.

Rethinking Gender Construction in Victorian England in George Eliot's *Romola* and Lord Leighton's Illustrations

Leila Aouadi

University of Tunis

Introduction

Romola is the only historical novel Eliot wrote and the work that marked her shift from the usual English rural setting to Renaissance Florence. The vicious struggle for power between political parties and their male leaders is the backdrop against which the agency of gender emerges in the form of a female protagonist, whose redeeming stature exposes power as a masculine preserve of dominion and vice materialized through war and political intrigues. Women's power is, in contrast, an empowering process of self-renunciation that dislodges male ideals of egotism in both the private and the public sphere.

Romola marked a turning point in Eliot's writing career and proved to be defining and transformative. Written with "the best of her blood" and seen as the capstone of her canon (*Letters* vi. 336), the novel opens with Lorenzo the Magnificent's death on 9 April 1492 and ends with Savonarola's execution in 1498. Fredric Leighton (1830-1896) was commissioned by the publisher George Smith to illustrate *Romola* for the *Cornhill Magazine* from July 1862 to August 1863, and in vogue with Victorian interest in visual representations, Smith wanted the author of the best seller *Adam Bede* (1859) to receive the same honors as her male counterparts, Dickens and Thackeray.¹ He signed her for the unprecedented sum of £2000 per installment and signed Leighton for an overall sum of £480 for the whole work. Illustrations were at that time commissioned by

publishers or authors and it was the responsibility of the authors to provide directions to the draughtsman. Leighton's drawings were in black and white chalk on grey paper, and then redrawn in pen and ink on woodblocks. In his correspondence with his father, Leighton is honored and elated at the opportunity of collaborating with a famous author:

you will be glad to hear of a commission just given to me by G. Smith of the Cornhill which is very acceptable to me. I am to illustrate (by-the-bye this is "strictly confidential") a novel about to appear in the Cornhill from the hand of Adam Bede (Barrington ii. 95).

Leighton's pictorial illustrations at the beginning of each installment are historical in nature and testify to his knowledge of the Quattrocento history of Florentine art and society. They are executed with precision and mirror the mood of the century and the famous architectural edifices and landmarks. Victorian epoch coincided with a revival in historical writing and painting about the Renaissance, which appealed to artists and painters (Strong 35-6). Leighton was commissioned because of his training as an academician in Renaissance Florence and its art to illustrate Eliot's historical novel about the four year reign of the Frati Minori in Florence. His masterpiece, *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession through the Streets of Florence* (1853-55), blends the academic and the Pre-Raphaelite and in so doing, he foregrounds the specificities of his style in the same way as Eliot blends her narrative in *Romola* with a contemporary touch despite its historicity. In this respect, selecting Leighton for the illustration of Eliot's only historical novel was an obvious choice. This essay explores George Eliot's realism in the first part, sheds light on Lord Leighton's art in the following part, and argues that the collaboration between Eliot and Leighton is a negotiating process towards a radical gender construction in the final part.

Eliot's Realism, Dutch Painting, and the Pre-Raphaelite Brotherhood

Eliot's artistic mode foregrounds the importance of the visual and pictorial. Her realist creed is articulated in her famous essay, "The Natural History of German Life" (1856), but nowhere is her theory of art more clearly pronounced than in the famous disquisition on realism in chapter 17 of her first novel, *Adam Bede* (1859), wherein the narrator goes to great lengths

to expound realism in art with its aesthetic and moral dimensions. In anchoring her writing mode in Dutch painting, Eliot is intent on embracing its veracity, truthfulness, and faithfulness as a source of aspiration and a challenging achievement she should strive to emulate. She found the democratic vein with which Dutch painters and the Brotherhood² in Britain applied in drawing the lives of humble subjects profoundly valid to her compositions. The inclusiveness of the Dutch painters' art project, "which lofty-minded people despise" (*Adam Bede* 161), is presented in the chapter as a daunting task for both the writer and the reader insofar as it raises in them feelings of identification with the pain of the poor and the needy, despite their own class positioning.

A work of art, for Eliot, should invoke emotive affinities by assiduously constructing the minutiae of the characters' lives in their social environments. The artist's primary task is to "creep servilely after nature and fact" (*Adam Bede* 175) in order to meet the basic requirement of realism: that is, truthfulness and faithfulness. Humble subjects have to be portrayed in their poverty and squalor and all details about their life have to be meticulously incorporated in order to lend gravitas to the construction of the real, the backbone of Eliot's art. According to the narrator of *Adam Bede*, art should not:

impose on us any aesthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands, those heavy clowns taking holiday in a dingy pot-house, those rounded backs and stupid weather-beaten faces that have bent over the spade and done the rough work of the world (*Adam Bede* 162).

Accuracy to nature and truthfulness to life, which fascinated Eliot, are shared by Dutch painting and the Brotherhood. The words Eliot selects in her compositions are vested with pictorialized authority in order to evoke images and pictures and this is made possible by relying on the power of the detailed description, which enables the reader to visualize the world and relate to it. Her careful study of the subject matter of her art reflects through the integration of images, such as "old women scarping carrots" and the "weather-beaten faces" (161), her interest in peasants and working class people who inhabit her works and that of Dutch painters and the Brotherhood. By adhering to a faithful portrayal of characters in their surroundings without embellishment and ornamentation, emotional affinities and identification with the poor are stirred, according to Eliot. It is only when social and physical details are depicted truthfully that the image

of a poor woman or the depiction of a man standing at the threshold of a dingy hut become ideals invoking poverty, struggle, and survival.

Despite the novelty of its setting and the remoteness of its narrative orbit from the usual English countryside scenes, *Romola* stands as an exemplar of Eliot's realism. The author's encyclopedic knowledge about Renaissance Florence and her prodigious search into Florentine art are encrypted into the tapestry of the novel. Her meticulous construction of the social, political, and artistic background of her characters and her punctilious gathering of minute details convey as closely as possible life in Florence at the end of the fifteenth century. The indispensability of the detail – a foundational trait in her realist mode – is used in order to reify through the pictorial associations of words the connectedness between the visual and the written text. In *Reading in Detail* (2007), Naomi Schor argues that realism gave the detail prominence during the Victorian era and “material contingency details” (8) have become an integral part of many works of art. By gendering the detail and aligning it to femaleness and nature and pairing maleness to art and culture, art historians and philosophers in the West wrongly associated the genius of creation with masculinity by assuming that only male artists can go beyond the detail and render the ideal and sublime. On the other hand, women excel more in writing fiction, focusing on the mimetic aspects of art, are absent as creators of conceptual art (10). Dutch painting was seen as feminine since it relies heavily on the detail while classicism was perceived as virile since it draws on the ideal (14). Eliot's fascination with Dutch painting's “*detaillism*”³ and Leighton's training as academician coalesce the real and the ideal, the two components of the narrative fabric in the depiction of the protagonist. *Romola* can be read as an instance of such an amalgam between two interlocked levels of depictions whereby the real and the ideal merge as one.

In his book *Adam Bede and Middlemarch Revisited* (2012) Joseph Hillis Miller examines realism in George Eliot's fiction as outlined in chapter 17 of *Adam Bede* and argues that her adherence to the real of Dutch painting is made possible through her use of language. “A language that can perform into existence feeling” (80) in a similar way a Dutch painting can solidify the human portrait through the use of shades and nuances. In other words, language-power stems not from its “referentiality” to the outside world, but from its “performativity” as an emotive tool (80). In this fashion, Eliot's attempts to discriminate between idealism and realism in the chapter reveal more the similarities that both concepts share and “the

impossibility of deciding what difference exists” (81). This essay will show that in the depiction of Romola, both in the written text and the illustrations, the ideal and the particular, the mundane and the sublime, are interwoven insofar as Romola and many of the novel’s characters such as Tito, her husband or Savonarola, the religious leader, incarnate ideals and stand as representatives of human struggles.

The pain of loss, the bitterness of betrayal, and the overwhelming urge of vengeance are played out in the characters as they endure, surrender, or lose. Feelings of identification are made possible through stirring the fiber of sympathy towards erring characters who are entangled in each other’s lives. The protagonist is the only character that succeeded in putting her lofty and noble aspiration into practice by administering the sick on the streets of Florence or nursing the orphan Jewish baby in the contaminated village during her stay there. In *Adam Bede and Middlemarch Visited*, Miller expresses a valuable caveat with regard to Eliot’s realism and the incisive use of the concept of sympathy in the depiction and development of characters. The language of narration – a language of feeling that moves the fiber of sympathy – is figurative in nature and relies on “catachsis” (80), meaning that “the use of terms borrowed from a visible, namable realm... has no literal language of its own” (80). Eliot’s realism, which incorporates Dutch painting’s style and the Brotherhood’s innovative contribution to Victorian art, is grounded in the emotive as rooted in the suffering of people.

Lord Leighton’s Art and Gender Ambivalence

Lord Leighton’s illustrations in *Romola* meet and intersect with Eliot’s rendering of the moral and humane ideals that underpin the novel’s aspirations as embodied by the protagonist. The author’s *tableau vivant* depictions capture the spirit of the novel and bear witness to Eliot’s realist mode in fiction. She wanted Leighton’s illustrations to convey “the listening look” (*Romola* 243), to crystalize the tragic dimension of her art with a dramatic vision. In this respect, her dramatic endeavor mirrors the Pre-Raphaelite precepts as articulated in the *Germ*, a journal that served to promote the Brotherhood’s aesthetics. In *Eliot and the Visual Arts* (1979), Hugh Witemeyer states that Leighton’s black and white work belongs to the 1860s school that rose during the second half of the nineteenth century and

was an extension of Pre-Raphaelite art and its proliferation in the Victorian novel (159). The Pre-Raphaelite concepts of simplicity, truthfulness, and beauty come close to Eliot's art.

Despite his being influenced by the Pre-Raphaelite Brotherhood, Leighton's conception of the female body was, for the most part, orthodox and in line with Victorian ideologies. Joseph Kestner argues that "The history of classical-subject painting as it relates to women" intersected "with the history of women's political development in the nineteenth century" and Leighton's high-profile status and the popularity of his paintings negatively impacted the women's movement (32). He put himself at the forefront of the antisuffragist movement and wrote a letter to the second wife of G. F. Watts to sign her name on a petition titled "Appeal against Female Suffrage", which was to be published in the June 1889 edition of *The Nineteenth Century (Language of the Eyes 151-56)*. Not surprisingly, many of his paintings were targeted during the height of the suffragist movement in many towns, such as London, Hull, and Manchester. Feminists saw in his work the epitome of male misogyny in its glorification of passive and receptive female beauty. Leighton's insistence on the continuous "relevance of myth" and the celebration of "mythic eternity was a basis for resisting the progress of women" (*Mythology and Misogyny 32*).⁴ Positive reviewers during his time tried to defend his work on formal basis by focusing on the technicalities of his craftsmanship. Others, who were less favorable, pinpointed the "meretricious", the homoerotic, and the effeminate nature of his male subjects (Prettejohn 79-86).⁵

Leighton's paintings are studied and explored by many critics in light of his sexual ambivalence. His paintings of female bodies and sleeping women, clad in bright colored muslin-like negligees are entrenched in Victorian society's power dynamics of gender relations. Leighton, "whose sexuality exceeded socially sanctioned parameters," shared "the stigmatized position of women" (*The Sight of Sound 219*) and thus his liminal positioning informed his paintings of male and female subjects. In the *Victorian Nude* (1996), Alison Smith argues that the representation of submissive and passive women "could be interpreted as a rearguard gesture" against the ongoing gender debate and a push-and-pull narrative of feminist resistance and conservative counter resistance. Leighton, in this respect, presents an acutely interesting case. His various representations of male and female bodies were met with both resistance and critical appraisal because he challenged Victorian conservative taste. His depiction

of male nude figures proved to be unpopular with the viewers, with the exception of his sculpture *The Athlete Wrestling Python*, exhibited by the Royal Academy in 1877 (177). The nude male body, contrary to the representation of female nudity, was attacked as “a symptom of national degeneracy” (158). Ideas of masculinity owed much to the classical past and the glorification of athleticism and physical perfection. The musculature of a male figure in action, with his anatomic perfection, stood in stark contrast with the “effeminate” male, which was defined as a representation of a male subject “whose body was not anatomically “correct”” (173). Leighton inscribed his gender ambivalence in his male subjects and challenged gender representations of the male as the incarnation of physical prowess. Arguably, the passive and the aestheticized female body in many of his works was on par with his “effeminate” depiction of the male body in indolent postures evoking sensuality⁶.

Whereas Leighton was daring in his representations of the male body, his focus on the classical past and his choice of idealized settings attenuated the role of his female subjects and accentuated female passivity. Joseph Kestner goes as far as to argue that Pre-Raphaelite paintings, including Leighton’s works, played a pivotal role in challenging the Woman Question (*Mythology and Misogyny* 75). The proliferation of submissive female figures in Leighton’s paintings during the second half of the nineteenth century and his anti-suffragist stance were detrimental to women’s calls for progress and independence. Leighton’s antifeminism is conspicuous in “his canvases of sleeping and declining women” (*The Language of the Eyes* 156). His closed-eye women show his own resistance to women’s social and cultural agency, which were challenging male hegemony. If read against the backdrop of the Woman Question and the Suffragist movement, his paintings narrate his own anxiety and ambivalence *vis-à-vis* women as subjects. His creative power as a male was threatened by women’s presence as competitors in all cultural domains, namely painting and art. In his 1860 letter to his father, cited in the introduction, his discussion of Eliot’s facial features provides a case to the point of his stereotypical views on women. Ironically, his reference to Eliot’s “short-sighted[ness]”, with its ambiguous implications, bears further elucidation to his myopic perspective on intellectual and intelligent women. His slanted register in his letter impinges on his aesthetic interpretations of female beauty as loci erotica. His views as articulated in the letter dramatize his own anxiety towards active women. His dilemma in addressing George Eliot as “Mrs

Lewes,” “Miss Evans,” or the author of “Adam Bede,” underscores his own discomfort towards a woman who, in spite of flagrantly flouting Victorian moral norms, earned unprecedented fame and respect which exceeded his during the time of *Romola*’s composition:

Her face is large, her eyes deep set, her nose aquiline, her mouth large, the under jaw projecting, rather like Charles Quint; her voice and manner are grave, simple, and gentle. There is a curious mixture in her look; she either is or seems short-sighted. (Barrington ii, 95).

In his mind’s eye, Eliot is reminiscent of Charles Quint, a king infamous for his physical deformity. His description of Eliot foregrounds her monstrosity in his eyes and verges on the grotesque. This testifies to his blindness to women’s intellectual beauty. He viewed Eliot in light of his phallogocentric anxieties and sexual insecurities, perhaps because the position that Eliot enjoyed during her time was a direct challenge to the Victorian-long held belief that women were not capable of intellectual achievements. The last part of the essay explores the illustrations as framed within the narrative discourse of the written text.

The Illustrations, the Written Text, and the Construction of Gender in Romola

Eliot was critical of both the depiction of Romola and her father’s posture (see text below)

It is worth noting that Eliot’s correspondence with Leighton, in explicating her intentions regarding Romola, constitutes the backdrop against which the illustrations can be interpreted. In her letters, she prefigures the constant state of transaction and negotiation between the novelist and the painter. Though he was renowned as a painter of subjects from medieval Florence, Eliot was quite critical of some of Leighton’s illustrations and she even made him make some changes. She saw her work as superior to his illustrations, or rather his sketches as secondary to her word:

I am convinced that illustrations can only form a sort of overture to the text. The artist who uses the pencil must otherwise be tormented to misery by the deficiency or requirement of the one who uses the pen, and the writer, on the other hand must die of impossible expectations (*Letters* iv. 55).



Figure 1
Frederic Leighton.
“*The Blind Scholar
and his Daughter*”.
The Cornhill, July 1862.

This oft-quoted statement reveals Eliot’s expectations as well as disappointment with regard to the illustrations in *Romola*. The above quote shows Eliot’s awareness of the supremacy of the text over the image, her belief that her work is primary, and her conviction that the artist should execute her vision and meet her plan. In her 1860 letter to Leighton, she acknowledges the challenges that both of them faced: “I feel for you as well as for myself in this inevitable difficulty-nay impossibility of producing perfect correspondence between my intention and the illustrations” (*Letters*, iv, 40).

The correspondence between Eliot and Leighton significantly points to how Leighton’s contribution to the novel was forged by the written text, which serves as a frame of reference and a delineating setting. In “Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature” (1988), Griselda Pollock examines power relation in art between the authority of the written text and the power of the painted image insofar as male-female relations are negotiated and produced. She argues that a woman’s position as a muse, object, and an

artistic product is opposed to masculinity, creativity, and production. In her archive-based study of Elizabeth Siddall, a model and a muse who posed for many Pre-Raphaelite painters, and was herself an artist, Pollock shows the contradictions this woman-image and written reproduction came to epitomize due to her unsettling positioning as both an object and subject of knowledge (*Vision and Difference* 140-42). According to Pollock, negotiations between a text and a drawing results in intertextual consistency and inconsistency that destabilizes attempts to secure an identity between drawings and a person, however, the written text functions “in a frame, positioning the drawings within an authoritative reading of their meanings” (159). Her insights into the way Dante Gabriel Rossetti’s, the famous Pre-Raphaelite painter and Siddall’s husband, drawings function within the textual context, consisting of the body of his own texts and the biographical works of his brother, can be extended, with a slight shift, to Leighton’s illustrations in *Romola*, where the written text, *Romola*, invests the male authored drawings with “authoritative reading” by conveying the changing image of the protagonist and the anxiety of the male artist with regard to woman’s progress from passivity and assiduity to activity and agency.

A careful study of Eliot’s correspondence with Leighton and her critique of his illustrations in *Romola* bear witness to her own position on the Woman Question and her belief in true representations of life. In one of her earliest letters to Leighton, she draws his attention to major defects in the depiction of Romola and her father in the illustration titled *The Blind Scholar and his Daughter*. She writes: “I think your sketch is charming, considered in itself”, and sees his engravings as an extension of her narrative: “I would have wished Bardo’s head to be raised with the chin thrust forward a little – the visual attitude of the blind head, I think – and turned a little towards Romola”, “As if he [Romola’s father] were looking at her [Romola]” (*Letters* iv. 40). Perhaps Eliot’s insistence on the blind scholar looking directly at his daughter has to do with his incapacity to see her ability to inherit his legacy, pursue his research, and fulfil his will, that of immortalizing his name by donating his books and precious art collections to found a public library in Florence. Eliot sought to add another layer to the picture in delineating the character of Bardo⁷ by highlighting his blindness as synonymous with the futility of his scholarly endeavor, and her criticism of Leighton’s blind Bardo echoes the “short-sightedness” of the illustrator’s first impression of the author’s remarkable intellect. Bardo’s lack of vision is not rooted in his physical blindness but

in his fanaticism and misogyny. In surrounding him by Greek and Roman statues that he cannot see, both the author and the illustrator capture the futility of Bardo's interest and antiquarian search into paganism. He is not able to see his daughter's intellectual potential because she is a woman, and, ironically, gives her away in a marriage deal to the man he mistakenly thinks will found a library that carries his name after his death. Little does Bardo know that Romola's deeds will immortalize his name. Leighton's illustration does not fully encapsulate the symbolic dimensions of blindness as a moral failing rather than a mere physical handicap. Whilst the light in the narrative radiates from Romola, the light in the illustration comes from the outside, conveying the wrong impression with regard to Romola's spiritual rebirth, suggestive of the ethical metamorphosis of the protagonist and her progress towards sublimity:

The only spot of bright colour in the room was made by the hair of a tall maiden of seventeen or eighteen, who was standing before a carved leggio ... the hair was of a reddish gold colour, enriched by an unbroken small ripple such as may be seen in the sunset clouds on grandest autumnal evenings ... The blind father sat with head uplifted and turned a little aside towards his daughter, as if he were looking at her (*Romola* 46).

The drawing of Romola (Figure 1) is another shortcoming on the part of Leighton that Eliot pinpoints tactfully in the same letter: "Her face and hair, though deliciously beautiful, are not just the thing – how could they be?" (*Letters* iv. 40). Eliot wanted her hair to fall around her neck and her dress to be plain "without ornament" (*Letters* iv. 40). In Leighton's illustration, the light, coming from the window behind the protagonist's back, engulfs the scene in a lighter atmosphere which opposes the morbid and more morose setting that *The Blind Scholar and his Daughter* are shrouded in within the narrative. The light in Eliot's composition comes from Romola's hair and reflects brightness on her complexion, radiates from her physical being, and foreshadows her intellectual and spiritual elevation.

Eliot's dramatization of the life of Savonarola can further elucidate the nature of Leighton's illustrations and Eliot's delineation of Romola. Fra Girolamo Savonarola (1452-98) is a major character in the novel and serves as the protagonist's mentor and worshiped counsellor (see figure 2). Leighton's drawing was inspired by Raphael's *Cartoon for St. Paul Preaching in Athens* (1513-14), but the positioning of the hands



Figure 2
Frederic Leighton.
“Father, I will be guided”.
The Cornhill, February 1863

is different. While St. Paul’s hands are held aloft towards the skies, Savonarola’s are lowered towards the ground, warranting Romola’s submission. This conjures up the ongoing subordination of Romola. Savonarola’s depiction in the illustrations is not fully formed and remains inchoate; Leighton refrained from sketching a clear facial delineation of the influential Dominican preacher⁸ who defied Pope Alexander VI, was excommunicated, and later burned at the stake. This task is undertaken by Eliot with astonishing success, her written word, operating as a drawing pen, sketches him in all shades and painstakingly dramatizes his fall from glory to disgrace. Whereas in the illustrations he appears in watershed moments in the life of the protagonist as a ghost or an apparition, in the narrative he is a great orator and religious leader with a noble vision, larger than life and too ideal to be implemented.

Both Eliot’s aesthetics and Leighton’s art dovetail in many instances to articulate the inner pulse of the protagonist’s rebellion and accentuate her agony. The illustrations of Tito, alongside those of Bardo and Savonarola, can shed extra light on the text’s representations of gender and contextualize



Figure 3
Frederic Leighton.
“Suppose you let me look
at myself”.
The Cornhill, July 1862

Romola’s quest. The depiction of Tito (see Figure 3), as he watches himself in the mirror typifies what critics call the effeminate male figure in Leighton’s canon (Smith 173, Ormond 22, Ogden 156). It is a harbinger that predates his affirmative and explicit homoeroticism in the depiction of his male subjects in such a work as *Jonathan’s Token to David* (1868). Tito in his second plate, *Suppose you Let me Look at Myself*, is strikingly feminine in his facial beauty, high cheekbones, and sleek body. The well-defined and supple lower-body is barely covered and shows off to advantage his ballet dancer posture. His leg, perching on what appears to be a wooden block, exudes erotic sensuality in the loving eyes of Nello, the barber, holding the razor, a phallic symbol, and closely standing behind him. Tito appears to be conscious of the male gaze which he has internalized. This illustration could be read in the context of Leighton’s rumored homosexuality or rather attraction to “the young and very young of both sexes”, in whom “he found a fulfilment as much emotional as purely sexual,” as mentioned in *Lord Leighton* (Ormond 22). His 1868 oil canvas incorporates the same elements the plate depicts, namely the embedded sexual attraction between

a young and an old man (*Masculinity in Victorian Painting* 253). In “The “Romola” Code: Men of Appetites in George Eliot’s Historical Novel” (2011), Nancy Henry contends that Eliot’s literary and historical allusions in *Romola* serve as a sub-text wherein homosexuality is encoded and typified in the characters of Tito and Nello, the barber. *The Barber’s Shop* is one of the many all-exclusive male locales in Florence where men meet, entertain, and socialize. Nello, for example, calls Tito his “Orpheus” and plays with his curls (*Romola* 32). Eliot, who read the life of Savonarola and that of many Florentine poets and painters, was aware of unconventional Florentine sexual leanings and homosexuality, especially amongst artists.⁹ The presence of the *Piagnoni* (the popular name of Savonarola’s followers) who patrolled the streets of Florence and waged a war on sodomy as well as gender ambiguity (Rocke 210) in the novel can be understood as an embedded reference to homosexuality (Henry 328-30). Leighton’s success in illustrating Nello and Tito is echoed in Eliot’s “Unmitigated delight! Nello is better than mine. I see the love and care with which the drawings are done” (*Letters* iv. 41). Leighton seems to have decoded the hidden message of male homosexuality and understood the embedded layers of the text. Leonee and Richard Ormond admit that Leighton “fulfilled part of himself in the company of young men” (48) while Smith maintains that he “was subject to charges of effeminacy” (182) and this can explain, to a degree, the success of the illustration and the happiness of Eliot.

Albeit ideologically incongruous with regard to gender, Leighton’s and Eliot’s collaboration successfully dramatized the development of the protagonist and her moral elevation. While Eliot demonstrates the importance of cultural forces in shaping and changing gender constructs, Leighton’s drawing on the history of classical subject painting and the mythological figure of the Madonna echoes the history of women’s political development in nineteenth-century England. The moral progress of *Romola* questions the separate sphere ideology by eliding the lines that differentiate and define women’s roles and confinement to the domestic ambit. In *Romola*, an empowering narrative that “propels the underprivileged and unauthorized to acquire and yield power” (Andres 103), there is a sense of urgency to transport female ideals of charity, sympathy, and renunciation to the hostility and cruelty of the public sphere. The embodiment of the Madonna by *Romola*, who forsakes her husband, is subversive and a steady attempt by Leighton, under the guidance of Eliot, to apotheosize the stigmatized and the ostracized.



Figure 4
Frederic Leighton.
“Coming home”.
The Cornhill, December 1862

As opposed to the character of Romola, the depiction of male characters in both the novel and the illustrations is a dramatic process of belittling and dwarfing before their annihilation. Tito is interestingly different from both Bardo and Savonarola because he is physically attractive and sensual in both verbal and visual representations. In *Coming Home* (Figure 4), Leighton succeeds in limning his moral failure by first effeminating him and second by belittling him in a strikingly outstanding posture as he crawls the stairs while Romola is standing above in full grace and grandeur overlooking his caricatured presence. “*Coming home*” reveals the burden of his vice as it is symbolically carried by the heavy body armor he just bought from Niccolo, the blacksmith.

Leighton’s “*Drifting Away*” (Figure 5) shows Romola looking distraught while sitting in the boat that will take her from Florence to the Mediterranean shores. “*At the Well*” (Figure 6) is the last plate that depicts



Figure 5. Frederic Leighton. "Drifting away". *The Cornhill*, June 1863

her arrival at the plagued village. When set against Eliot's narrative, Leighton's illustration does not render the essence of the symbolic journey of the self in seeking rebirth and salvation of the protagonist. Arguably, the word remains much more powerful than Leighton's illustrations in limning emotions or feelings because Eliot's art draws substantially on the word's emotive power and the pictorial. The reification of the abstract in literature through metaphors and images is more accessible than it is in visual art, especially in *Romola* where imagery is constructed around the nuances of light and dark, water and land. The scene of Romola's waking in her boat connotes the moment of crisis that precedes resolution by depicting the dissipation of darkness into daylight. Her body and soul respond gradually to the breaking daylight in the same way that the darkness of the night gives way to the brightness of the morning. This dramatic use of scenery, according to Barbara Hardy, is a method of presenting characters and developing actions, and, in the case of *Romola*, it is through the symbolic use of scenes from nature, such as the sea, water, morning lights, darkness, and flames, that the protagonist achieves her rebirth and discovers a larger meaning to life (183). Her drifting away from Florence and journeying on the sea helps her to stop and meditate on her previous life; she transcends

the fanatic preaching of the Frati as she witnesses the unfolding of the tragic experience of the Jews' expulsion and killing.

The scene of water and daylight is important to the novel in two ways. First, it contributes to the structural development of the plot towards its dénouement and expands the visual dimension that the illustration cannot comprehensively render. Second, it constructs the thematic development of the narrative through the use of symbols of awakening and rebirth before the final return of the protagonist to Florence with a new humanist awareness and widening of her vision to human plight beyond the limitations of her previous Florentine life. Hardy describes the use of scene as image in *Romola* as intentional and crucial in the development of the plot due to its symbolical dimensions. It is essential in giving illusions of "the actions as rooted in normal space and time" (183). This quotation from *Romola's* "Waking" relies on the use of shade and light to present a cut-out photographed scene and typifies Eliot realist mode, which aims at helping the reader to visualize the scenes and relate emotionally to the pain of others.

Romola in her boat passed from dreaming into long deep sleep, and then again from deep sleep into busy dreaming, till at least she felt herself stretching out her arms in the court of the Bargello, where the flickering flames of the tapers seemed to get stronger and stronger till the dark scene was blotted out with light. Her eyes opened, and she saw it was lying still in a little creek; on her right hand speckless sapphire-blue of the Mediterranean; on her left one of those scenes which were and still are repeated again and again, like a sweet rhythm, on the shore of that loveliest sea (640).

This passage gives evidence of *Romola's* ability to enact what it describes. In this respect, Eliot's text incorporates pictorial elements, thereby putting the actual illustration by Leighton at a disadvantage. Eliot self-consciously points to the visual potential of her text with the repeated use of the word "scene". The repetition is so consistent that the verbal is transformed into a visual vehicle enabling the reader to "pass" from "one world to another". For Eliot, the grasping of a depiction goes from the eye to the mind and words visualize the image in a camera-like movement. Eliot is intensifying the transcendent nature of the text, symbolically and visually by merging realism and idealism, the authority of the historical detail and the universality of the human nature. Sally Shuttleworth argues that George Eliot's canon is marked by her gradual "movement away from

realism to idealism” (201), from conventional depiction of characters to profound construction of the human psyche (201). Romola, in my view, is a dividing line where idealism and realism merge in the progress of the protagonist from a dutiful daughter to a paragon of love and compassion. She, as an embodiment of love and motherhood, brings divine ideals to earth and her association with earthly concerns makes her a channel of peace and a vessel of charity. The polarized construction of gender that links women to earth and men to heaven is irrevocably subverted in *Romola*. It is only on earth that humanity can create heaven.

The quoted passage is constructed on the symbols of light and water as sources of life and rebirth. The action taken by Romola is both mental and spiritual; her sea-journey is the beginning of a new life for her. The blue shining water of the sea beneath the glorious sun ushers the protagonist into her legendary effort to save the village and its people. In exemplifying Eliot’s moral vision, Romola is envisioning a release from all forms of patriarchal subordination and duties as wife and daughter in order to espouse a wider and nobler vocation, that of a savior. In constructing this scene, Eliot uses the technique of *tableau vivant* to mark the emblematic moment in Romola’s life. The depiction of the dead bodies is close to a painting in its all-encompassing photographic scenes, where Romola is portrayed with the dark-skinned baby “on her bosom” (642) while looking to the scattered dead crops at the center. McDonagh argues that

the narrative draws attention to the composition as though it were a painting, since it assumes the iconography of religious representations of the Virgin. Here Eliot presents the scene in terms of a *tableau vivant*, a technique that she adopts at many symbolic moments within her texts (46)

The whole chapter, up to the point in which Romola picks up the baby and heads for the village, can be viewed as a picture, a photograph, or more likely an oil painting that captures the Pre-Raphaelite spirit in many ways. First, the fascination with Renaissance Florence and the iconic religious figure of the Virgin feature throughout, and then, in this chapter, Romola incarnates the legendary figure of the Mother. Second, the use of brilliant colors, like blue, green, and yellow with golden shades, evoke hope and happiness. The intense bright coloring of the scene intentionally avoids brown and earthy colors up to the moment when Romola faces the dead corpses and the ugly view that interrupts her dream-like voyage. The use



Figure 6. Frederic Leighton. “At the well”. *The Cornhill*, August 1863

of color and water offers great symbolic implications as she decides to leave Florence. The water of the sea, as a purifying force, is related to the womb-phase. Her decision to take a boat and sail away from Florence may be understood as an escape from the law of the father and a return to the womb. The dominant male vision of the world, as a space of struggle for power, is challenged by Romola’s sympathy and love. The idealization of the protagonist is part of Eliot’s realism and an extension of her humane vision (Bonaparte 20, Booth 173, Shuttleworth 163).

Feminist critics have endeavored to revise female writings and in so doing they have brought new insights to their works and lives alike. George Eliot was amongst the first to be revisited as a towering figure and an undeniably pioneering novelist. The authorial violence with which she eliminates many of her male characters in *Romola* is quite unprecedented in her canon. Gillian Beer argues that Romola, after the death or executions of all the father-figures of the novel, assumes all kinds of authority, both in the plagued village and when she returns home to Florence. She states that male figures are treated with “extraordinary violence” (121). Dubbed as “the Angel of Destruction” (Gilbert and Gubar 478), Eliot consistently and unflinchingly exposed her society’s gender ideology; she succeeded in her

writing, and in her life, despite the unconventionality of her private life with Lewes, to free herself from the angel/whore paradigm. Gilbert and Gubar correctly state that the mad woman is the author's own image: "an image of her anxiety and rage" (48-9). Mary Poovey, who has followed the thread to the fullest, argues that the act of writing during the nineteenth century was "unladylike" because it was considered "self-assertive". Speaking about the female writer, she states that "the inhibitions visible in her [Eliot's] writing constitute a record of her historical oppression, so the work itself proclaims her momentary, possibly unconscious, but effective defiance" (Poovey 36-42). In *Women and the Demon*, Nina Auebach emphasizes Eliot's depiction of active female types. Eliot's awareness of her gender identity as a woman writer is translated into her awareness that "her essence is activity" (55). In line with my reading of *Romola*, the protagonist in the text and in the illustrations is in motion and in continuous progress. Her self-effacing qualities remain questionable because Eliot, her creator, is a woman who "lives in verbs, according to degrees of mobility; never in the syntax is she passive, never is she object of other activity" (94).

If put into the context of the novel and the illustrations, the domestic ideals of maternal love, charity, chastity, and purity, as celebrated in Coventry Patmore's *The Angel in the House* (1854), are embodied and politicized by Romola in the public sphere. The binary opposition that separates men from women, the domestic from the public, and the sacred from the profane is a contested domain where Romola operates. Eliot's idealization of her protagonist subverts Victorians ideals of femininity by offering a new life to Romola's desperate escape by boat to the unknown, which comes quite close to an act of suicide. Despite being evocative of the tragic end of many fallen women in Victorian England,¹⁰ who in moments of desperation drown themselves, Eliot's uses the voluntarily voyage by water of the protagonist to transform her into a legendary figure and kills by water her husband who clings to life and power by all means possible. In this regard, Eliot unsettles the polarity of virgin/whore, masculine/feminine, and earth/heaven and proposes a approach to gender away from the Victorian binary opposition.

Alison Booth ties in with the basic premise of feminist readings of the pioneering female authors, yet introduces new insights into the problematic relation of the author to her text. She highlights the autobiographical vein in *Romola* and her dramatic and protean depiction as a robust response to

women's plight. Romola, "the Eliot Heroine who most distinctly represents the political role of Victorian ladies", is Eliot's lady of the lamp. Booth establishes a comparison between Romola and Florence Nightingale but goes even further to draw a parallel between the powerful portrayal of the protagonist and Tito, her husband. Her statement, "Romola in contrast overcomes egotism and so is granted another life after death-by-water, achieving sainthood without self-annihilation because of the patriarchs die in her stead", echoes in this respect the seminal study of Beer, whom she quotes. This feminist reading of the novel is a radical departure from the charges levelled against Eliot's conventional depiction of her female characters and their disheartening fate. With reference to the denigrated epilogue, Booth reads it in a much more assertive way, seeing it as a triumphant return and "a tableau that pays decorum tribute to the patriarchs while foregrounding Romola's authority". She is treated "like the highest ranking survivor in a tragedy" and honored with delivering 'the last word' (192).

In the same vein, but with much emphasis on the ideologies of motherhood, Margaret Homans argues that Romola, like her creator, grapples with the issues related to language: "what is the relation between Romola's lot with respect to language and Eliot's own?" (216). Romola is a scholar, a translator but not a producer of knowledge. She reads for her father, she serves as her father's amanuensis, a passive internalizer of phallogentric ideologies, and transmitter of male texts. In her apotheosis as the Virgin, she incarnates the "Word" and "disconcerts the opposition and even the difference between literal and figurative" (221). The plate, illustrating Romola holding the baby in her hands against her chest, evokes the image of the Virgin and the Christ child. In a manner of speaking, Romola, as an embodiment of the Madonna, is the bearer of the Savior, i.e. the Word is inscribed within her. It can be argued that Romola's androgyny reveals Eliot's vision about women's plight in the context of humanism. Dorothea Barrett bolsters the argument by contending Eliot's heroines are constructed on metaphors of physical enormity, sovereignty, and androgyny (176). The blurring of the dividing lines between male superiority and female inferiority are contested through the use of the mythological figure of the Virgin or the Madonna to trace the progress of Romola. This is an intentional attempt from both the writer and the illustrator to undermine gender boundaries. This is a paradigmatic trait that, if considered in light of the gender debate, engulfs both works with a sense of inconclusiveness and indeterminacy.

Leighton's drawings in *Romola* unsettle the male/female division and come close to Eliot's own aesthetics. In *The Victorian Nude*, Smith argues that one consistent trait of conservative art criticism of the period was its vocabulary of masculine power and domination. The Pre-Raphaelites, however, sought to undermine preconceived ideas on the inferiority of women and the superiority of men and, as a result of that, they were berated for their flagrant reversal of gender roles and social and religious norms (82). Whether in spite of or because of being criticized on the basis of feminizing the masculine and masculinizing the feminine, Leighton's renegotiation of gender boundaries could be argued in the context of incipient feminism. His collaboration with Eliot did result in illustrations which were seminal in undermining gender stereotypes and, in so doing, he promoted a discourse which came close to that of the Woman Question advocates.

The use of myth turns subversive thanks to Eliot's accompanying and dominating narrative. Her narrative contains Leighton's conservative depictions and curbs his resistance to women's role in the public sphere. The myth of the Madonna is fully probed in *Romola* by both author and painter. The use of myth counters the oppressiveness of female idealization that *Romola* resists. She dramatizes the plight of Victorian women and the enduring struggle of its author to engage the Woman Question without being politically committed. A novel that grapples with such statements as "when the duty of obedience ends, and the duty of resistance begins" (431) lays bare the dissonance of first-wave feminist critics. Kate Millet, in condemning the novel because of "the pervasive Victorian fantasy of the good woman who goes down into Samaria and rescues the fallen men – nurse, guide, mother, adjunct the race" (139), failed to appreciate Eliot's celebration of the transgressive nature of *Romola*, a philanthropic woman who steps outside the marital and domestic domain. This is not surprising if we consider Doris Elliott's argument in *The Angel out of the House* that the charitable figure of the female protagonist was a subversive literary convention which was not well received by many critics in Victorian England.

Conclusion

The problematic issue of gender permeates my reading of *Romola* and its accompanying illustrations. My study of ineffectual male characters in the text, as well as the illustrations, deciphers and brings new insights to Eliot's

ostensibly ambivalent stand on the Woman Question as alleged by the first wave feminists. *Romola* can be read as a *tableau vivant*, a coloured painting with Romola in the foreground and the shadowy male characters in the background passively eye witnessing her odyssey. The correspondence between the former as the one spearheading the investigation of gender preconceptions in *Romola*. In countering the criticism of *Romola*'s epilogue as an unsatisfactory closure, which brought to the fore the Woman Question advocates' discontent with Eliot, she never intended to provide her protagonists with solutions, worthy male counterparts and, more than anything else, an independent and fulfilling life. She was intent on accentuating the tragic in her protagonists' lives and their plight as Victorian women. Through Romola, she contemplates her own life in the absence of her talent: "She often wonders what her life had been/Without that voice for channel to her soul./ She says, it must have leaped through all the limbs – Made her a Maenad – made her snatch a brand/ And fire some forest" ("Armagart" 189). In a passage towards the end of the narrative, Romola is looking outside and seeing the hills that obstruct her view. What lays hidden beyond the mountains is what Eliot attempted and achieved and what Romola attempted and failed to achieve. Romola dramatizes Eliot's anxiety as a female author in Victorian England and her ongoing struggle to carve a niche for her herself and fashion valid feminine tools to write with the difference of a woman.

Leighton's illustrations, contained within the confines of the text, evolved and dovetailed with Eliot's gender awareness. *Romola* contextualizes the illustrations within a narrative of gender whereby transgression is furthered through the use of the myth of the Madonna. The heated debates that predated the passing of the infamous Contagious Diseases Acts¹¹ served as a political platform for many activists and early campaigners of the women's movement to launch their attacks on the Victorian double standard of sexual morality. This debate served as the backdrop for the novel, which counters Victorian ideologies on sexuality by inviting the readers to see all ideals incarnated in Romola. It is Eliot's narrative which fleshes out Leighton's employment of archetypes and his one-dimensional mythological depiction of the Madonna. What first wave feminists perhaps failed to read in the protagonist is that she is a subject in the making and a work in progress. Romola, just like the writer, is aware of the lofty summit as well as of the obstructing hills that have to be contended with before inviting the reader to a radical ending. Realism

for Eliot had little to do with political commitment. The representation of the real is primarily aesthetic; it interrogates but never falsifies or smooths over the hostilities of the outside world. For Eliot, the ideal and the real are conflated in her representation of the protagonist. Romola encapsulates the Victorian ideals of femininity, not in a celebratory and reinforcing way, but in an elegiac mood of resignation in a society that stifles women's aspirations.



- 1 For further information on illustration and the Victorian novel, see, for example, *Victorian Literature and Victorian Visual Imagination*, eds. Carol T. Christ and John O. Jordan (1996); *The Victorian Illustrated Book* (2002), ed. Richard Maxwell, and *The Victorian Novel and the Space of the Art: Fictional Form on Display* (2014) by Den Gilmore.
- 2 The Pre-Raphaelite Brotherhood, an art movement founded in 1848 by a group of young artists, coincided with Eliot's own writing career while Dutch painters were in vogue during the 17th century, both are avant-gardist during their times in their realistic accuracy and endeavour the represent life and nature faithfully, which appealed to George Eliot and impacted Lord Leighton. See for further information Hugh Witemeyer's *George Eliot and the Visual Arts* (1979) and Leonee and Richard Osmond's *Lord Leighton* (1975).
- 3 A word coined by G.H. Lewis, George Eliot's partner, in *The Principles of Success in Literature* (1865): "Of late years there has been a reaction against conventionalism which called itself Idealism, in favour of *detaillism* which calls itself Realism." p. 100.
- 4 Suffragists attacked paintings deemed abhorrently anti-feminist because they incarnated Victorian ideals of femininity, in particular passivity. See, for example, the *Manchester Guardian's* full report on the attack made by Annie Briggs, Evelyn Manesta, and Lillian Forrester on Manchester Art Gallery of 3 April 1913 in revenge for the sentencing of the Suffragist leader Emmeline Pankhurst. Two of Leighton's paintings were disfigured during that attack. Lord Leighton's *Farewell*, in Ferens Art Gallery in Hull, had to be removed and it was put back only on the outbreak of the First World War after a truce made with the suffragists. The curator had contemplated putting policemen on duty to protect the painting.
- 5 Lord Leighton's role as the President of the Royal Academy might have, in a way or another, tinged his art with Victorian propriety. His position as part of the status quo impinged on his work. See for example "The Leighton Exhibition", *Daily News* (2 January 1897), p. 6: "It is the fashion to speak of Leighton as an ideal President; but...one feels he would have been a greater master if the Academy had not taught him to be academic."

- 6 His visits to the Orient, namely Egypt, shaped the depiction of his male nude subjects, his sexual proclivity and his attraction to Oriental men are discussed alongside his works in Jongwood Jeremy Kim's *Painted Men in Britain* (13-56).
- 7 The blind scholar, Bardo, can be seen as a predecessor of her most self-absorbed, egocentric scholar Reverend Edward Casaubon, the protagonist's husband in *Middlemarch*, who spends his life searching for the "Key to all Mythologies" (chapter 2) in vain.
- 8 Wittemeyer states that some important characters in *Romola* such as Savonarola "never found adequate forms", *George Eliot and the Visual Arts*, p. 155.
- 9 For further information on the subject of Leighton's paintings and homosexuality see, for example, Joseph A. Kestner's *Masculinities in Victorian Painting* where he makes a strong case for homosexual relations between young and old men in Leighton's paintings: *Hit!* and his early work's *Jonathan's Token to David* (250-53).
- 10 For further information see Regina Barreca's *Sex and Death in Victorian Literature* (1990), pp. 78-79.
- 11 Parliamentary Acts, passed in 1864, amended in 1866 and 1869, and removed in 1886, allowing policemen to arrest prostitutes in ports and army towns and examine them. If tested positive to venereal diseases, they were locked in hospitals until cured. Those acts targeted as well working class and poor women.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Andres, Sophia. *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Columbus: The Ohio State University, 2005. Print.
- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. Print.
- Barrett, Dorothea. *Vocation and Desire: George Eliot's Heroines*. London: Routledge, 1989. Print.
- Barringer, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven: Yale University Press, 1999. Print.
- Barrington, Mrs. Russell. *The Life, Letters, and Work of Frederic Leighton*. 2 vols. New York: Macmillan, 1906. Print.
- Beer, Gillian. *George Eliot*. Brighton: Harvester, 1986. Print.
- Bonaparte, Felicia. *Will and Destiny: Morality and Tragedy in George Eliot's Novels*. New York: New York University Press, 1975. Print.
- Booth, Alison. *Greatness Engendered: George Eliot and Virginian Woolf*. New York: Cornell University, 1992. Print.
- Eliot, George. *Adam Bede*. Oxford: Oxford UP, 1996. Print.
- . *Romola*. Oxford: Oxford UP, 1994. Print.
- . *Theophrastus Such, Jubal, and Other Poems, and The Spanish Gypsy*. Chicago: Clarke, 1839. Print.
- . *Essays of George Eliot*. Ed. Thomas Pinney. London: Routledge, 1963. Print.
- . *The Journals of George Eliot*. Eds. Margret Harris and Judith Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Print.
- . *The George Eliot Letters*. Ed. Gordon S. Haight. 7 vols. New Haven: Yale UP, 1954-55. Print.
- Elliott, Doris W. *The Angel out of the House: Philanthropy and Gender in Nineteenth-Century England*. Charlottesville, Va., University of Virginian Press, 2002. Print.
- Gaunt, William. *A Concise History of English Painting*. London: Thames and Hudson, 1982. Print.
- Flint, Kate. *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Print.

- . “George Eliot and Gender”. *Cambridge Companion to George Eliot*. Ed. George Levine. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Print. 159-180.
- Fraser, Hilary. *The Victorians and Renaissance Italy*. Oxford: Blackwell, 1992. Print.
- Geczy, Adam, and Karaminas Vick. *Queer Style*. London: Bloomsbury, 2013. Print.
- Gilbert, Sandra, Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press. 1979. Print.
- Hardy, Barbara. *The Novels of George Eliot: A Study in Form*. London: The Athlone Press, 1959. Print.
- Henry, Nancy. “The Romola Code: “Men of Appetites” in George Eliot’s Historical Novel”. *Victorian Literature and Culture*. Vol.39: 2 (2011). pp. 327-348. Print.
- Homans, Margaret. *Bearing the Word – Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women’s Writing*. Chicago: Chicago University Press, 1986. Print.
- Kestner, Joseph A. *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical Painting*. Madison: University of Wisconsin, Press, 1988. Print.
- . *Masculinities in Victorian Painting*. Aldershot, UK: Scholar Press, 1995. Print.
- Kim, Jongwood J. *Painted Men in Britain, 1868-1918: Royal Academicians and Masculinities*. London: Ashgate. 2012. Print.
- Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Los Angeles: University of California. 1993. Print.
- McDonagh, Josephine. *George Eliot*. Plymouth: Northcote House, 1997. Print.
- Miller, Hillis, Joseph. *Reading of our Time: Adam Bede and Middlemarch Revisited*. Edinburgh: University of Edinburgh, 2012. Print.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970. Print.
- Ogden, Daryl. *The Language of the Eyes: Science, Sexuality, and Female Vision in English Literature, 1690-1927*, New York: New York State University, 2005. Print.
- Ormond, Leonee, Ormond, Richard. *Lord Leighton*. New Haven and London: Yale University Press. 1975. Print.
- Ormond, Leonee. “Visual Art”. *George Eliot in Context*. Ed. Margaret Harris. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Print. 303-311.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988. Print.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: University Press of Chicago, 1884. Print.

- Prettejohn, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Print.
- . “Morality Versus Aesthetics in Critical Interpretations of Frederic Leighton, 1855-75”, *Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1115 (Feb. 1996), pp. 79-86. Print.
- Rocke, Michael. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Print.
- Schor, Naomi. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. London: Routledge, 2007. Print.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. London: Virago, 1978. Print.
- Shuttleworth, Sally. *George Eliot and Nineteenth-Century Science: the Make-Believe of a Beginning*. Cambridge: Cambridge University Press. 1984. Print.
- Smith, Alison. *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*. Manchester: Manchester University Press, 1996. Print.
- Strong, Roy. *And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History*. London: Thames and Hudson, 1978. Print.
- Vicinus, Martha. Ed. *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. London: Routledge, [1977] 2013. Print.
- Witemeyer, Hugh. *George Eliot and Visual Arts*. New Haven: Yale University Press, 1979. Print.
- Yeazell, Ruth, Bernard. *The Art of the Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2007. Print.

La pornocratie: la question sociale au cœur de la théologie politique de P.-J. Proudhon

Daniel Larangé

Université de Paris XII - UPEC

De nos jours, on a vu la pornocratie s'allier à la bancocratie ! Malthus et Enfantin sont la double expression de la décadence moderne. Mais l'heure est passée; et le monde, qui regarde avec indifférence s'affaïsser la théocratie papale, tourne le dos à la pornocratie malthusienne (Proudhon, *Pornocratie*, 1875, 74-75; 2013, 192).

Les travaux de Michel Brix montrent à quel point la sexualité interroge ce que Roland Barthes appelle "l'imaginaire amoureux" (2007) dix-neuviémiste, car elle situe les questions de l'amour, du mariage et de la femme à l'articulation du progrès social (2001, 2008). Saint-Simon, Fourier, Comte, Leroux, Michelet, Louis Blanc lui accordent une place de choix dans leurs problématiques (Reybaud).

Comment Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), héritier déçu de ces utopies, permet-il de lire le problème du désir et de le lier à la théologie politique?

La vision mystique de Proudhon, qui a suscité tant de traditions politiques opposées, découle du dépassement des contradictions formant sa pensée. En effet, il semble paradoxal de considérer la situation de la femme au sein de la société industrielle: la prostituée transfigure le prolétariat obligé de se vendre aux plus offrants comme la cocotte pour atteindre son ambition; la femme au foyer devient le cliché de la bourgeoisie; la

femme volontairement célibataire et croqueuse d'hommes se convainc de son émancipation. Ainsi tout un discours social et politique recouvre la question de la pornographie où la dialectique entre désir et frustration détermine les relations entre les hommes et leurs rapports au marché. Le catéchisme industriel qui passionne les penseurs utopistes offre une vision toute particulière du rôle et de la fonction des femmes dans la société, se déployant en une palette de portraits, allant de la Sainte à la Prostituée et de la Vierge Marie à Marie-Madeleine.

* * *

La femme comme question aporétique

Qu'est-ce que la *femme*, dans la famille et dans la société, et pourquoi cette distinction de sexes entre les personnes? La femme est-elle ou non l'égal de l'homme? Dans le premier cas, à quoi bon ce double emploi? Dans le second, à quoi sert-elle? La femme, maternité à part, a-t-elle une signification, une fonction propre dans le monde moral? Y compte-t-elle, et pour combien? (*De la justice*, I, 41)

Proudhon est un perturbateur. Il suscite la polémique autour de lui. Ce caractère où se mêle pugnacité et dévouement, il prétend, dans ses *Carnets* à la date du 17 septembre 1847, l'avoir hérité de sa mère, Catherine Simonin (1774-1847), "femme de cœur, de tête et de jugement" (*Pierre-Joseph Proudhon: sa vie et sa pensée*, 35). Il permet à ce jeune bouvier de 7 ans, élevé et instruit dans le respect le plus rigoureux du catholicisme, d'être admis au Collège Royal de Besançon, par des condisciples issus de la noblesse et de la haute bourgeoisie, et d'entreprendre en classe de rhétorique de brillantes études restées toutefois inachevées.

L'ouvrage qui rassemble ses idées sur la question est publié à titre posthume à partir d'un ensemble d'écrits inachevés: *La Pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*. Il identifie le féminisme à une idéologie, produite par la sécularisation de la société et venue relayer un christianisme moribond:

Supposons qu'aujourd'hui, le christianisme écarté, il reste dans les âmes assez de sentiment religieux et de force poétique pour faire convoler le peuple en une foi nouvelle, et que l'idée de cette foi soit le Progrès, par exemple la Femme libre, ou toute autre fantaisie produite par le courant de l'opinion: il ne manque pas de sectes,

au moment où j'écris, qui aspirent à traduire en dogme théologique les éléments plus ou moins obscurs de leur illuminisme (*De la justice*, I, 118).

Le renouveau mariologique est justifié par la multiplication des apparitions mariales (Chiron, 1995; Michaud, 1985; André, 1946) et les récupérations multiples par des mouvements aussi divers que le saint-simonisme, le fouriérisme, le positivisme, l'évadisme, etc. jusqu'à la théosophie (Larangé, 2014, 255-291). La libération sexuelle et la reconfiguration de la famille sont au cœur des utopies du socialisme romantique (Alexandrian; Brix, 2008; Bouchet) qui recourent à une argumentation scientifique: Charles Fourier fait appel à la théorie des attractions et de la lumière d'Isaac Newton (*Théorie de l'unité universelle* 64, 70-71, 114-115, 194, 243, 260, 266-267, 276, 348, 398, 415-416; *L'Harmonie universelle et le Phalanstère*, 380; *Le nouveau monde amoureux*, 1984; *Tableau analytique du cocuage*, 2002; *Des harmonies polygames en amour*, 110, 307; *Harmonie aromale des astres*, 2005), Claude-Henri de Rourvoy, comte de Saint-Simon, est soucieux d'adapter la systématique des Idéologues, dont celle d'Antoine Destutt de Tracy (2006), à l'industrialisme naissant, et Auguste Comte développe une épistémologie d'inspiration médicale articulée sur le modèle joachimite (Lubac, 1979) des trois états (théologique, métaphysique, positif) des savoirs (*Cours de philosophie positive*, 1830-1842).

Proudhon se démarque de ce socialisme utopique, dont les méthodes consistent à élaborer de grands systèmes par synthèses des savoirs, croisant sciences et religions, et dont les catéchismes (industriel, harmonique, positiviste) relèvent d'un dangereux totalitarisme. Plus pragmatique, il se fie davantage au bon sens et à la mutualisation des connaissances. De ce fait, il défend des positions plus conservatrices, en prônant un socialisme pragmatique distinct du socialisme romantique qui mine la société.

Il s'attaque à toutes les formes du socialisme utopique, dénonçant en particulier la monstruosité du "système érotico-bachique"¹ du phalanstère fouriériste qui envisage des "chambres" pour la copulation.

Le scepticisme qui s'abat sur la société française, déçue par les promesses depuis la Révolution de 1789, engendre un doute, devenu radical et non plus hyperbolique, au service de la connaissance.

Pour tout dire d'un mot, le *scepticisme*, après avoir dévasté religion et politique, s'est abattu sur la morale: c'est en cela que consiste la dissolution moderne. Le cas

n'est pas nouveau dans l'histoire de la civilisation: il s'est présenté déjà au temps de la décadence grecque et romaine; j'ose dire qu'il ne se présentera pas une troisième fois [...].

Sous l'action desséchante du doute, et sans que le crime soit peut-être devenu plus fréquent, la vertu plus rare, la moralité française, au for intérieur, est détruite. Il n'y a plus rien qui tienne: la déroute est complète. Nulle pensée de justice, nulle estime de la liberté, nulle solidarité entre les citoyens [...]. Avec le sens moral, l'instinct de conservation lui-même paraît éteint. La direction générale livrée à l'empirisme; une aristocratie de bourse se ruant, en haine des *partageux*, sur la fortune publique: une classe moyenne qui se meurt de poltronnerie et de bêtise; une plèbe qui s'affaisse dans l'indigence et les mauvais conseils; la femme enfiévrée de luxe et de luxure, la jeunesse impudique, l'enfance vieillotte, le sacerdoce, enfin, déshonoré par le scandale et les vengeances, n'ayant plus foi en lui-même, et troublant à peine de ses dogmes mort-nés le silence de l'opinion: tel est le profil de notre siècle (*De la justice*, I, 3).

La pornographie relève de ce “*scepticisme*” qui étend son règne dépressif sur la société emportée par une industrialisation tout azimut. Là où la science a su inspirer l'élan à la technologie, s'est installé un chaos entropique qui entraîne dans sa destruction toutes les sphères de la société. Un parallèle est ainsi esquissé entre la situation d'un XIX^e siècle enthousiasmé par le progrès industriel et la chute de l'Empire romain. À ce titre, la formulation ternaire négative, “Nulle pensée de justice, nulle estime de la liberté, nulle solidarité entre les citoyens” rappelant les principes fondateurs de Liberté – Égalité – Fraternité des révolutions de 1789, 1830 et 1848 (puis 1871), sonne le glas de toute forme de gouvernance, y compris démocratique! Car la *pornocratie* qui sert le pouvoir de la prostitution condamne les hommes à l'addiction, à l'esclavage et à la solitude, niant la morale (l'égalité), la politique (la liberté) et la religion (la fraternité). Ce scepticisme est renforcé par le fait que le socialisme qui aurait dû être l'expression sécularisée de la foi chrétienne est dévoyé par le culte des élites à Mammon:

Le socialisme lui-même, qui d'abord s'annonçait comme étant la Raison à la fois spéculative et pratique de l'Humanité, qui à ce titre se posait en antichrist; le socialisme, demeuré théologique en ses dogmes, évangélique en ses discours, pontifical en ses églises, parlant à une société défaillante de volupté, d'essor passionnel, d'amour libre, d'émancipation de la femme et de réhabilitation de la chair, quand il fallait lui administrer le cordial énergique de la Justice, le socialisme

a failli à sa mission et s'est contredit lui-même: son œuvre est à recommencer (*De la justice*, I, 55).

Cet échec découle de la corruptibilité même du miséreux. Même s'il se sait exploité, il reporte le mal dont il est le sujet sur la prostituée encore plus humiliée, s'offrant ce luxe misérable faute de pouvoir entretenir des maîtresses comme ses maîtres:

L'homme qui vit dans la misère, dont l'âme par conséquent semble plus voisine de la charité et de l'honneur, cet homme partage la corruption de son maître; comme lui, il donne tout à l'orgueil et à la luxure, et si parfois il se récrie contre l'inégalité dont il souffre, c'est moins encore par zèle de justice que par rivalité de concupiscence. Le plus grand obstacle que l'égalité ait à vaincre n'est point dans l'orgueil aristocratique du riche, il est dans l'égoïsme indisciplinable du pauvre (*Système des contradictions économiques* 462).

La prostituée devient alors un objet de location et d'échange face à la maîtresse qui a plutôt le statut d'une propriété mobilière.

Notre décomposition sociale marche à vue d'œil; plus j'en étudie les symptômes, plus je découvre que les libertés publiques ont pour base et pour sauvegarde les mœurs domestiques; que les mêmes maximes par lesquelles on détruit les droits des peuples sont celles par lesquelles vous et vos coryphées vous renversez l'ordre des familles; que toute tyrannie, en un mot, se résout en prostitution, et que la prostitution, étudiée en son principe, est précisément ce que vous [appelez] *affranchissement de la femme* ou *amour libre* (*Pornocratie*, 1875, 2-3; 2013, 161).

Dès lors Proudhon a l'intuition que la sexualité et ses pratiques formeraient la manifestation biologique de l'activité sociale. Un lien implicite articulerait ainsi la nature à la culture: non seulement les besoins naturels déterminent les pratiques sociales et les options personnelles orientent la société, mais les décisions culturelles – politiques, économiques et religieuses – influenceraient à rebours les pulsions créant ainsi des désirs et des fantasmes. Aussi condamne-t-il sans appel toutes les théories de Thomas Robert Malthus (1766-1834) dont les travaux sur les rapports entre les dynamiques de croissance de la population et la production, analysés dans une perspective "*pessimiste*", s'opposent totalement à la conception d'un équilibre harmonieux et stable d'Adam Smith (1723-1790). Une société de l'abondance se précipiterait naturellement dans un paupérisme

inextricable notamment à cause d'une surpopulation. Aussi Malthus promeut des méthodes de gestion humaine minimisant la reproduction. Proudhon s'y oppose fermement voyant dans le "*moral restraint*" l'expression d'un protestantisme égoïste et sélectif (De la justice 351, 357) que défendent François Guizot (1787-1874), Charles Dunoyer de Segonzac (1886-1862), Pellegrino Rossi (1787-1848) et consorts.

Un cœur dévoué dans une société dévoyée

La force et la beauté semblent être les deux principes directeurs qui soutiennent le lien indispensable pour la civilisation entre l'éthique et l'esthétique. Proudhon y accorde une grande importance car sa conception de l'art se situe dans la continuité entre l'utilité de l'artisanat et l'élévation spirituelle par une création toujours en quête d'originalité (*Du principe de l'art*, 1865; Matossian, 2002; Berthet, 2001; Falix, 1977; Lossier, 1937; Raphaël, 1933). Dans ce cadre, le mariage est aussi conçu comme une œuvre d'art qui exige de trouver sa propre créativité dans l'amour entre deux êtres équivalents:

Le mariage, dans la pureté de son idée, est un pacte de dévouement absolu. Le plaisir n'y figure qu'en second ordre: tout échange des richesses que produit l'homme contre les joies que procure la femme, tout commerce de volupté, est concubinat, pour ne pas dire prostitution mutuelle. C'est ainsi que le mariage devient pour les époux un culte de la conscience, et pour la société l'organe même de la justice. Un mariage saint, s'il ne rend pas les époux impeccables, exclut de leur part, vis-à-vis des étrangers, tout crime et félonie; tandis que le concubinat, soit l'union de l'homme et de la femme, secrète ou solennelle, mais formée seulement en vue du plaisir, bien que dans certains cas excusable, est le repère habituel des parasites, des voleurs, des faussaires et des assassins (*Pornocratie*, 1875, 8-9; 2013, 163).

La gratuité est l'expression même de la grâce matrimoniale. C'est pourquoi le mariage est un sacrement non seulement religieux mais aussi social et transcende ce qui assure la cohésion et la cohérence d'une société, à savoir la monnaie, pour élever les vulgaires besoins matériels à des aspirations plus spirituelles. Il est la réalisation d'un amour véritable lequel fait l'économie de toute marchandisation. Bien entendu, Proudhon reconnaît que la société telle qu'elle fonctionne détourne la force et la beauté de cette union pour affaiblir les individus et les isoler davantage. Il

a vraiment à cœur de rester fidèle à ses origines et la pureté de sa pensée est assurée par la simplicité et l'humilité rurales. L'homme reste bien le produit de la terre. Aussi sa conception de la famille témoigne-t-elle de son progressisme, car elle constitue le point d'ancrage de l'ensemble social:

Notons que de la loi des sexes dépendra celle de la famille, par suite, l'ordre de la société, la constitution de l'humanité tout entière (*Pornocratie*, 1875, 18-19; 2013, 167).

Proudhon poursuit sa réflexion politique dans la continuité d'une théologie naturelle où la Révélation découle du grand Livre de la Nature. D'après *Genèse 2*, l'humanité est responsable de la Création mais les créatures ne doivent pas s'y confondre (Lubac, 1945).

C'est pour cela que, dès que sa conscience s'éveille, l'homme couvre sa nudité, fait cuire ses aliments, évite, seul ou en compagnie, tout ce qui lui semble *déshonnête*. Il existe, à ce sujet, dans le *Pentateuque*, plus d'une ordonnance d'une simplicité primitive, et qu'il serait bon de rappeler à certaines nations civilisées. Et plus la société avance dans la justice, plus elle se distingue dans l'art de manger, de se vêtir; plus elle recherche la propreté et l'urbanité; plus les individus apportent de réserve dans leur langage et dans leurs gestes. Tout ce qui a rapport à l'amour rentre dans cette catégorie (*Pornocratie*, 1875, 40; 2013, 176).

L'amour participe même activement à la civilisation car plus elle se spiritualise: plus elle élève l'humanité quand elle parvient à réduire la part de bestialité qui l'habite. Jésus devient cet "anarchiste" qui renverse l'ordre de l'Antiquité en introduisant l'Amour comme fondement social et économique (*Jésus*, 1896; Bessière, 2007; Voyenne, 2004). Proudhon s'inscrit avec précaution dans une mystique platonisante – et non dans un platonisme mystique – qui tente de rapprocher l'humain du monde des idées, même s'il condamne clairement l'égalité des sexes:

Sans doute que l'utopie platonique, spiritualiste, mystique et érotique de l'égalité sociale des sexes est inadmissible, mais aussi que ce n'est pas de ce point de vue qu'il faut envisager la femme. Conçu à la manière de Platon l'androgyné est un monstre: c'est la faute de Platon (*De la justice*, III, 431).

Proudhon revient à Platon dans la *Pornocratie* lorsqu'il envisage, à la suite de nombreux romantiques avant lui (Faivre et Tristan, 1986;

Monneyron, 1990; 2008; Yvanoff, 2013), à la complémentarité des sexes comme synthèse totale:

Au point de vue de l'intelligence et de la conscience, comme à celui du corps, l'homme et la femme forment un tout complet, un être en deux personnes, un véritable organisme. Ce couple, nommé par Platon *androgynie*, est le vrai sujet humain. Considérée à part, chacune des deux moitiés qui le composent paraît une mutilation [...]. Remarquez pourtant que cette androgynie n'existerait pas, si les deux personnes étaient égales en tout, si elles ne se distinguaient pas chacune par des qualités spéciales dont l'engrenage constitue précisément l'organisme (*Pornocratie*, 1875, 46; 2013, 180).

De plus l'anthropologie trinitaire adoptée par Proudhon correspond à la triade platonicienne de l'Être (Dayan-Herzbrun, 1972): un esprit conduit par une conscience et supporté par un corps (*Phèdre* 246a-d et 253c-254b; *République* IV, 434d-445b). Toutefois les productions du raisonnement comme de la raison pragmatique et matérialiste relèvent de la virilité, tandis que la féminité se révèle par l'élévation spirituelle et la grâce. Cette alliance libère une énergie (*République* IV, 440e) qui se déploie du désir à l'action.

Dans cette existence à deux, les puissances de l'esprit, de la conscience et du corps acquièrent, par leur séparation même, plus d'énergie: c'est une première application faite par la nature même du grand principe de la division du travail. L'expérience prouve qu'en effet le résultat est plus grand pour la félicité des conjoints, quand leur action commune est divisée en deux départements: l'un matériel et utilitaire, l'autre animique et esthétique; l'un pour le dehors, l'autre pour le dedans (*Pornocratie*, 1875, 46; 2013, 180).

Or la corruption découle précisément de la marchandisation des humains, car ils sont l'incarnation des idées. Aussi vrai que l'homme vend sa force physique et intellectuelle, la femme doit conserver sa beauté et refuser de la monétiser.

Toutes les œuvres de l'homme, celles même du magistrat assis pour prononcer le droit, sont rémunérables; toutes les richesses données par la nature peuvent être échangées; les biens que la femme promet à l'homme et dont elle a le dépôt sont seuls hors prix.

Est-ce qu'on paye la charité, la clémence, le pardon, la miséricorde? Les payer, c'est les anéantir; le ministre qui trafique des concessions de l'État est un concessionnaire; le juge qui arrête, moyennant finance, la vindicte de la loi, est un prévaricateur.

Est-ce qu'on vend la pudeur? La pudeur qui se vend, vous savez comment on l'appelle, c'est la prostitution.

De même la beauté, mot par lequel je résume toutes les prérogatives de la femme, ne se vend ni ne s'escompte: elle est hors du commerce. C'est pourquoi entre l'homme et la femme qui s'épousent, il n'y a pas, ainsi qu'on l'a dit et que vous l'imaginez, association de biens et de gains comme entre négociants ou propriétaires: il y a don mutuel et gratuit, dévouement absolu. Le contrat de mariage est donc d'une tout autre nature que le contrat de vente, d'échange ou de loyer: c'en est le renversement (*Pornocratie*, 1875, 49-50; 2013, 181).

Seul le sacrifice du "moi" pour l'autre génère un amour véritable et complet. L'homme consent à perdre sa "force" et à devenir "faible" selon le principe de la kénose, de manière à prendre sur lui, par *imitatio christi*, toutes les responsabilités:

Rien de ce que possède l'homme, de ce qu'il peut créer ou acquérir, ne saurait payer la beauté. Les caresses mêmes de l'amour ne sont pas un prix digne d'elle: des amants qui se prennent pour cause de volupté sont des égoïstes, leur union n'est point un mariage, la conscience universelle l'a appelée fornication, paillardise, libertinage (*Pornocratie*, 1875, 50-51; 2013, 181-182).

Car en conservant sa force, l'homme réduit la femme à un objet et "consomme" ce qu'il devrait "produire". Vice-versa, la femme en séduisant l'homme l'utilise comme simple outil.

Même mouvement du côté de la femme. Autant elle a en prédominance la beauté, autant elle a d'inclination pour la force. Cette force, si désirable, elle la redoute d'abord; tout être faible éprouve une certaine crainte de l'être fort. Pour apprivoiser, dompter cette force, l'offre de sa beauté ne servirait de rien, elle aurait fait acte de prostitution. Pour conquérir la force de l'homme, la beauté de la femme est aussi impuissante que la force elle-même est impuissante à conquérir la beauté. Ici, comme tout à l'heure, il ne reste qu'un moyen: le dévouement (*Pornocratie*, 1875, 51; 2013, 182).

De la prostitution à la pornocratie

Dès lors, si "la famille n'est que l'embryon" de la société politique, rien n'est pire que des représentants qui se "prostituent" en commercialisant leurs idéaux afin de séduire les masses populaires en les trompant. Cette

destruction sociale passe par la perversion sexuelle et la pornographie devient la porte aux réalisations des fantasmes artificiels produits en masse. Pour y parvenir, il faut renverser le rapport entre les hommes et les femmes.

Changez, modifiez, ou intervertissez, par un moyen quelconque, ce rapport des sexes, vous détruisez le mariage dans son essence; d'une société en prédominance de justice vous faites une société en prédominance d'amour; vous retombez dans le concubinat et la papillonne; vous pouvez avoir encore des pères et des mères, comme vous avez des amants, mais vous n'aurez plus de famille; et sans famille, votre constitution politique ne sera plus une fédération d'hommes, de familles et de cités libres, ce sera un communisme théocratique ou pornocratique, la pire des tyrannies (*Pornocratie*, 1875, 60; 2013, 185).

En effet, ce retournement ne se limite pas à la simple inversion des rôles mais à l'instauration d'une égalité conduisant l'humanité à n'être plus que la somme d'êtres identiques, autrement dit à se multiplier soi-même à l'infini, créant un "moi" élevé à sa propre puissance. L'effacement de l'humain passe donc par la négation des différences et la promotion excessive des identités. Tel est le danger de la solitude généralisée où chacun n'est plus qu'une goutte anonyme perdue dans l'océan de l'humanité.

Les choses redeviendraient entre l'homme et la femme ce que nous les voyons entre personnes de même sexe: service pour service, produit pour produit, idée pour idée. Sans doute il y aura de l'amour, puisque nous conservons, dans ce but exprès, la distinction sexuelle. Mais ils seront affectés d'une autre manière: leur amour n'ira pas au delà de l'excitation voluptueuse; il n'aura rien de commun avec la conscience qu'il primera; n'étant pas transformé par le dévouement le plus absolu, il ne tendra pas à la monogamie et à l'indissolubilité. Il se tiendra dans la zone de la liberté et du concubinat, n'éveillant aucune jalousie, excluant toute idée d'infidélité, s'exaltant au contraire par l'émulation des bonnes fortunes; en sorte que la tendance générale sera vers une communauté plus ou moins accusée d'amours, d'enfants, de ménages, dans une famille unique qui sera l'État (*Pornocratie*, 1875, 62-63; 2013, 186).

Aussi la solitude offre le contexte idéal dans lequel l'individu, qui se croit plus fort car moins responsable des autres, s'avère plus fragile et manipulable.

Établissez, avec la communauté des amours, l'universalité du célibat, et, je ne crains pas de le dire, vous aurez un surcroît de consommation, moins de travail, moins d'épargne, partant plus de misère; en dernière analyse, à la place d'une société

policée, une société vouée au brigandage ou, sinon, à la plus dégradante servitude (*Pornocratie*, 1875, 64; 2013, 186).

Par conséquent la France qui s'est imposée dans le monde alors qu'elle venait de décapiter son souverain perd son prestige depuis que sa gouvernance est aux mains d'un pouvoir accordant plus d'importance à son intérêt personnel qu'au bien collectif². L'État finit par rassembler "[les] habitués de la Bourse, [...] la bohème des journaux et des théâtres, [...] cette multitude innombrable vivant de prostitution et d'intrigue" (*De la justice*, I, 6).

La pornocratie se combine très-bien avec le despotisme, même avec le militarisme: l'empire romain en fournit un exemple chez Élagabale. La pornocratie s'unit également à la théocratie: C'est ce que tentèrent les Gnostiques au I^{er} et au II^e siècle de notre ère, et à quoi tendaient également, en plein XVII^e siècle, les mystiques (*Pornocratie*, 1875, 74; 2013, 191).

Dans l'État pornocratique la répartition des pouvoirs, des forces et de la beauté, s'avère confuse et cette confusion favorise justement la manipulation politique donnant l'impression d'une plus grande liberté proche de l'anarchie. Celle-ci s'installe à demeure grâce à la prostitution comme métaphore favorisant le plus offrant. Aussi Proudhon considère-t-il la misère des masses comme la pathologie sociale d'un corps vidé de son énergie. Cela découle de l'excès sexuel qui tue le plaisir en effaçant les différences. Il tire la leçon de la lecture du rapport médical effectué par Alexandre Jean-Baptiste Parent du Châtelet (1790-1836), *De la Prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1857), premier ouvrage socio-médical consacré aux prostituées.

Parent Duchâtelet, dans son livre de la *Prostitution*, a remarqué que les filles publiques étaient gloutonnes, portées à l'ivrognerie, insatiables sangsues, immondes, paresseuses, querelleuses, d'un bavardage décousu et insupportable. À ces traits on reconnaît la femme retombée à l'état de nature ou de simple femelle. D'où vient cette déchéance? De la fréquentation excessive des hommes, qui leur fait perdre, avec la réserve, la timidité, la diligence, la qualité essentielle du sexe, celle qui fait l'âme et la vie de l'honnête femme, la pudeur. Parent Duchâtelet aurait pu ajouter que la figure de ces femmes s'altère dans le même sens que leurs mœurs: elles se déforment, prennent le regard, la voix et l'allure des hommes, et ne

conservent de leur sexe, au physique comme au moral, que le gros matériel, le strict nécessaire (*Pornocratie*, 1875, 75-76; 2013, 192).

La prostitution gangrène la vie sociale et culturelle de l'État car tout devient produit d'échange entre des êtres démultipliés à l'identique. L'art est le premier à manifester le règne de la pornocratie à travers le culte de la pornographie: la beauté de l'érotisme y est détournée à des fins mercantiles.

Aussi le proxénétisme devient-il une activité libérale prônée par la morale libérale au nom du progrès industriel et économique:

Or, si l'on suppose qu'ici, comme dans la banque, comme dans la politique, etc., l'entremetteur a droit à une taxe, je laisse à penser ce que peut devenir un pareil entremettage? Jusqu'à présent, nous avons été dans la pornocratie; maintenant quel nom donnerez-vous au prince-pontife chargé de la pourvoyance des femmes et des maris? Que dites-vous de cette synthèse? Elle a un nom dans la langue de la prostitution (*Pornocratie*, 1875, 138; 2013, 218-219).

L'art lui-même finit par refléter la corruption de la société en substituant la laideur à la beauté et le mal au bien car l'esthétique offre toujours les marches qui mènent à l'éthique.

En littérature, en poésie, en peinture, dans l'art dramatique, – inutile de citer la danse, – nous en sommes à l'école fantaisiste, dernier mot du romantisme; et nous voyons ce qu'elle produit. La même chose arrive en morale; et le résultat est toujours le même: la prostitution (*Pornocratie*, 1875, 111; 2013, 208).

Les idées ne sauraient être commercialisées car elles forment un bien commun de plus en plus inaccessible.

C'est l'application du principe même de l'esthétique, qui met hors de commerce la vérité, la beauté et la justice, et les déclare non vénales, à la différence des œuvres de l'industrie, qui seuls tombent dans l'échange (*Pornocratie*, 1875, 125; 2013, 220).

De plus, la prostitution découle du culte du "moi". Elle serait la manifestation romantique d'une déification sécularisée dans un monde définitivement embourgeoisé. Aussi ne mérite-t-elle pas tant les plaintes hypocrites qu'une condamnation sévère, sous peine d'accorder plus de droit au corps qu'à l'âme, plus de respect à la chair qu'à la raison, plus d'importance à la matière qu'à l'esprit.

De même qu'au culte du vrai Dieu s'opposait l'idolâtrie, dans la pensée du monothéisme juif et chrétien; de même à la justice, respect du culte de l'humanité, s'oppose la prostitution de nous-mêmes.

La prostitution! C'est le sacrifice de la dignité humaine à l'*égoïsme*, à la cupidité, à l'orgueil, au plaisir, à toutes les réductions inférieures. On ne se prostitue pas, en réalité, à un autre; on ne se prostitue qu'à *soi-même* ("Notes et pensées" 264).

Mamon instaure son règne par le culte de la "jouissance", opposé au respect du travail, tel que les religions révélées l'enseignent:

Toute philosophie sensualiste et charnelle, prostitution.

Prostitution politique;

Prostitution matrimoniale;

Prostitution amoureuse;

Prostitution vaniteuse;

Tout revient à la *jouissance*, dont le mode le plus recherché, le plus cher, le plus universel; le pivot des autres, en vue duquel les autres n'existent pas; sans lequel le reste n'est rien, c'est la volupté ("Notes et pensées" 264).

L'effacement de l'altérité et le refus de la différence enferment l'individu dans un monisme carcéral: la satisfaction (*voluptas*) est le produit d'une culture hédoniste du corps. Proudhon, défenseur du fédéralisme (1863), ne peut que condamner cette attitude qui nie tout sujet en palliant tout différend car c'est dans la polémique que les individus se rencontrent. Or la relativité aboutit finalement au consensus, recouvrant d'un beau vernis fixatif les distensions et distinctions.

Ce relativisme gagne toutes les strates de la société et sonne le glas de l'idéalisme, essence de l'absolutisme (Zenkine, 2011). Proudhon dénonce la fin des valeurs, faute d'étalons et de critères d'évaluation partagés. Ainsi la société se délite quand plus aucune utopie ne parvient à la régénérer, car si tout se vaut plus rien n'a de valeur réelle, absolue, éternelle. La crise réside justement dans cet effacement de la transcendance, de l'au-delà, de la vérité. Mamon a définitivement réussi à étendre son règne par la monétisation générale, prélude probable à la mondialisation.

De la pornocratie et de l'effémination dans les temps modernes. – Cette contagion se propage partout, en Belgique et en Allemagne comme en France. – Les nationalités se liment, s'effacent en se polissant.

La France a été saoulée de gloire militaire par Louis XIV, et de clinquant.

Vingt ans après la mort du grand roi elle avait perdu le souvenir de ses défaites et de ses misères.

Puis elle est devenue *libertine* avec Voltaire, Montesquieu, Diderot, etc.

Puis elle s'est faite sentimentale avec Rousseau; la volupté combattue par la luxure.

De nouveau saoulée de militarisme, fille de caserne, sous Napoléon.

Enfiévrée plus tard de *dilettantisme*, d'*industrialisme*, de *bancocratie*, de *plat jacobinisme*.

À mesure qu'elle a marché dans sa dépravation, ses facultés viriles ont faibli.

Aujourd'hui, c'est une prostituée ("Notes et pensées" 265).

* * *

La prostitution n'est plus que la surface visible d'une corruption plus profonde de la société. Elle est *pro-stituare*, pour exposer en public ce qui devrait, par pudeur, être caché. Elle s'est immiscée entre la constitution et l'institution, telle une fille des casernes, afin de pousser à l'extrême la logique de la marchandisation: l'homme n'est plus qu'un produit dans un univers où les différences s'effacent. Si tout se vaut pareillement, le mérite n'a plus de sens. La logique du catholicisme est ainsi explorée jusqu'à ses derniers retranchements: les bonnes actions se retrouvent niées par la suprématie de la grâce. D'où la conclusion fatale de Proudhon:

Du chaotisme, nous tombons dans le nihilisme; de la pornocratie, dans la mort. C'est logique, autant que ce mot de logique peut se dire des ténèbres, de la mort, du néant (*Pornocratie*, 1875, 115; 2013, 210).

L'anarchiste et le réactionnaire se confondent dans la condamnation sans appel d'une société rongée par l'argent³. Stimulé par la pornographie, le désir qui est à la source de l'action et de l'énergie, devient le levier de l'économie en objectivant le monde et les hommes. Cette marchandisation de l'humanité n'est paradoxalement autre que la manifestation de la misère de l'homme (Proudhon, 1846).



- 1 Le terme est probablement emprunté à la chanson populaire “Couplets érotico-bachiques” de M. Ourry: *Le Chansonnier bachique*, Paris: F. Louis, 1813, 119-120.
- 2 “On a parlé de la féodalité nouvelle, ou féodalité industrielle. Elle a un triste pendant: c’est la pornocratie. Abstraction faite du gouvernement, qui n’est guère autre chose, en toute société, que l’instrument des partis, des passions, des vices ou des intérêts, quelquefois des libertés, des vertus sociales; quelquefois tout ensemble; on peut considérer la pornocratie comme la deuxième puissance de nos jours, après celle de l’argent” (“Notes et pensées”. In *La Pornocratie*, 2013, 256).
- 3 Pierre Hautmann, *La Philosophie sociale de P.-J. Proudhon*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1980.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Alexandrian, Sarane. *Le Socialisme romantique*. Paris: Seuil, 1979.
- André, Marie. *Les Visites de la Sainte Vierge à la France au XIX^e siècle*. Paris: Alsatia, 1946.
- Barthes, Roland. *Le Discours amoureux: séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, éd. Claude Coste. Paris: Seuil, 2007.
- Berthet, Dominique. *Proudhon et l'art: pour Courbet*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Bessière, Gérard. *Jésus selon Proudhon: la "messianose" et la naissance du christianisme*. Paris: Le Cerf, 2007.
- Bouchet, Thomas. *Les Fruits défendus: socialismes et sensualité du XIX^e siècle à nos jours*. Paris: Stock, 2014.
- Brix, Michel. *Éros et littérature: le discours amoureux en France au XIX^e siècle*. Louvain-Paris: Sterling-Peeters, 2001.
- . *L'Amour libre: brève histoire d'une utopie*. Paris: Molinari, 2008.
- Chiron, Yves. *Enquêtes sur les apparitions de la Vierge*. Paris: Perrin, 1995.
- Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive*. Paris: Bachelier, 1830-1842.
- Dayan-Herzbrun, Sonia. "Proudhon, critique de Platon". *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 162 (1972): 15-25.
- Destutt de Tracy, Antoine Louis Claude. *De l'amour*. Paris: J. Vrin, 2006.
- Faivre, Antoine et Tristan, Frédérick. *L'Androgyne*. Paris: Albin Michel, 1986.
- Falix, Pierre. *Le Goût littéraire et artistique de P.-J. Proudhon*. Paris: H. Champion, 1977.
- Fourier, Charles. *Le Nouveau monde amoureux*, [c. 1817-1819], éd. Simone Debout-Oleszkiewicz. Paris-Genève: Slatkine, 1984.
- . *Des harmonies polygames en amour* [c. 1817-1819], éd. Raoul Vaneigem. Paris: Payot & Rivages, 2003
- . *Théorie de l'unité universelle – 2^e volume* [1822-1823], in: *Œuvres complètes*, Paris: Société pour la propagation et pour la réalisation de la théorie de Fourier, 1841.
- . *L'Harmonie universelle et le Phalanstère – II*, Paris: Librairie Phalanstérienne, 1849.
- . *Tableau analytique du cocuage*, éd. Romain Pehel. Paris: Mille et une nuits, 2002.

- . *Harmonie aromale des astres*. Cognac: Fata Morgana, 2005.
- Hauptmann, Pierre. *La Philosophie sociale de P.-J. Proudhon*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1980.
- . *Pierre-Joseph Proudhon: sa vie et sa pensée*. Paris: Beauchesne, 1982.
- Larangé, Daniel S. *Sciences et Mystique dans le romantisme social: discours mystiques et argumentation scientifique au XIX^e siècle*. Paris, L'Harmattan, 2014.
- Lossier, Jean-Georges. *Le Rôle social de l'art selon Proudhon*. Paris: J. Vrin, 1937.
- Lubac, Henri de. *Proudhon et le christianisme*. Paris: Seuil, 1945.
- . *La Postérité spirituelle de Joachim de Flore*. Paris-Namur: P. Lethielleux, 1979.
- Matossian, Chaké. *Saturne et le Sphinx: Proudhon, Courbet et l'art justicier*. Genève: Droz, 2002.
- Michaud, Stéphane. *Muse et Madone: visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*. Paris: Seuil, 1985.
- Monneyron, Frédéric. *L'Androgyne dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990.
- . *L'Androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*. Grenoble: ELLUG, 2008.
- Ourry, M. *Le Chansonnier bachique*. Paris: F. Louis, 1813.
- Parent-Duchâtelet, A. J.-B. *De la Prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*. Paris: Baillière, 1857.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *La Pornocratie ou les Femmes dans les temps modernes*. Paris: A. Lacroix et C^{ie}, 1875.
- . *La Pornocratie ou les Femmes dans les temps modernes*. Paris: TOPS/H. Trinquier, 2013.
- . *De la justice dans la Révolution et dans l'Église – I*. Paris: Garnier, 1858.
- . *Système des contradictions économiques, ou Philosophie de la misère*. Paris: Guillaumin et C^{ie}, 1846.
- . *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris: Garnier frères, 1865.
- . *Jésus et les origines du christianisme*. Paris: G. Havard fils, 1896.
- . *Système des contradictions économiques, ou Philosophie de la misère*. Paris: Guillaumin et C^{ie}, 1846.
- . *Du principe fédératif et de la nécessité de reconstituer le Parti de la Révolution*. Paris: E. Dentu, 1863.
- Raphaël, Max. *Proudhon, Marx, Picasso: trois études de sociologie de l'art*. Paris: Excelsior, 1933.
- Reybaud, Louis. *Études sur les réformateurs ou socialistes modernes*. Paris: Guillaumin, 1844.
- Voyenne, Bernard. *Proudhon et Dieu: le combat d'un anarchiste*. Paris: Le Cerf, 2004.

Yvanoff, Xavier. *Les Figures de l'androgynie: une histoire baroque de l'ambiguïté sexuelle*. Agnières: Le Temps Présent, 2013

Zenkin, Serge. *L'Expérience du relatif: le romantisme français et l'idée de culture*. Paris: Classiques Garnier, 2011.

“*Les Complaintes* par Monsieur Jules Laforgue». De l’humour au sujet du cœur

Alessandra Marangoni

Université de Padoue

Au moment où *Les Complaintes* de Jules Laforgue sortent de presse, chez Vanier, *Les Délivrescences* d’Adoré Floupette (en réalité Henri Beauclair et Gabriel Vicaire) viennent d’être publiées par le même éditeur. Or, comment défendre son produit, si la manière adoptée connaît déjà sa caricature? Il ne reste qu’à renchérir sur la parodie, mais il faudra aussi éclairer les raisons de son geste et faire valoir la nouveauté de ses atouts. C’est ce que fait, de manière anonyme, Jules Laforgue, dans un compte rendu paru dans *La République française* du 31 août 1885, dont voici un paragraphe aussi lapidaire que significatif: “Au moment où les *Délivrescences* raillaient le cénacle, celui-ci donnait son *ut* avec les *Complaintes* de M. Jules Laforgue”¹.

L’expression ‘donner son *ut*’ mériterait à elle seule une analyse approfondie, parce qu’elle nous fait entrer de plain-pied dans le domaine de la musique (sens de ‘donner le ton’²), domaine très cher à Laforgue, et qu’elle nous ramène, de plus, au latin d’église, du fait qu’un hymne célèbre à Jean-Baptiste (*Ut queant laxis*) commençait précisément par ce mot (c’est à cet *incipit* que les dictionnaires font remonter l’origine de l’expression). Et l’on sait que Laforgue maniera bientôt, à son gré, le mythe d’Hérodiade et donc le personnage biblique du Baptiste, dans l’une de ses *Moralités légendaires* les plus commentées, “Salomé”. Sans doute le petit mot latin est-il de ceux qu’affectionne l’auteur des *Complaintes* (“Garde-moi ton *ut* de martyr...”, dit la “Complainte des noces de Pierrot”). Mais c’est

surtout le sens figuré de cette expression qui nous intéresse ici: peu importe si l'éditeur Vanier a fait passer avant le manuscrit des *Déliquescences*, paraît dire le chroniqueur anonyme (l'auteur lui-même), étant donné que le meilleur doit encore venir, et qu'on le trouve dans les *Complaintes*.

Le compte rendu, qui répond par un travestissement (l'anonymat) à un autre travestissement (Adoré Floupette, patronyme ouvertement parodique), établit d'emblée une équation considérée comme valable depuis – les *Déliquescences* sont pour la Décadence ce que le *Parnassiculet* avait été pour le Parnasse – et s'avance ensuite dans le domaine du comique, en soulignant "l'humour qui circule dans ce volume". Nous voudrions, ici, le prendre à la lettre et relever un exemple notable de ce type d'humour fort moderne: la dernière revendication que couvre l'anonymat étant précisément la prétention à moins de décadence et à plus de modernité, ce qui donnerait lieu à un produit neuf, autrement dit à "de nouvelles poésies d'une tenue moins décadente et d'un idéal plus sérieusement moderne".

Voyons comment, moyennant un seul adjectif ajouté au dernier moment au titre, on peut passer d'un comique paisible et apaisant à un comique grinçant, qui frôle le sarcasme et le blasphème. Considérons le cas exemplaire d'"un texte qui s'apparente par de nombreux traits à la première manière de Laforgue et que le poète a inséré dans son recueil en dernière minute en 1885" (Bertrand: 171). Il s'agit de "Litanies de mon triste cœur", poème en distiques d'alexandrins, tiré du recueil inachevé *Le Sanglot de la Terre*, et dont le titre se change aussitôt en "Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur", pour pouvoir figurer parmi les *Complaintes*: le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il faut un masque pour aller au bal masqué.

Les raisons de ce changement sont sans doute multiples. Nécessité par le fait que toutes les pièces du recueil sont des complaintes, le nouveau mot composé 'Complainte-litanies' en appelle, pour plus d'équilibre et de symétrie, dirait-on, un deuxième: 'Sacré-Cœur'. D'autre part, un troisième mot composé, qui n'existait pas lui non plus dans la version primitive du poème, est introduit au v. 15 de la complainte: il s'agit d' 'Histoire-Corbillard', l'un de ces singuliers mots-valises pour lesquels Laforgue passe (et passera à l'histoire de la littérature) pour avoir un très grand talent.

Pendant, d'autres raisons encore, de nature non purement textuelle – ayant trait à l'histoire de France – font transiter le titre du poème, et avec lui le poème tout entier, d'un pathétique paisible (parce que prévisible) à un humour qui confine au cynisme, tant il est potentiellement violent.

Il faut rappeler qu'au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle la France, qui s'achemine à grands pas vers la proclamation de la laïcité de l'état, connaît une dévotion de plus en plus fervente pour le Sacré-Cœur de Jésus³. En d'autres termes, en dépit de la déchristianisation progressive – on dirait par réaction à la déchristianisation –, la mentalité religieuse de l'époque enregistre une adhésion croissante au culte du Sacré-Cœur, et ce depuis les milieux légitimistes et réactionnaires jusqu'au peuple. Cela est si vrai que la France tout entière est enfin consacrée au Sacré-Cœur en juin 1873. En témoignent plusieurs cantiques, dont le plus connu est sans doute le "Pitié mon Dieu", et un monument grandiose, la basilique du Sacré-Cœur à Montmartre (qui demeure, par ailleurs, l'un des monuments de Paris les plus aimés et les plus visités par les touristes).

Ce saut en dehors du texte, au cœur même de l'histoire d'une nation, permet d'éclairer d'un nouveau jour des questions d'ordre textuel, et notamment la position de ce poème dans le cadre d'ensemble des *Complaintes*: on s'aperçoit que "Complainte-Litanies de mon Sacré-Cœur", encore que poème ajouté au dernier moment, encore que "vieux morceau très hâtivement rafistolé" (Debauve 37), n'a pas été positionné au hasard à l'intérieur du recueil. Une vision à vol d'oiseau de la table des matières, autorise à y lire, par endroits (on est dans la partie finale du livre), une démarche du général au particulier: de Paris ("Grande Complainte de la ville Paris") à Montmartre ("Complainte des mounis de Mont-martre") jusqu'au Sacré-Cœur ("Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur"). Un dialogue de sourds entre religions semble s'instaurer, vu que la "Complainte des mounis de Mont-martre", avec son évidente allusion au bouddhisme⁴ et ses voix discordantes, n'en blâme pas moins l'envie de "toucher quelque part un Cœur": vers révélateur d'une attitude et qui pourrait bien décrire les foules qu'envahit le désir de toucher – et toujours promptes à caresser – les symboles et images de leur dévotion.

Cette incursion dans la mentalité religieuse d'une époque permet d'éclairer d'un jour nouveau une variante, en apparence minimale, introduite dans le passage de la "Litanie" à la "Complainte-Litanies": dans la nouvelle version, le cœur est en effet toujours orthographié avec une majuscule. Or, si l'on se souvient que dans les différents hymnes et cantiques le 'Cœur' avec majuscule désigne immanquablement le Christ, on ne peut que constater l'affront vis-à-vis de la religion ambiante: le poète s'approprie les attributs du Christ devenant ainsi, littéralement, un pauvre Christ fin de siècle... Aussi, une majuscule apparemment insignifiante

signalerait-elle une manière de blasphème, d'autant plus fort si l'on adopte le point de vue d'un lecteur de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'habitant d'une France non encore sécularisée.

Néanmoins, l'ambiguïté demeure: la désacralisation ne concernerait-elle que ce qu'on appelle⁵ le sacre de l'écrivain? D'autant plus que, au fil du nouveau recueil, le "triste cœur" du *Sanglot* connaît une station intermédiaire non négligeable, pour ne pas dire une belle pose médiane. Endossé par le Pierrot laforguien au beau milieu des *Complaintes* ("Complainte de Lord Pierrot"⁶) le triste cœur, par une simple inversion, devient un banal cœur triste: " - J'ai le cœur triste comme un lampion forain / Bah! j'irai passer la nuit dans le premier train;" s'exclame Pierrot. Peut-on prendre au sérieux un propos de Pierrot?

L'ambiguïté demeure, la légèreté aussi. Ambiguïté, légèreté: voilà deux prérogatives majeures de ce que l'on est convenu d'appeler humour.

Le temps est venu de s'interroger sur l'usage du mot "humour" de la part de ce censeur anonyme de 1885, qui avait nom Jules Laforgue.

"L'humour qui circule"

Dans le passage du *Sanglot de la terre* aux *Complaintes*, tout un travail de mise à distance⁷ est accompli. Du "triste cœur" (que nous savons, d'après les manuscrits, avoir d'abord été un "pauvre cœur") jusqu'au "Sacré-Cœur", la distanciation, indispensable pour que le comique surgisse, remplace l'adhésion émue. "Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion", écrira Bergson, désormais à l'aube du XX^e siècle (*Le rire*: 3).

Cela étant, ne perdons pas de vue notre compte rendu. Pourquoi Laforgue se range-t-il si résolument du côté de "cette chose anglaise qu'on appelle humour" (*Les Misérables* t. I, 1862), dans un pays où le comique est traditionnellement accaparé par l'ironie de type voltairien, arme fine et tranchante s'il en fut? Loin de France (Laforgue est à Berlin depuis la fin de l'année 1881), conçoit-il une nouvelle manière de voir les choses? Est-ce pour mieux comprendre l'esprit des Anglais que l'envie le prend de perfectionner son anglais? Ne tombera-t-il pas amoureux d'une jeune Anglaise, la charmante miss Leah Lee, qu'il épouse à la fin de l'année 1886 ?

C'est un fait. Laforgue parle volontiers d'humour. Et ce, non seulement dans ses propos privés (par exemple dans des lettres où il

explique son projet d'écrivain: "une mélancolie humoristique dans nos vers", "j'ai de l'humour" *Œuvres complètes* I: 821, II: 786) ou dans ses visées méta-discursives (en l'espèce l'éclairant compte rendu qui oriente notre lecture). Nul doute que Laforgue est l'un des tout premiers poètes à introduire le mot "humour" à l'intérieur de ses poèmes. On se souvient d'un singulier refrain, celui de la "Complainte du vent qui s'ennuie la nuit" (poème qui constitue à la fois un calque et un détournement parodique du "Jet d'eau" de Baudelaire): "Ô vent, allège/ Ton discours/ Des vains cortèges/ De l'humour", où le mot *humour* surgit, à l'improviste, en lieu et place de son quasi homophone l'*amour* (*Œuvres complètes* I: 590).

Si Laforgue tient à utiliser ce mot d'origine anglaise, tant dans ses poésies que dans ses verdicts méta-poétiques, ce n'est pas seulement parce qu'il est en veine d'hamlétisme (lequel débouchera sur la *Moralité* "Hamlet, ou les suites de la piété filiale"). Ce qui complique les choses, c'est que la notion d'humour est à l'état d'embryon pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, les grands travaux en la matière, auxquels on a pris l'habitude de se référer, étant en très large partie postérieurs: Bergson, Pirandello, Freud, Breton... Il convient toutefois de rester ancré au XIX^e siècle⁸, pour ne pas renverser sur Laforgue des vues qui ne pouvaient pas être les siennes. Ne trouve-t-on pas dans l'un des livres de chevet de Laforgue – *Le monde comme volonté et comme représentation* – une distinction nette entre ironie et humour? L'ironie c'est la plaisanterie cachée derrière le sérieux, l'humour c'est le sérieux caché derrière la plaisanterie (Schopenhauer *Monde* 234). Ironie et humour, deux notions contigües dans les théories du rire, mais qui, ainsi posées, permettraient d'emblée de distinguer entre le travestissement poursuivi par *Les Délivrescences* et la dérision amère que pratiquent les *Complaintes*. Et le jeu de Laforgue (Béguin l'avait bien compris) est fort sérieux. Or, l'on sait que l'auteur des *Complaintes* n'avait pas lu la version intégrale du chef d'œuvre du philosophe allemand (éditée en France en 1886), mais une adaptation en français de sa pensée: *Pensées et fragments*, par les soins de Jean Bourdeau. N'est-il pourtant pas significatif que celui-ci reconnaisse au "maître" allemand le charme étrange de l'"humour"? En somme, Schopenhauer, maître à penser de Laforgue, est présenté en France comme un maître de l'humour.

Sans doute Schopenhauer réagissait-il à des données issues de la tradition allemande (selon Schlegel l'ironie règne dans la poésie transcendante, Euron 52), que Madame de Staël avait auparavant révélées au public français. La définition que celle-ci donnait de l'humour reste, entre

toutes, célèbre: “La langue anglaise a créé un mot, *humour*, pour exprimer cette gaîté qui est une disposition du sang [...]. Il y a de la morosité, je dirois presque de la tristesse, dans cette gaîté” (*De la Littérature*, XIV: 216-17); le rapprochement entre humour et sang – cela soit dit en passant – aurait eu de quoi plaire à Jean-Pierre Richard, lui qui avait parlé du “sang de la complainte”.

Nerval avait été un autre formidable passeur des choses venues d’Allemagne. Irremplaçable traducteur du poète Henri Heine, à qui Laforgue voue un véritable culte (“Heine, enfin, qu’aux plus grands je préfère. ‘Ce bouffon de génie’, a dit Schopenhauer”, *Œuvres complètes* I: 236), voici comment Gérard de Nerval savait, en peu de mots, faire le point sur le comique en présentant *Intermezzo*, le chef d’œuvre du poète allemand, livre partagé entre une ironie d’ascendance voltairienne et un humour de type anglais (humour féminin, sous la plume de Nerval, du fait de sa dérivation de l’humeur française): “Un doux clair de lune éclaire toujours un côté des figures, et la rêverie allemande, bien que raillée avec une grâce extrême, se fait jour à travers l’ironie française et l’humour byronienne” (Nerval: 256). Et de traduire magnifiquement Heine (comme par ailleurs voudra le faire Laforgue, *Œuvres complètes* I: 427): “mon *humour* sera ton héraut blasonné” (Nerval: 234).

L’anonyme que nous savons être Laforgue avait donc de bonnes raisons pour placer *Les Complaintes* sous le signe de l’humour et pour cela même de la modernité. Tout plongé qu’il est dans son siècle, Laforgue n’en fait pas moins preuve de clairvoyance en matière d’humour. On conviendra, en effet, que c’est un regard de longue haleine que le sien. On en voudra, pour preuve, un exemple éloquent entre tous. Un champion du comique poétique du XX^e siècle, Max Jacob, virera de plus en plus du côté de l’humour dans ses discours, depuis la réponse à l’enquête sur l’humour lancée par la revue *Aventure* en novembre 1921 (“l’humour, c’est l’ironie indulgente”), jusqu’aux *Conseils à un jeune poète* (1945) que voici: “Pas d’ironie! Elle vous dessèche et dessèche la victime; l’humour est bien différent: c’est une étincelle qui voile vos émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse”. Nul n’ignore que le XX^e siècle ouvrira des portes toutes grandes à l’humour et qu’il en sera de plus en plus captivé, jusqu’au paradoxe de vouloir l’expliquer.

Intermittances du cœur: Rimbaud, Laforgue...

Replongeons dans les années 1870-80. Le cœur peut, à lui seul, être chargé de références et d'allusions: il n'est qu'à songer à des textes célèbres de Rimbaud, tant en prose qu'en vers, notamment *Un cœur sous une soutane* et "Mon triste cœur bave à la poupe...", considérés, l'un et l'autre, comme des spécimens de l'allusion sarcastique et obscène. Le premier se charge d'une visée anticléricale manifeste. Dans les deux cas, le mot "cœur" a partie liée, entre autres, à la sphère sexuelle. Ces textes, bien qu'antérieurs respectivement d'une douzaine et d'une quinzaine d'années au "triste cœur" du *Sanglot* et au "Sacré-Cœur" des *Complaintes*, et sans rapport possible avec celui-ci – pour la simple raison qu'ils ont été édités postérieurement (Aragon et Breton publient *Un Cœur sous une soutane* en 1924, Verlaine cite les deux premières strophes du poème de son ami dans *La Vogue* de juin 1886) – ces textes s'avèrent fort instructifs au sujet du cœur. Car ils proclament, haut et fort, une évidence désormais irrécusable: fin du cœur sentimental! On a l'impression que, sur ce point, "ce 'sans-cœur' de Rimbaud"⁹ et le "cancer sans cœur" de Laforgue jouent à l'unisson!

Ce qui paraît le plus intéressant, c'est l'hésitation de Rimbaud autour de "[s]on triste cœur". Car ce "pauvre cœur" connaît des ajustements progressifs dans les trois états successifs du titre, voilà une belle similarité entre Rimbaud et Laforgue. En effet ce titre devient, au fil des semaines: "Le Cœur supplicié" (lettre à Izambard du 13 mai 1871, éditée pour la première fois en octobre 1926), "Le Cœur du pitre" (lettre à Demeny du 10 juin 1871, publiée pour la première fois en octobre 1912) et "Le Cœur volé" (copie de Verlaine)¹⁰. Autre analogie. Ni Rimbaud ni Laforgue ne songent sérieusement à publier leurs poèmes écrits à l'enseigne du cœur: comme Laforgue ne veut pas éditer *Le Sanglot de la terre* – il s'en dit à un certain moment dégoûté –, Rimbaud n'a pas vraiment pensé à publier "Le Cœur volé" et, "dans ces mois de mai-juin 1871, aborde à plusieurs reprises le thème du dégoût comme antithèse de l'amour" (Guyaux: 848). Ce qui est sûr, chez Rimbaud et chez Laforgue, c'est que le cœur, grand symbole de l'amour – de l'amour sentimental – est irrémédiablement ravalé. Détectant le potentiel des vers de Rimbaud, Verlaine en vient à les détourner parodiquement ("Mon pauvre cœur bave à la quoi! Bave à la merde!") (Verlaine 299).

Un cœur sous une soutane n'avait pas été moins "virulent" (Richter: 18). Parmi ses enjeux, la "polémique contre l'Église" et "la répudiation de la poésie lyrique des romantiques et parnassiens" (Murphy). Constatons que

le cœur, ce symbole millénaire, est devenu un mot incandescent, notamment après la floraison romantique, un mot qui se prête tout naturellement à la parodie et à la surcharge.

Laforgue le fait dans le sens de la religiosité et de la mysticité collectives et y ajoute une légèreté qui lui est propre, par le biais de l'allusion à un hymne devenu, entretemps, des plus populaires. Le blasphème est aux aguets, dans une France non encore sécularisée. Blasphème d'autant plus subtil et insinuant que le rire est considéré, traditionnellement, comme une prérogative de Satan (dans la *Divine Comédie*, le rire effréné n'appartient qu'aux démons et aux damnés). Le rire est l'apanage de Satan, avait affirmé Lamennais, le rire est diabolique, avait écrit Baudelaire.

Entrée, en poésie, du mot humour

Revenons une dernière fois au compte rendu d'où nous sommes partie. Il faut savoir que, pour parfaire le canular et clignoter à la décadence, *Les Délivrescences* portent pour adresse, non Paris, mais Byzance ("Chez Lion Vanner à Byzance"), suivant un emprunt évident, du moins pour les intellectuels de l'époque, au livre par excellence de la décadence: *À Rebours* d'Huysmans (Grojnowski, *La Muse parodique*: 337). Ce que relève plaisamment notre chroniqueur anonyme, *alias* Jules Laforgue: "Les *Délivrescences*, c'est-à-dire de la décadence au dernier degré de la décomposition, de la décadence qui coule, sont datées significativement non de *Paris* mais de *Byzance*".

Or, l'accusation de byzantinisme, qui est ouvertement lancée depuis le recueil parodique des *Délivrescences*, et qui transparait nettement dans ces *Délivrescences*, n'est pas entièrement perdue chez Laforgue. Elle est, d'une certaine manière, assumée et relancée à plus forte raison par ce nouveau titre de Laforgue à l'enseigne du Sacré-Cœur catholique: en général parce que l'une des accusations que l'on portait aux prélats de l'Église romaine était très souvent le byzantinisme de leurs discussions, en particulier parce que la nouvelle construction du Sacré-Cœur de Montmartre, "cette morne et pesante bâtisse", au dire de Huysmans (*La Cathédrale*: 262), était fréquemment blâmée pour la banalité et la pesanteur de son style architectural romano-byzantin. Doit-on ajouter que lorsque l'on dit Byzance on dit querelle iconoclaste (les empereurs byzantins s'opposant au

culte des images saintes) et que *Les Complaintes* frôlent en maints endroits l'iconoclastie pour le ridicule qu'elles jettent sur images et statuettes?

Tout est si léger chez Laforgue, tout est si sérieux... Laforgue introduit, en poésie, un humour destiné à exercer une forte prise sur les générations à venir et à laisser une empreinte jusque sur les arts ("dans le corpus de Duchamp un projet d'illustration pour le poème 'Encore à cet astre' de Laforgue montrant un nu montant un escalier, et qui se situe à la fin de l'année 1911, date de la première version de *Nu descendant un escalier*", Pierre: 38).

Tant et si bien que Jacques Vaché essayant d'expliquer à son correspondant (rien moins qu'André Breton) ce qu'est l'humour, qu'il appelle impérativement 'amour', ce Vaché dont les lettres de guerre deviendront un spécimen de l'humour noir, ce Vaché "interprète aux Anglais" aurait bien pu prélever chez Laforgue (ce n'est pas une blague) des exemples efficaces d'*amour*: "vous me demandez une définition de l'humour [...] exemple: vous savez l'horrible vie du réveillematin – c'est un monstre qui m'a toujours épouvané à cause que le nombre de choses que ses yeux projettent, et la manière dont cet honnête me fixe lorsque je pénètre une chambre – pourquoi donc a-t-il tant d'umour, pourquoi donc?" (*Anthologie de l'humour noir*: 379-80) Et Laforgue (d'après le parcours textuel qui nous occupe): "Un tic-tac froid rit en nos poches./ Chronomètres, réveils, coucous;/ Faut remonter ces beaux joujoux./ Œufs à heures"; "Mon Cœur est une horloge oubliée à demeure./ Qui, me sachant défunt, s'obstine à sonner l'heure!"¹¹

Or ce type d'humour léger et quelque peu anglais que Laforgue a introduit massivement dans ses poèmes n'est pas son moindre mérite. On dirait sa note distinctive. En témoigne le respect et la reconnaissance dont il a pu jouir durablement dans le monde anglo-saxon: des poètes de l'envergure de T.S. Eliot et Ezra Pound lui en sauront gré.

Le mot *humour* n'entre-t-il pas dans la poésie française avec *Les Complaintes*?



- 1 Ce compte rendu fut signalé, et en large partie publié, par Daniel Grojnowski dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* 70 (1970). Nous le citons d'après l'édition intégrale de Jean-Louis Debauve, 193-195. Ces pages ont été reproduites et commentées par Henri Scepi, dans *Les Complaintes de Jules Laforgue* 202-204.
- 2 Le *Trésor de la langue française* renvoie, pour cette signification, à un exemple tiré des *Misérables* de Victor Hugo.
- 3 On trouvera quelques dates jalons de ce phénomène, dans la très récente monographie d'Alissa le Blanc 301, note 219.
- 4 "Allusion à la mode bouddhiste qui sévissait dans les années 1880 à Montmartre. 'Mouni' est une abréviation de Çakyamouni". Bertrand, 171, note 153.
- 5 Nommément à partir de l'étude fondatrice de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*.
- 6 Il s'agit de la plainte prise en compte par Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* 54-57.
- 7 «Mise à distance» était précisément le titre de l'un des chapitres de *Jules Laforgue et l'originalité* par Daniel Grojnowski.
- 8 Pour un cadre éclairant sur le rire à l'époque de Laforgue voir D. Grojnowski. *Aux commencements du rire moderne. L'Esprit fumiste*.
- 9 Signature de la lettre à Izambard du 2 novembre 1870, publiée pour la première fois dans *Vers et prose* de janvier-mars 1911.
- 10 Cf. André Guyaux, édition de Rimbaud, *Œuvres complètes* 115-118 et notes correspondantes.
- 11 Sur l'absence du nom de Laforgue dans l'*Anthologie de l'humour noir*, voir A. Marangoni.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Baudelaire, Charles. “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”. In *Œuvres complètes* II, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, “Pléiade”, 1976, pp. 525-543.
- Bénichou, Paul. *Le sacre de l’écrivain 1750-1830. Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: Corti, 1973.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Puf, “Quadrige”, 1997.
- Bertrand, Jean-Pierre. “L’humour jaune des Complaintes.” *Romantisme* 75 (1992).
———. Édition de Jules Laforgue, *Les Complaintes*. Paris: Flammarion, 1997.
- Breton, André. *Anthologie de l’humour noir* [1939]. Paris: Pauvert, 1966.
- Debauve, Jean-Louis. *Laforgue en son temps*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1972.
- Euron, Paolo. “La Poesia trascendentale.” *Strumenti critici* 98 (2002).
- Grojnowski, Daniel. “Sur quelques comptes rendus oubliés des *Complaintes* et de *L’Imitation de Notre-Dame la Lune* de Jules Laforgue.” *Revue d’Histoire littéraire de la France* 70 (1970).
———. *Jules Laforgue et l’originalité*. Neuchâtel: La Baconnière, 1988.
———. *Au commencements du rire moderne. L’Esprit fumiste*. Paris: Corti, 1997.
———. *La Muse parodique*. Paris: Corti, 2009.
- Hamon, Philippe. *L’Ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*, t. I. Paris: Pagnerre, 1862.
- Huysmans, Joris-Karl. *La Cathédrale* [1898]. Paris: Plon, 1916.
- Jacob, Max. *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un étudiant*. Paris: Gallimard, 1945.
- Laforgue, Jules. *Œuvres complètes*, t. I, 1860-1883, éd. J.-L. Debauve, D. Grojnowski, P. Pia, P.-O. Walzer. Lausanne: L’Age d’Homme, 1986.
———. *Œuvres complètes*, t. II, 1884-1887, éd. M. de Courten, J.-L. Debauve, P.-O. Walzer. Lausanne: L’Age d’Homme, 1995.
- Le Blanc, Alissa. *Redire: Jules Laforgue et le poncif*. Paris: Champion, 2016.
- Marangoni, Alessandra. “Laforgue et Max Jacob. Lacunes d’André Breton comblées par *Le Grand Jeu*.” In *L’Or du temps. André Breton 50 ans après*. Colloque

- de Cerisy-la-Salle (11-18 août 2016) dir. H. Béhar et F. Py, “Mélusine” n. 38, 2017, pp. 131-144.
- Murphy, Steve. Édition de Rimbaud. *Un cœur sous une soutane*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1991.
- Nerval, Gérard de. *Lénore et autres poésies allemandes*, Préface de G. Macé, éd. J.N. Illouz et D. Oehler. Paris: Gallimard, “Poésie”, 2005.
- Pierre, Arnauld. “Physiologie artistique et rupture du canon esthétique dans l’art autour de 1900.” In *Les avant-gardes: canon et anti-canon*, dir. G. Angeli. Florence: Alinea, pp. 31-46.
- Richard, Jean-Pierre. “Le Sang de la complainte.” *Poétique* 40 (1979).
- Richter, Mario. “Rimbaud: “Un cœur sous une soutane.” *Parade Sauvage* 11 (décembre 1994).
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris: Gallimard “Pléiade”, 2009.
- Scepi, Henri. *Les Complaintes de Jules Laforgue*. Paris: Gallimard, Foliothèque, 2000.
- Schopenhauer. *Pensées et fragments*, traduction de J. Bourdeau (1885). Paris: Alcan, 1900.
- . *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction J. Bourdeau, t. 2, Paris: Alcan, 1913.
- Staël (Madame de). *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Paul Van Tieghem. Genève-Paris, Droz-Minard, 1959.
- Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*, éd. Le Dantec revue par J. Borel. Paris: Gallimard “Pléiade”, 1972.

Intermedialità e *Kulturkritik*: la ricezione di Sade in Peter Weiss e Pier Paolo Pasolini

Luca Zenobi

Università dell'Aquila

1. Premessa

Nei voluminosi *Notizbücher*, i taccuini in cui Peter Weiss riportava regolarmente le sue giornate, non vi è traccia del nome di Pier Paolo Pasolini, altresì nei saggi e negli articoli pubblicati dallo scrittore e regista italiano non compare alcun riferimento alle opere di Weiss. Più che verosimile dunque che i due ignorassero totalmente l'esistenza l'uno dell'altro. Ciò nonostante un confronto di alcuni elementi peculiari della loro attività artistica e intellettuale può servire a gettare luce su un aspetto piuttosto decisivo della cultura del ventesimo secolo: la tensione tra l'indicibilità – e dunque la non rappresentabilità attraverso il *medium* estetico – di certi eventi storici o più in generale della violenza insita nella Storia e nel Potere, e l'insopprimibile istinto a trovare nell'esercizio dell'arte, anzi delle arti, una sorta di *phármakon* capace di rimediare all'annichilimento causato da tale meccanismo. Un aspetto, questo, che si muove sullo sfondo di una serie ulteriore di contrapposizioni radicali – quella tra arte e potere *in primis* ma anche quella tra le diverse forme espressive e i diversi generi letterari – che letteratura e arti del Novecento hanno indagato in maniera quasi ossessiva da un punto di vista sia teorico che pratico. Contaminazioni, ibridazioni, sconfinamenti, sperimentazioni all'insegna della transmedialità e della intertestualità (prendendo la parola testo nella sua accezione più vasta) diventano allora strumento di lotta politica e culturale teso al rovesciamento di gerarchie precostituite,

canonizzate. Nel caso specifico dei due autori oggetto di questa indagine, soprattutto di due loro opere, ritengo valga la pena soffermarsi sull'impatto che il marchese de Sade, sia in quanto figura storica sia come fenomeno culturale, ha avuto sullo sviluppo artistico di Weiss e Pasolini e sulle loro scelte espressive¹. Come noto, pur con un andamento cronologico del tutto inverso, Pasolini e Weiss hanno intrapreso percorsi con molteplici elementi di affinità: entrambi sono stati pittori e registi, autori di teatro, di romanzi e di racconti; la prospettiva ideologica con la quale hanno analizzato la società e la cultura a loro contemporanee, in maniera quanto mai abrasiva, è per entrambi frutto dell'incontro col marxismo, abbracciato dapprima in modo entusiasta, oggetto in una fase successiva di una rielaborazione critica²; il cinema, praticato da entrambi in modo assai diverso è, però, sia per l'uno che per l'altro, legato da profonde analogie con il mondo del sogno (qui è il comune legame con il mondo surrealista, e con Luis Buñuel in particolare, a determinare l'equivalenza di vedute nelle riflessioni teoriche su questo strumento espressivo); infine, la ricezione di Dante, il tentativo di riscrivere una versione moderna della *Commedia*, sì da riuscire a rappresentare, come aveva fatto il poeta fiorentino, la totalità dell'umano attraverso lo sguardo del singolo, è un ulteriore elemento di forte comunanza nell'orizzonte estetico dei due autori. Su questi aspetti, e su quest'ultimo in particolare, la critica ha prodotto diverse e dettagliate indagini, alcune delle quali hanno preso in esame differenze e convergenze dei due tentativi di riscrittura dantesca, *La divina mimesis* pasoliniana e i diversi frammenti in cui si articola il tentativo weissiano, il cosiddetto *Divina Commedia-Projekt*³. Del tutto trascurato risulta invece sia l'ambito che riguarda il confronto tra i modi in cui i due autori hanno utilizzato il marchese de Sade e il suo pensiero rispettivamente in un testo teatrale composto tra il 1962 e il 1965, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (più semplicemente *Marat/Sade*), e in un film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, sia l'impatto che l'autore francese ha avuto su Pasolini e Weiss non solo da un punto di vista filosofico-ideologico ma anche da un punto di vista più specificamente estetico. La poetica intermediale⁴, che Weiss sviluppa già all'inizio degli anni Sessanta e che caratterizza altresì gran parte del cinema pasoliniano, si profila con modalità che, insieme ad altre influenze già evidenziate dalla critica, possono essere messe in diretta connessione con la ricezione di de Sade.

2. Peter Weiss e il cinema di avanguardia: Artaud e de Sade

Il nome di Marat e quello del marchese de Sade appaiono per la prima volta insieme in un testo di Peter Weiss già nel 1956. Nell'indagine sul cinema sperimentale *Abschnitten aus einem Buch über Die Avantgarde des Films*, rielaborato poi probabilmente nel 1961, le due figure protagoniste del successivo dramma weissiano sono citate in due contesti che, seppur differenti, in qualche maniera le mette in contatto. In una prima nota Weiss descrive in modo assai dettagliato il film *Napoléon* del regista francese Abel Gance⁵. *Napoléon* è, secondo l'autore tedesco, un'opera pionieristica nell'ambito dei film in formato cinemascope: avendo bisogno di ben tre teloni per essere proiettato, l'impressione che se ne ricava è quella di un'opera con un "mitreißende[r] Triptychon-Charakter" (Weiss 1995: 158), descrizione in cui Weiss prende a prestito un termine tecnico della pittura. Nella possibilità di sviluppo e trasformazione della superficie di proiezione risiede secondo Weiss una opportunità di evoluzione per il cinema come forma d'arte: nonostante infatti "das gleichbleibende Cinemascope-Format ist völlig unfilmisch und wirft den Film zurück in ein primitives Bühnendasein. Der Film bedarf des Nahbilds, der Montage" (158), la suddivisione in tre schermi che Gance mette in atto è capace di restituire alle immagini in movimento la loro specificità estetica. Una superficie di proiezione statica, di grande formato e molto vasta è più adatta al teatro che non al cinema, dare dunque una struttura per così dire pittorica alla superficie di proiezione restituisce al film il proprio dinamismo espressivo. Nel film di Gance, aggiunge Peter Weiss, ha lavorato come attore Antonin Artaud, la cui tragica parabola esistenziale si rispecchia nel film stesso: "Bemerkenswert in *Napoléon* ist auch Antonin Artauds Spiel in der Rolle Marats. Wir sehen ihn anfangs in jungen Jahren, in blendender dämonischer Schönheit, später in den hinzugefügten Szenen, mit zergerbtem Gesicht, zahnlosem Mund, schon von der Geisteskrankheit angegriffen, die ihn bald zum Selbstmord treibt (158)". Marat/Artaud viene dunque citato in un passaggio che riguarda questioni di estetica del cinema nelle quali Weiss riflette sulle modalità di rappresentazione del film e sulle sue affinità e differenze con il teatro e la pittura. L'idea di rappresentare l'eroe rivoluzionario come malato di mente nel successivo testo teatrale potrebbe essere stata generata anche da uno stimolo di natura cinematografica. L'interesse di una tale ricostruzione risiede non tanto nella cosa in sé, quanto nel fatto che la complessissima macchina teatrale

di Weiss e il suo carattere intermediale ha le sue basi teoriche in questo tipo di riflessioni in cui i diversi *media* espressivi sono indagati in maniera comparativa e incrociata.

Alcune pagine dopo questo passo relativo ad Artaud, Weiss analizza gli elementi decisivi di alcuni film del regista spagnolo Luis Buñuel e il loro significato per l'estetica del cinema negli anni Trenta. "Wie Marquis de Sade" – scrive Peter Weiss in relazione a una scena di *Ein chien andalou* (1929) – "greift Buñuel zu böartigen Mitteln, um das Unheil zu zeigen, das sich in Menschen aufgespeichert hat. Es ist das Paar oben am Fenster, das diesen Unfall erlebt. Die Sexualität in ihnen ist zu Aggressivität, zur Zerstörungslust geworden. Ihre Gier wird durch die Pervertierung gesteigert. Doch hinter der Grausamkeit liegt sterile Machtlosigkeit. (Der Film ist 1929 geschaffen worden. Bald wird es andere Symbole geben, in denen die schrecklichen Abgründe des menschlichen Gefühlslebens zutage treten)" (161). Lo stretto legame tra sessualità, perversione, violenza e decadenza, che Buñuel utilizza come strumento euristico per delineare la sua spietata analisi della borghesia fascista attraverso immagini scioccanti, si ritrova con le medesime modalità e con le stesse finalità di disvelamento nella letteratura pornografica – o pornologica come viene poi definita da Deleuze (7) – dello scrittore francese. Con un giudizio assai simile Simone de Beauvoir nel saggio del 1955 *Faut-il brûler de Sade*, fonte primaria di Weiss per il suo testo teatrale, valuta il ruolo del marchese nell'ambito della cultura occidentale: "Assumer l'injustice comme telle, c'est reconnaître qu'il y a une autre justice, c'est mettre en question sa vie et soi-même. Cette solution ne saurait satisfaire le bourgeois d'Occident. Il souhaite se reposer sans effort et sans risque dans la possession de ses droits: il veut que sa justice soit la justice" (8). Significativa in questo contesto mi pare anche la breve notazione che Weiss pone tra parentesi, con un implicito riferimento all'imminente avvento del nazismo affermatosi soltanto pochi anni dopo l'uscita del film di Buñuel. Il parallelo indiretto tra il sistema simbolico sadiano e quello del potere nazista è, come noto, un elemento decisivo dell'interpretazione dell'opera di de Sade nel Novecento e avrà una sua declinazione particolarmente efficace nell'ultimo film di Pasolini; nella ricostruzione storica di Weiss del cinema sperimentale Buñuel occupa una posizione centrale, rappresenta con ogni evidenza un punto di svolta⁶. Visto in questa prospettiva il paragone tra de Sade e Buñuel andrebbe dunque considerato non soltanto dal punto di vista ideologico o in una direzione *kulturkritisch* ma anche in senso estetico-formale. Le

peculiarità della scrittura sadiana e non solo del suo immaginario – o meglio gli esiti formali che scaturiscono dalla inscindibile connessione di questi due elementi – hanno sulla cultura occidentale un effetto di radicale stravolgimento paragonabile a quello provocato dal linguaggio filmico del regista spagnolo.

3. *Il Laokoon e gli esordi romanzeschi di Peter Weiss*

Già prima dei suoi lavori teatrali Peter Weiss, rifacendosi a una tradizione che parte da Lessing e Goethe, ha teorizzato una poetica intermediale nella quale diversi media vengono messi a confronto in un rapporto di concorrenza fra loro. Matthias Bauer parla di “eine intermediale Poetik, deren Genese sich in dem 1956 erschienenen Buch *Avantgarde Film spiegelt*” (20), facendo riferimento a un percorso che inizia con il libro sulle avanguardie cinematografiche e si conclude nello scritto *Laokoon* del 1965, in cui le idee weissiane troverebbero la loro definitiva, sistematica formulazione teorica. Difficile parlare anche solo vagamente di una trattazione sistematica, visto che il saggio del 1965 è per moltissimi aspetti ambiguo e persino contraddittorio nella definizione di una gerarchia tra le diverse discipline artistiche. Più adeguata sembra essere l’ipotesi di Ingo Breuer, quando definisce l’approccio di Weiss ricorrendo alle espressioni di “medial[e] Vielstimmigkeit” (Breuer 2007: 39), o ancora di un “Welttheater”, che presenta “das Sekundäre dieser Welt, ihre Medialität und ihre Ideologiehaltigkeit, also ihre Unterworfenheit unter Interpretationen und Imaginationen der Welt und deren technische und mediale Reproduktionsbedingungen” (50). Il rapporto tra immagine e parola, il nodo attorno al quale Weiss dipana le proprie argomentazioni nel *Laokoon*, il cui sottotitolo significativamente è über die Grenzen der Sprache, si ritrova con accenti e tesi del tutto simili nel libro sulle avanguardie cinematografiche, pubblicato prima in svedese, poi rivisto a più riprese e tradotto in tedesco. Ne riporto soltanto alcuni passaggi particolarmente significativi: “Die Vision des Malers ist immer statisch. Selbst wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinander stehen, so bleibt die Komposition doch unveränderlich [...]” (Weiss 1995: 149); o ancora “Das Bild ist stärker als das Wort. Keine Beschreibung kann an die unmittelbare Wirkung eines Bildes heranreichen. Das Wort ist abstrakt, das Bild ist konkret. [...]” (154). Come detto le

affermazioni apparentemente apodittiche di Weiss su questo tema risultano spesso ambivalenti, e la grande quantità di studi critici e discussioni su tali elementi della produzione weissiana, studi di matrice soprattutto *medien-* e *kulturwissenschaftlich*, dimostrano la difficoltà di ricostruire una visione coerente e unitaria dei rapporti tra arti plastiche e letteratura nel pensiero di Weiss in questa fase. Secondo quanto ha scritto Klaus Müller-Richter, elaborando una tipologizzazione assai ampia e dettagliata del concetto di *Bild* nell'opera di Peter Weiss, la contrapposizione tra parola e immagine, così come viene fuori da questi scritti teorici degli anni Sessanta, non va presa troppo alla lettera. L'immagine nelle sue diverse forme, non da ultimo come trasposizione linguistica nel contesto dell'uso di metafore, non è per Weiss un elemento statico, bensì il modello di un processo estetico dinamico (117-125). Da questa prospettiva, argomenta Burkhardt Lindner, il *Laokoon* può essere considerato come una riflessione criptica sui processi in atto in quel "Grenzgebiet der Denkfähigkeit" dalla quale scaturisce il nostro tentativo di esprimerci attraverso la parola e che articola altresì il pensiero in immagini. Questo "unvordenkliche[s] Grenzgebiet" rappresenta l'impulso fondante della produzione estetica (111). Nella prosa degli anni Sessanta questa elaborazione dell'estetica weissiana appare particolarmente evidente. Il breve romanzo *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, pubblicato nel 1960 ma risalente già al 1952, il primo grande successo editoriale di Weiss, nasce proprio dal tentativo di sintetizzare in una complessa articolazione verbale, anzi scritta, immagini, rumori, odori: "Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnend, und damit den Geschehenen eine Kontur zu geben, und das Geschehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung machend, sitze ich neben dem Schuppen auf dem Holzstoß [...]" (48). Il breve romanzo è strutturato, come accadrà poi per il *Marat/Sade*, secondo una costruzione a scatole cinesi che garantisce al narratore una prospettiva distanziata, metaletteraria sia dal punto di vista del tempo della narrazione che da quello del tempo narrato: "Den auf diese Nacht folgenden Tag verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends" (87). Un narratore racconta come ha trasposto nel suo taccuino di appunti i giorni immediatamente precedenti alla scrittura che sta registrando nel taccuino stesso. I collage preparati da Weiss con cui egli – l'autore, non il narratore – 'illustra' il racconto scritto, introducono nel romanzo un ulteriore livello narrativo che, in un'architettura quasi rizomatica, descrive la percezione di una realtà frammentata e illusoria.

Arnd Beise ha definito questa particolare contaminazione in modo assai pregnante: “Für Peter Weiss bedeuten die Collagen von Bildzitate keine vorausgeahnte postmoderne Abkehr von einem unmittelbaren Realitätsbezug, sondern die der Moderne adäquate Technik der Bildfindung eines durch technische Reproduzierbarkeit *erweiterten* Erfahrungsbezugs” (42). Non si tratta dunque di una resa postmoderna alla inafferrabilità di un reale tanto diversificato da apparire indistinto, ma dell’acquisizione di un livello aumentato dell’esperienza percettiva⁷. Questo tipo di analisi può essere applicata con frutto anche alla drammaturgia weissiana, al suo sviluppo attraverso una serie di influssi decisivi, che tenterò di schizzare in modo sintetico con alcune brevi considerazioni.

4. De Sade e gli altri

La figura di de Sade si incrocia nella produzione letteraria di Weiss con altri ‘modelli’ di natura sia letteraria che visuale, che hanno influenzato in maniera peculiare la struttura del suo immaginario e l’approccio a diversi media e forme espressivi. Tra questi modelli di certo quello di Dante è uno dei più decisivi. Negli anni Sessanta, il periodo che qui più mi interessa, Weiss tenta diverse strade per ricostruire in chiave contemporanea l’universo dantesco. Oltre alla *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* (1965) e al *Gespräch über Dante* (1965), è il teatro la forma che l’autore sceglie per cercare di venire a capo di una serie di questioni estetiche per lui decisive. Pubblicato soltanto nel 2003, *Inferno* (1964) è un dramma che pone al suo centro il tema della rappresentazione estetica di ciò che per sua natura risulta indicibile (e dunque irrepresentabile)⁸. Dante, che ne è il protagonista, si trova a vivere situazioni che richiamano episodi dei romanzi o dei racconti sadiani. In particolare nel XVI canto il povero poeta italiano viene picchiato con una verga da Medusa, che gli si pone maestosa e impietosa di fronte, mentre Virgilio partecipa in qualche modo alla rissa:

Breitbeinig und umwogt von langem Haar Medusa
mit dem Gesicht der Wölfin
Schwingt eine Rute
Medusa
Her zu mir
Vergil schiebt Dante näher

Medusa

Weich meinem Blick nicht aus
Vergil versetzt ihm einen Tritt

Medusa

In die Knie
Figuren drücken ihn nieder

Medusa

Mein eignes Kind
so böse so verworfen
Beug dich
dass ich dich strafen kann
Dante kriecht vor ihren Füßen Sie schlägt auf ihn ein

Dante

Was hab ich denn getan
Medusa lacht
schlägt weiter

Gegenchor

Was hab ich denn getan was hab ich denn getan (Weiss 2008: 110/112).

Alla fine del canto il quadro assume una dimensione così caotica che non è più possibile distinguere gli aguzzini dalle vittime. La didascalia recita: “*Medusa lacht / Schlangen stechen aus ihrem Haar hervor / Und jetzt steht alles da und grölt und brüllt vor Lachen / Die Peiniger sind von den Opfern nicht mehr zu unterscheiden*” (112). Anche in questo caso il contenuto sadico della scena è chiaramente utilizzato per costruire una riflessione di natura filosofica sulla natura del male e del potere, esattamente come nella letteratura sadiana. Difficile nel gran caos del mondo distinguere chi infligge le torture e chi le subisce. Per un verso si rimprovera a Dante l'immediata disponibilità a piegarsi di fronte a qualsiasi accusa, per l'altro si irride e si demolisce cinicamente il suo ingenuo senso dell'innocenza. La potenza della scena porta in primo piano la nuda coscienza del personaggio e ne smaschera 'sadianamente' ipocrisie e contraddizioni.

Un secondo modello, stavolta di natura visuale, che influenza la ricezione dantesca di Weiss, è senza dubbio la pittura nordica cinquecentesca: da un lato le rappresentazioni 'infernali' di Jeronimus Bosch, che sono prima fonte di ispirazione per i diversi abbozzi e progetti danteschi di Weiss, in particolare per quanto riguarda le rappresentazioni dell'Inferno (Schnabel: 149); dall'altro la concezione del cosiddetto “*kalter Blick*” alla base delle opere di Pieter Brueghel costituisce l'elemento base per la costruzione di

due importanti procedimenti drammaturgici e, più in generale, di due *Gestaltungsprinzipien* di tutta l'estetica weissiana: *Retardierung* e *Anästhesie* (Schnabel: 309-508). La pittura e i suoi modi di rappresentazione sono senz'altro decisivi nello sviluppo di questi elementi dell'estetica teatrale weissiana – si pensi anche soltanto alla scena per tre volte procrastinata e cristallizzata in diversi successivi *frames* dell'omicidio di Marat nel *Marat/Sade* –, tuttavia sia la tecnica narrativa sadiana con i suoi continui *interruptis*, sia le riflessioni di natura ideologica o filosofica che formano il tessuto della sua scrittura, giocano a mio avviso un ruolo non trascurabile nella costruzione di questa complessa architettura teatrale ed estetica:

Qui sait s'endurcir aux maux d'autrui, devient bientôt impassible aux siens propres, et il est bien plus nécessaire de savoir souffrir soi-même avec courage, que de s'accoutumer à pleurer sur les autres. Oh ! Juliette, moins on est sensible, moins on s'affecte, et plus on approche de la véritable indépendance ; nous ne sommes jamais victimes que de deux choses, ou des malheurs d'autrui, ou des nôtres ; commençons par nous endurcir aux premiers, les seconds ne nous toucheront plus, et rien, de ce moment, n'aura le droit de troubler notre tranquillité (de Sade: 269)⁹.

L'affermazione di Bressac, uno dei protagonisti della *Nouvelle Justine*, mostra una significativa affinità con il consiglio che Virgilio offre a Dante in un passaggio della cosiddetta Dante-Prosa, il progetto rimasto allo stato di frammento e redatto da Weiss tra l'agosto e il settembre del 1969: “Hier kannst du nur heil rauskommen, sagte er, wenn du darauf verzichtest, dich mit dem Leiden von irgendeinem, den du doch nicht kennst und kaum zu Gesicht bekommst, näher zu befassen” (Müllender: 284). La necessità di uno sguardo distaccato sul male, sul dolore, su ciò che per sua natura sarebbe indicibile e irrappresentabile, diviene il presupposto fondamentale della scrittura o, in generale, della rielaborazione estetica di tali contenuti, in un processo nel quale la stessa rielaborazione estetica assume evidentemente una funzione terapeutica in senso ampio.

Nella breve *Anmerkung zum geschichtlichen Hintergrund* che acclude al suo dramma *Marat/Sade*, Weiss definisce con l'espressione “bildhaftes Denken” (Weiss 1964: 135) l'immaginazione sadiana e il suo modo di trasporre in parola il pensiero attraverso una rappresentazione mediata, indiretta (quasi sempre i romanzi e i racconti sadiani sono basati su storie narrate che poi prendono vita nell'azione dei libertini esercitata ogni volta con modalità rituali e si potrebbe dire teatrali). Difficile dunque negare che la centralità del corpo nella letteratura sadiana e l'articolazione di questo

fondamento ‘filosofico’ in una determinata forma narrativa esercitino un forte impatto nella costruzione di quell’universo intermediale, il cui culmine si può individuare nella complessa struttura a scatole cinesi del capolavoro teatrale weissiano¹⁰.

Dunque, il ruolo di de Sade nella produzione letteraria di Peter Weiss ha poco o nulla a che fare con le questioni legate alle battaglie per la liberazione sessuale dei movimenti giovanili degli anni Sessanta e Settanta; all’influsso in un ambito di critica dell’ideologia si è dato fin troppo peso trascurando quasi del tutto il ruolo della dimensione estetica della scrittura di de Sade per l’opera di Weiss. Formulato in termini più precisi, il marchese de Sade come figura storica è senz’altro modello di una posizione radicalmente critica nei confronti delle strutture politiche e sociali con la quale Weiss arriva anche a identificarsi: “ich habe die Widersprüche in Sade selbst erlebt und kenne sie sehr gut” aveva detto lo scrittore in una intervista del 1965 (Gimus, Mittenzwei: 68). Non si deve però trascurare la forma attraverso cui de Sade esplicita questa sua posizione. Utilizzando ancora le parole di Simone de Beauvoir: “[...] ses livres nous attachent dès que nous comprenons qu’à travers leurs rabâchages, leurs clichés, leurs maladdresses il essaie de nous communiquer une expérience dont la particularité est cependant de se vouloir incommunicable” (de Beauvoir: 12). Il parallelo operato da Weiss nel suo libro sulle avanguardie cinematografiche, citato a inizio di questo articolo, tra il marchese e il cineasta spagnolo Luis Buñuel può essere considerato una ulteriore conferma di questa ipotesi: l’importanza di de Sade nella storia della letteratura e della cultura occidentale è da considerarsi non soltanto sul piano critico-ideologico o filosofico ma anche su un piano specificamente estetico. Il rapporto tra immagine e parola, che sta al centro della speculazione artistica di Weiss tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, trova una sua prima sintetica cristallizzazione nel breve romanzo *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, un vero e proprio romanzo pornografico dal punto di vista della tecnica narrativa – non è un caso che Winfried Georg Sebald, altro scrittore che ha posto al centro della sua riflessione il rapporto tra parola e immagine, abbia definito Peter Weiss come “der große Pornograph manqué in der neuen deutschen Literatur” (273). Successivamente Weiss articolerà ulteriori riflessioni teoriche su questo tema nello scritto *Laokoon*. Questo complesso nodo riflessivo trova nel modello sadiano strumenti tali da garantire alla sua scrittura una forma che il solo modello dantesco, con la sua prospettiva teologica e teleologica, non riesce a garantire, perlomeno non nella prima fase della sua ricezione

(più complesso il discorso per quanto riguarda la trilogia *Die Ästhetik des Widerstands*, che qui non può essere affrontato). In questo periodo dunque si assiste alla genesi di una *Theaterwelt* (non solo in riferimento ai testi drammatici), la cui totalità e compiutezza è garantita non dalla grazia divina ma dall'immaginazione, dalla parola e dalle sue architetture di corpi, immagini, performance: "Die Dramatik erhält eine Art enzyklopädischen oder museumartigen Charakter: Sie wird zum virtuellen Bildersaal, der in der Inszenierung performativ (auf der Bühne) und imaginär (im Bewusstsein der Zuschauer) durchschritten wird" (Breuer 2007: 50).

Se si osserva lo sviluppo del testo di *Marat/Sade* nelle diverse versioni redatte dall'autore e aggiornate anche in relazione alle differenti messinscene, con particolare attenzione a una scena cruciale, il resoconto del personaggio Sade della terribile morte di Damiens, questo aspetto rilevato da Breuer risulterà particolarmente impante: un confronto soprattutto tra la seconda e la terza versione evidenzia il passaggio da una illustrazione per immagini attraverso una serie di proiezioni dietro agli attori, ad esempio il *Totentanz* di Brueghel, a una pantomima in cui il racconto di Sade è trasposto sulla scena attraverso una messinscena degli attori (Braun: 63 s.), ovvero con una tecnica narrativa che si ritrova sovente nelle opere romanzesche dello scrittore francese.

5. De Sade secondo Pier Paolo Pasolini

Salò o le 120 giornate di Sodoma, ultima opera cinematografica di Pasolini del 1975, come più volte affermato dallo stesso regista non ha in realtà nulla a che fare col sesso, con la liberazione sessuale o con la perversione in senso stretto. Il sesso, ossia la violenza che viene esercitata attraverso gli abusi sessuali rappresentati nel film, non è altro che una metafora del potere o della relazione che intercorre tra chi gestisce il potere e chi è sottomesso (spesso volontariamente) alla sua violenza¹¹. Di più: la scelta dell'opera sadiana è strettamente connessa in Pasolini alla definitiva ritrattazione delle sue idee precedenti nell'ambito della sessualità e alla forma estetica che il regista aveva dato a questo suo immaginario. La vitalità originaria dei corpi giovani che caratterizza l'estetica cinematografica (e pittorica) di Pasolini nella cosiddetta trilogia o trittico della vita (*Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*) realizzato tra il 1971 e il 1974, la funzione sociale della sessualità e dell'educazione sessuale e, non da ultimo

il rapporto tra passato e presente analizzato sotto la lente dell'universo della sessualità, vengono sottoposti tramite de Sade a un processo di distorsione e rovesciamento radicali. Anche il documentario *Comizi d'amore* del 1965, pur mettendo spietatamente in luce l'ignoranza e l'arretratezza di un paese del tutto spaccato tra paure, pregiudizi ancestrali (sud) e perbenismo borghese mascherato da libertà (nord), resta tutto sommato legato a una delicata visione poetica, in cui predomina la bellezza delle persone semplici e il loro approccio spontaneo e naturale al sesso. Dieci anni dopo Pasolini ha smesso di anelare a un mondo arcaico, a un'epoca innocente e idillica, poiché essa sopravvive nel moderno mondo capitalista soltanto come scarto. Da questo punto di vista Pasolini e Weiss, per vie diverse, hanno dato vita a una diagnosi simile della loro epoca: il corpo diventa per entrambi soltanto un "bloße[r] Detritus" (così Sebald in merito alla visione weissiana: 269), un involucro svuotato, di cui la società occidentale, razionalmente organizzata su basi capitalistiche, ha feticisticamente bisogno per mettere in scena i propri festini o i propri spettacoli di morte. Queste messinscena pubbliche servono a cementare in forma performativa un ordine simbolico che ingabbia il singolo nell'insieme sociale e rende oscenamente manifesti gli elementi identitari. Come si possono/devono rappresentare esteticamente tali condizioni? Nell'*Abiura dalla Trilogia della vita*, articolo pubblicato nel 1975 sul "Corriere della Sera" e successivamente nelle *Lettere luterane* (1976), la spaventosa diagnosi pasoliniana della società a lui contemporanea approda a un risultato assai chiaro: la reazione dell'artista a questa situazione può sfociare soltanto in un "adattamento" (Pasolini 1999: 602). Pasolini dichiara di non voler più combattere e di voler finalmente accettare l'inaccettabile. Da un punto di vista estetico, di estetica cinematografica, ciò significa che il suo impegno politico e artistico come regista deve essere rimodulato in direzione di una maggiore trasparenza del messaggio, di un legame più saldo e immediato con l'attualità, con il presente. Paradossalmente l'enigmatico *Salò* viene concepito sulla base di una semplificazione del linguaggio cinematografico, una semplificazione che può essere interpretata come la messa in discussione e la successiva abiura da quel mondo passato, quella sorta di epoca d'oro tenuta sempre presente fino a quel momento quale alternativa alla società capitalistica dei consumi.

D'altronde già dieci anni prima, in un saggio pubblicato col titolo *Il cinema di poesia*, Pasolini aveva riflettuto sul linguaggio cinematografico e sulle sue affinità e differenze con il linguaggio letterario, mettendo in luce una peculiarità dei modi espressivi del cinema:

Quel tanto di poeticamente metaforico che è clamorosamente possibile nel cinema, è sempre in stretta osmosi con l'altra natura, quella strettamente comunicativa della prosa. Che è poi quella che è prevalsa nella breve tradizione della storia del cinema, abbracciando in una sola convenzione linguistica i film d'arte e i film d'evasione, i capolavori e i feuilletons (Pasolini 1981: 175).

Da una prospettiva critica marxista, Pasolini individua la nascita di un linguaggio poetico del cinema, soprattutto attraverso l'impiego della soggettiva indiretta libera (tecnica corrispondente al discorso indiretto libero in letteratura), utilizzato però come mero espediente dalla borghesia per rappresentare sé stessa attraverso il cinema: "La borghesia, insomma, anche nel cinema, ridentifica se stessa con l'intera umanità, in un interclassismo irrazionalistico" (187). In *Salò*, soprattutto attraverso il modello letterario di Sade, viene messo in scena esattamente questo processo. A Pasolini non interessa più la rappresentazione di corpi capaci di vivere la propria nudità e sessualità in modo libero e innocente, esteticamente ispirata al mondo pittorico rinascimentale; ciò a cui ambisce, come regista, in questa ultima fase è svelare un meccanismo e renderlo leggibile attraverso il cinema; vuole mostrare attraverso un film come *il* film in quanto prodotto di consumo di massa viene utilizzato come strumento del potere¹². Per questo il suo cinema diventa metacinema in un processo di adeguamento al solo presente che vede svanire inesorabilmente il (bel) mondo che fu o lo vede sopravvivere soltanto come prodotto di scarto.

Salò è la rappresentazione plastica, iconica di un "genocidio" (Pasolini 1999: 676), come Pasolini definì, in un altro articolo per il "Corriere della sera" del 1975, la fine del sottoproletariato romano, un genocidio culturale che ha addirittura preceduto quello storico operato da Hitler e dal nazismo (*Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*). Il mondo in cui è ambientato *Accattone*, il suo primo film del 1961, è letteralmente andato incontro alla propria deportazione. Il modo in cui Pasolini dà forma a questa situazione attraverso la cinepresa presenta una serie di novità decisive nella sua prassi cinematografica: di un "Blick in eine Guckkastenbühne hinein" parlano Paul e Wulf per descrivere la freddezza e la strutturazione rigorosa del film di Pasolini (16) – di "Schaubude" parla Karlheinz Braun nella sua ricostruzione della prima fase teatrale di Peter Weiss (145). L'utilizzo in *Salò* di attori professionisti, la costruzione del film realizzata non attraverso l'assemblaggio di materiali grezzi girati in strada, ma attraverso un accuratissimo lavoro di montaggio, sono elementi

strutturali di innovazione che segnalano un cambio di direzione radicale nell'estetica pasoliniana.

La ritualità teatrale (Pasolini descrive *Salò* anche come “un mistero” medievale o “una sacra rappresentazione” [Pasolini 2001: 3020; *De Sade e l'universo dei consumi*]) e la trasformazione di questi rituali in parodie o pantomime sono realizzate secondo un sistema assai complesso di citazioni estrapolate dalla *Divina Commedia*, da opere filosofiche incentrate sull'interpretazione del ‘fenomeno’ de Sade e tutte citate esplicitamente in coda ai titoli di testa del film, ma anche da opere pittoriche, ad esempio da Piero della Francesca o, nel caso delle scene di tortura conclusive, dai quadri di Jeronimus Bosch. Il Film è suddiviso in quattro segmenti: l'Antinferno – la cattura dei giovani da parte delle SS seguita dal discorso del principe riprende direttamente il secondo canto dell'Inferno dantesco –, seguono i tre gironi (Il girone delle manie, della merda, del sangue), che costituiscono l'Antinferno della commedia dantesca, concepito ancora come luogo aperto nell'originale, divenuto già prigioniero in *Salò*. La narrazione delle storie a sfondo sadomasochistico viene di continuo interrotta – la tecnica di maggiore crudeltà mutuata da Sade (Murri: 115) –, elementi di straniamento rompono l'illusione, la dimensione visuale è ritmicamente scandita dalla narrazione orale delle prostitute. Il complesso di questo apparato estetico viene utilizzato dal regista affinché lo spettatore possa disporre di un doppio accesso alla visione: da un lato percepisce ciò che vede come oggetto estetico, per così dire da un punto di vista distaccato, dall'altro non può non cogliere l'analogia tra le immagini spaventose e la situazione storico-politica del paese in cui vive: “Auf mehreren Ebenen schichtet der Film ein ›Feld der Anspielungen‹ auf, das die Einheit der Erzählung zwar zertrümmert, sie dafür aber in einen Rahmen ästhetischer Auseinandersetzungen und Vorlieben stellt, die immer auch mit Politischem verbunden sind” (Paul, Wulff: 21). Nell'ambito delle recenti teorie degli adattamenti si è definito questi prodotti, in relazione al recipiente, come opere “multilaminated”, in cui lo spettatore mettendo in connessione i diversi frammenti e livelli che è in grado di riconoscere ricompone gradualmente le tessere non solo di una identità formale, ma anche di quella che si può chiamare una identità ermeneutica (Hutcheon: 21).

La natura teatrale del suo ultimo film, una teatralità “naturale e onnipresente” (Balbi: 92), è sottolineata dallo stesso regista in una autointervista in cui definisce le sue due tragedie *Porcile e Orgia*, composte nel 1966, come presupposti stilistici a *Salò* e pone in connessione la

letteratura sadiana con il teatro di Antonin Artaud e di Bertolt Brecht (*Il sesso come metafora del potere*, 1975). Roland Barthes, senza dubbio il più significativo tra i ‘filtri’ attraverso cui Pasolini legge de Sade e che cita nei titoli di testa di *Salò*, descrive i romanzi e, più in generale, la scrittura e il linguaggio sadiani definendoli come il frutto di una teatralità di “corps abstrait” (132). Anche Susan Sontag, in un passaggio relativo al romanzo sadiano cui Pasolini si era ispirato, fa riferimento a una struttura non di tipo letterario bensì specificamente teatrale: “The fictional actions are illustrations, rather, of his relentlessly repeated ideas. Yet these polemical ideas themselves seem, on reflection, more like principle of dramaturgy than a substantive theory”. Poco prima la struttura narrativa del capolavoro sadiano, “a kind of summa of the pornographic imagination”, viene definita come struttura di natura ibrida “part narrative and part scenario” (218), dovuta di certo, in parte, anche alla sua natura incompiuta¹³.

Soprattutto le sequenze finali di *Salò* sono strutturate su una dimensione teatrale cui Pasolini affida la sintesi estetica del suo lavoro: nel cortile della villa si compiono i peggiori atti di tortura sui giovani schiavi, due degli aguzzini osservano con un binocolo da teatro quanto accade, ulteriormente separati dalla scena dalle grate poste davanti alle finestre: “Die Blickordnung des Theaters wird bis in die Hilfsmittel des Zuschauens installiert” (Paul, Wulff: 18). Di un “film-tragedia” parla Stefano Casi nel definire la natura ibrida di *Salò* e, facendo riferimento a un altro dei testi ‘citati’ da Pasolini – *L’écriture et l’expérience des limites* (1968) di Philippe Sollers –, sostiene la tesi di una “triangolazione realtà-teatro-cinema” (272) che regola il processo di narrazione, rappresentazione e riflessione alla base del film. La struttura teatrale, già contenuta nel romanzo sadiano, si rivela strumento ideale per Pasolini, così come lo è per Peter Weiss in ambito drammaturgico, per mettere in scena la rappresentazione sintetica – ossia costruita sulla sintesi di parola e immagine – di un presente che non ha più alternative: “denn es läßt sich nicht ändern was einmal geschehen / und wollten wir alles es auch anders sehen / es hilft nichts [...]” (Weiss 1964: 118), afferma il banditore davanti alla scena dell’omicidio di Marat nel dramma weissiano. Il luogo chiuso e schizofrenico che viene costruito come palcoscenico di una messinscena a scatole cinesi, sia in *Marat/Sade* (il manicomio di Charenton) sia in *Salò* (la villa dei quattro aguzzini borghesi e fascisti), traspone il tempo storico in una dimensione a-storica – si potrebbe definire questa dimensione un presente teatrale –, nel quale la Storia può essere messa in scena soltanto come spaventosa, tragica parodia di sé stessa. Non solo nella sua dimensione

narrativa ma anche nelle sue rappresentazioni ‘iconiche’ (Marat morto nell’opera di Weiss deve essere rappresentato esattamente come il celebre Marat morto di David). Il coro finale del *Marat/Sade*, preludio al caos che conquista l’istituto di Charenton, è la sintesi in forma di slogan di questa visione che, in un climax paradossale, racchiude l’intera parabola storica di una nazione (e forse dell’Europa intera) tra follia e sesso bruto:

Alle

rhythmisch beim Marschieren durcheinanderschreiend

Charenton Charenton

Napoleon Napoleon

Nation Nation

Revolution Revolution

Kopulation Kopulation (132).

Non diversamente si può interpretare il finale di *Salò*, il ballo delle due giovani guardie sulle note della canzonetta *Son tanto triste* nella rigorosa cornice geometrica e quasi museale della stanza in cui domina la pittura d’avanguardia, subito dopo le terrificanti torture accompagnate invece dai *Cantos* di Pound e dai *Carmina Burana*.

Volendo sintetizzare in una formulazione breve, ma che tenti di esporre efficacemente il ruolo della letteratura sadiana nei due autori oggetto di questa indagine, si potrebbe dire che così come per Weiss il teatro diventa metateatro grazie alla ‘mediazione’ sadiana, allo stesso modo per Pasolini il cinema diviene metacinema grazie all’impianto teatrale e fortemente mediato della scrittura di de Sade. Entrambi dunque, elaborano una poetica intermediale che si sviluppa attraverso quella sorta di struttura logica paradossale che David Bolter e Richard Grusin pongono a fondamento dell’estetica intermediale: la tensione tra una struttura ipermediatica – ovvero una stratificazione di molteplici, differenti media – e al contempo uno sforzo di rappresentare nella maniera il più possibile immediata quanto si mette in scena, di renderlo vivo davanti agli occhi del recipiente. È la cosiddetta *logic of remediation*: “Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer’s experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response” (53).



- 1 Molti sono i lavori in cui la ricezione di Sade è stata analizzata rispetto a entrambi gli autori, soprattutto per quanto concerne il versante cinematografico – riguardo a Peter Weiss si prende sempre in considerazione la versione diretta da Peter Brook di *Marat/Sade* (1966), che non è oggetto della trattazione. Mi limito qui a citare alcuni studi recenti con una corposa e dettagliata bibliografia a cui si può fare riferimento: Hallam, Bridge, Brodesco. In questi studi e negli altri citati in questo articolo tuttavia, quasi mai l'accento viene posto sul modello sadiano in senso strettamente estetico-letterario, aspetto su cui invece si insiste nel presente saggio.
- 2 *Kulturkritisch* può essere definito l'atteggiamento di entrambi gli autori nel senso che gli attribuisce Georg Bollenbeck, riferendosi agli antesignani di questo approccio critico alla cultura e alla società (Rousseau, Schiller e Nietzsche): «Sie begründen keine Disziplin oder Schule, aber sie wirken auf unterschiedliche Disziplinen oder Schulen ein. [...] Sie sind interdiskursiv. Das meint: Sie kursieren in der kulturräsonnierenden Öffentlichkeit und sie werden zugleich von unterschiedlichen Fächer und Denkstilen verarbeitet, besonders von der Philosophie [...], von der marxistischen Theorie, von der Soziologie [...] oder von der Kritischen Theorie. Ihre Einsichten wirken zudem impulsgebend für künstlerische Bewegungen und ästhetische Objektivationen» (21).
- 3 Su questo tema si vedano Kuon 1997 e Wöhl 1997.
- 4 Sull'intermedialità in generale si veda almeno la voce nell'enciclopedia Treccani (Fusillo, Terrosi).
- 5 Girato nel 1926 circa, il film biografico venne successivamente arricchito di altre scene e infine corredato di audio. Nel 2016 è stato presentato in una versione completamente restaurata.
- 6 Per ragioni di spazio e di coerenza non tratterò qui né il tema dell'influsso del surrealismo su Peter Weiss, né quello relativo all'influsso di de Sade sullo stesso surrealismo.
- 7 Lo stesso protagonista del romanzo per sfuggire a una realtà percepita come oppressiva e avvilente si lascia cadere del sale negli occhi generando così immagini caleidoscopiche e iridescenti, che costituiscono per lui una dimensione alternativa più sopportabile dell'esistenza.

- 8 Cfr. Castellari 2010 e Castellari 2008: 237-262.
- 9 Il passo è parzialmente citato anche da Simone de Beauvoir nel saggio utilizzato da Weiss come fonte per il suo dramma (de Beauvoir: 71 s.).
- 10 Di una “extensiven Bildpolitik des Stücks” parla Ingo Breuer a proposito del *Marat/Sade* (Breuer 2004: 291).
- 11 L’interpretazione pasoliniana di de Sade è molto influenzata dalla lettura del saggio di Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* in cui l’autore francese, tra l’altro, mette in luce l’interscambiabilità dei ruoli vittima carnefice nell’ambito del sadomasochismo così come viene esercitato nei testi sadiani.
- 12 Di “saggio filmico” parla Dottorini nella sua analisi del film (118). Sul sostrato filosofico alla base del film e sulla sua trasposizione in chiave cinematografica si veda la dettagliata e raffinata analisi di Murri.
- 13 Di grande interesse per i temi trattati in questa indagine è anche il riferimento della Sontag a un altro modello teatrale in senso ampio: “Sade’s book, the Wagnerian music dramas of pornographic literature [...]” (226). In effetti il *Gesamtkunstwerk* wagneriano è certamente uno dei principali modelli per le poetiche intermediali e multimediali del XX secolo.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- De Sade, Donatien, Alphonse, François. Œuvres. Vol. III. Paris: Gallimard, 1988.
- Pasolini, Pier, Paolo. *Il cinema di poesia*. In Id., *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1981², 167-187.
- . *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti, Silvia de Laude. Milano: Mondadori, 1999.
- . *Per il cinema*. A cura di Walter Siti, Franco Zabagli. Tomo II. Milano: Mondadori, 2001.
- Weiss, Peter. *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964.
- . *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964.
- . *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- . *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*. A cura di Marco Castellari. Milano: Mimesis, 2008.
- Balbi, Mathias. *Pasolini Sade e la pittura*. Edizioni Falsopiano: Alessandria, 2012.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Éditions du Seuil: Paris, 1971.
- Bauer, Matthias. Des-Integration und Trans-Figuration. Überlegungen zur intermediären Poetik von Peter Weiss. In Müllender, Yannick, Schutte, Jürgen, Weymann, Ulrike (Hrsg.). *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten; Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2007, 17-36.
- Beauvoir, Simone de. *Faut-il brûler Sade*. In Ead. *Privilèges*. Paris: Gallimard, 1955, 7-82.
- Beise, Arnd. *Peter Weiss*, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Bollenbeck, Georg. *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München: C. H. Beck, 2007.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Braun, Karlheinz. *Materialien zu Peter Weiss' ›Marat/Sade‹*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.

- Breuer, Ingo. *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.
- . *Theatralische Transkriptionen. Anmerkungen zur Medialität in den Dramen von Peter Weiss*. In Müllender, Schutte, Weymann (Hrsg.), 37-50.
- Brodesco, Alberto. *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Milano: Mimesis, 2014.
- Casi, Stefano. *I teatri di Pasolini*. Milano: Ubulibri, 2005.
- Castellari, Marco. *Dei molti inferni. La Shoah, Dante e Peter Weiss*. In Peter Weiss. *Inferno*, 237-262.
- . *L'inferno della verità. Gli ipertesti danteschi di Peter Weiss e i loro archetipi visuali*. In «Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario», Ottobre 2010: http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/b2834ce61c68f7ee729dbff1613c602d23baad78.pdf (02/10/2017).
- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le cruel avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- Dottorini, Daniele. *Profanazione, negazione, parodia. Le forme del limite in Salò di Pasolini*. In V. Cuomo (a cura di), *L'esperienza limite*. Roma: Aracne, 2007, Vol. 1, pp. 103-120.
- Fusillo, Massimo, Terrosi, Roberto. *Intermedialità*. Enciclopedia Italiana Treccani, IX appendice (2015): [http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/\(02/11/2017\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/(02/11/2017)).
- Gimus, Wilhelm, Mittenzwei, Werner. *Gespräch mit Peter Weiss (Mai 1965)*. In Gerlach, Rainer, Richter, Matthias, (Hrsg.). *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, 63-76.
- Hallam, Lindsay, Anne. *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive Body in Film*. Jefferson: McFarland, 2012.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006.
- Kuon, Peter. “...dieser Portalheilige zur abendländische Kunst...” *Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen*. In «Peter Weiss Jahrbuch», 6 (1997), 42-67.
- Lindner, Burkhardt. *Spaltung. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss*. In Müllender, Schutte, Weymann (Hrsg.), 105-118.
- Müllender, Yannick. *Peter Weiss' "Divina Commedia"-Projekt (1964-1969). "...läßt sich dies noch beschreiben" – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingberg: Röhrig, 2007.
- Müller-Richter, Klaus. *Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis*. In “Peter Weiss Jahrbuch”, 6 (1997), 116-137.
- Murri, Stefano. *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Torino: Lindau, 2001.

- Paul, Konrad, Wulff, Hans J. *Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis Salò*. In Erstic, Marijana, Natlacen, Christina (Hrsg.). *Pasolini – Haneke: Filmische Ordnungen von Gewalt*. Numero monografico di “Navigationen”, 14/1 (2014), 13-21.
- Schnabel, Anja. *“Nicht ein Tag an dem ich nicht an den Tod denke.” Todesvorstellungen und Todesdarstellungen in Peter Weiss’ Bildern und Schriften*. St. Ingbert: Röhrig, 2010.
- Sebald, Winfried, Georg. *Die Zerknirschung des Herzens – Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss*. In “Orbis Litterarum”, 41 (1986), 265-278.
- Sontag, Susan. *The Pornographic Imagination*. In *A Susan Sontag Reader*. Farrar, Straus and Giroux: New York, 1982, 205-233.
- Wöhl, Jürgen. *Intertextualität und Gedächtnisstiftung: die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997.

Ein Schluck Erde. (Gemeinschafts-) Utopie und Dystopie im Werk von Heinrich Böll

Valentina Serra

Università degli Studi di Cagliari

1. Einleitung und Forschungsstand

Heinrich Böll (1917-1985) gilt den Kritikern als einer der Autoren, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts die Kulturlandschaft Deutschlands am meisten beeinflusst haben. Das Werk des preisgekrönten Nobelpreisträgers wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter mannigfaltigen Gesichtspunkten eingehend untersucht (siehe unter vielen anderen Reich-Ranicki, Bernhard, Arnold, Vogt, Bellmann). Nach einer Zeit der Vernachlässigung kommt die Forschung heute auf das Werk Bölls zurück – nicht nur anlässlich seines 100. Geburtstags (Schubert, Böttges-Papendorf und Hermann) – sondern wohl auch wegen einer Wiederentdeckung von Botschaften, die immer noch zur Gegenwart sprechen (Vormweg, Badewien und Schmidt-Bergmann, Tomko). Im Laufe der Jahrzehnte wurde Bölls literarisches und essayistisches Schaffen vor allem mit Blick auf seine kritische und satirische Schilderung der Heimat von den Kriegsjahren bis zu den 1980ern in zahlreichen Studien untersucht. Im vorliegenden Beitrag soll gezeigt werden, dass aus Bölls kritischer Schilderung seiner Zeit und der Darstellung einer bedrängten und erniedrigten Menschheit – wenn auch durch die Mittel der Dystopie – eine Botschaft hervorgeht, die der Gegenwart ein unverwechselbares, utopisches Vertrauen in die menschlichen Qualitäten vor Augen führt.

Die Kritik hat sich oft auf die vielschichtige Utopie des „sozialen Wesens“ im Werk Heinrich Bölls konzentriert (Durzak

Leistungsverweigerung, Herlyn, Borghese), in dem die menschliche *Pietas* als einzige Hoffnung einer korrupten und moralisch untergehenden Welt erscheint. Nicht zufällig wurde Böll als „halber *Outsider*“ (Borghese 175) bezeichnet, der innerlich hin und hergerissen war zwischen einem eversiven Christentum, das seinem sozialen Ideal zugrunde liegt, und einem im evangelischen Sinne vermittelten Sozialismus *sui generis*, und der die beiden Extreme in der mystisch-sozialen Utopie eines „christlichen Vaterland[es] des Proletariats“ zusammenführt (Böll, *Werner* 213). Mit seinem Werk hebt der Autor das Fehlen von Alternativen hervor, die nur in Form einer sozialen und religiösen Utopie auftauchen. In seiner Suche nach Gerechtigkeit innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft wurde Böll oft mit Bertolt Brecht verglichen. Während Letzterer jedoch auf die Perspektive des Kommunismus setzte, privilegierte Böll den Protest und die Polemik, was sich in einer „Religion der Freiheit“ widerspiegelt (Borghese 181). Sein Engagement für den zeitgenössischen Menschen und der Entwurf eines Bildes dieses Menschen, das neben den sozialen Perversionen auch seine tiefe Frömmigkeit betont, brachte Böll den Titel des „stürmischen Utopisten“ („feroce utopista“, Chiusano, *È morto Heinrich Böll* 19) ein. Dank seiner besonderen Fähigkeit zur wirklichkeitsgetreuen Darstellung der Verhältnisse schilderte er die brennendsten Übel und Auswüchse seiner Zeit und wusste, besser als andere Zeitgenossen, die Zukunft in einer Art und Weise vorwegzunehmen, die in diesem Beitrag anhand des Schauspiels *Ein Schluck Erde* (1961) als „dystopisch“ bezeichnet wird.

Im vorliegenden Beitrag geht es darum, weniger den Autor als vielmehr die wahre, hoffnungsvolle und vielleicht in diesem Sinn „utopische“ Aufforderung zum Engagement, die sich allzu schnell als altmodisch erwiesen hat, vor dem Vergessen zu retten. Bei der Auseinandersetzung mit dem dystopischen Motiv in ausgewählten Werken von Heinrich Böll stehen nicht die verzweifelte Anprangerung des Lebensstils und die Verschärfung sozialer Ungleichheiten im Vordergrund, sondern die explosive Kraft einer Weltinterpretation, die immer noch zur Gegenwart spricht.

2. Bölls Schaffen zwischen Realismus und Utopie

Eine der wichtigsten Fragen, die sich bei der Interpretation von Heinrich Bölls Werk stellen, ist die Verflechtung von höchst realistischen und gleichzeitig utopischen Elementen, da sich der Autor jeder Zuordnung zu

einem klar definierten Stil oder einer literarischen Strömung beharrlich entzieht. Wenn er einerseits die Kunst an ihre Aufgaben und ihre ethische und moralische Verantwortung erinnerte, durchzieht andererseits ein utopischer Leitfaden mit teilweise dystopischen Entwicklungen sein ganzes Schaffen und offenbart ein unerschütterliches Vertrauen in die menschliche Begabung des Menschen. Schriftsteller wie Hans Magnus Enzensberger (215-220) haben am Stil von Heinrich Böll eine Form von satirischem Realismus hervorgehoben, der in die Dystopie hineinragt.

In seiner aufschlussreichen Studie erkennt Jochen Vogt einen zwischen Erfahrung und Hoffnung schwankenden Realismus in einer Vielzahl von Erzählvarianten, die einem einzigen Muster folgen (Vogt, Borghese 215). Gekennzeichnet sei Bölls Werk durch den Krieg mit all seinen Folgen, woraus utopische und dystopische Perspektiven erwachsen, die eine unmenschliche, unausweichliche und monströse Ordnung schaffen, welche die Existenz des Individuums zerbricht. Aufgrund der großen Begabung des Autors, die Erinnerung an die Kriegsvorgänge und deren zerstörerische Fähigkeit zu bewahren und wiederzubeleben, so Vogt, würden einige seiner Werke nicht altern. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern seiner Zeit gelinge es ihm nämlich, durch das Andenken einer schrecklichen Vergangenheit neue, zukünftige Formen des Totalitarismus in Gewinn- und Konsumgesellschaften darzustellen.

Während Joachim Kaiser die surrealen Elemente des böllschen Realismus betonte (49), stellte Manfred Durzak, vor allem auf der Grundlage von Bölls literaturtheoretischen Schriften wie *Bekennnis zur Trümmerliteratur* und *Frankfurter Vorlesungen* den folgenden Widerspruch bzw. die folgende Besonderheit seines literarischen Schaffens heraus, die auch im Lichte des utopischen Diskurses in seinen Werken relevant sein kann: Einerseits sei er ein „kämpferischer Sozialkritiker“ und andererseits ein „literarische[r] Apologet des moralisch integren Kleinbürgers“ (*Der deutsche Roman* 62-63), was im literarischen Diskurs eine „Unbestechlichkeit der Wirklichkeitswiedergabe, höchste[n] Realismus“ und „von Humor gemilderte Darstellung“, das heißt „Sentimentalität“ und letzten Endes Idylle bedeute (64-65). Wenn Böll das Deutschland des Wohlstands und des Wirtschaftswunders verleugnet und sich nach einem „bewohnbaren“ Staat sehnt und wenn er die mystifizierende Machtsprache enthüllt und fortwährend auf der Suche ist nach der für eine menschliche Welt prägenden Sprache, stellt er oft utopische, idyllische Gemeinschaften dar, aber ebenso oft greift er mit seinem Engagement direkt in die

Wirklichkeit ein, um die unmenschliche Realität in eine akzeptablere zu verwandeln. So wurde ihm vorgeworfen, einen utopischen Sozialismus in Verbindung mit einem evangelischen Christentum darzustellen und den westlichen Kapitalismus alternativlos zu verurteilen (Borghese 65). Die Kritiker betrachten jedoch in ihren Überlegungen über Bölls Aporien seine Dystopien, die dieses Bild nuancieren und in ein anderes Licht rücken, nicht in der Tiefe.

In der Forschung wurde die Utopie stets soziologisch als Weg interpretiert (Krysmanski 1963), um den Übeln der Wirklichkeit durch eine Hinwendung zur Vergangenheit oder zur Exotik zu entfliehen (Trousson 19). Der utopische Diskurs wurde oft entweder als Wiederbelebung eines mythischen und goldenen Zeitalters, eines verlorenen irdischen Paradieses (d. h. eines *zeitlichen* Anderen) entwickelt, das manchmal in Form eines „religiösen Versprechens“ durch eine Gottheit wiederzugewinnen war, oder als Projektion auf ein *räumliches* oder *geographisches* Anderes gedeutet, als parallele Wirklichkeit, die in unbekanntem Gebieten der Welt existieren könnte. Auf jeden Fall ist es, um die Utopie zu erreichen, notwendig, sich gegenüber *der eigenen Zeit* oder *der eigenen Welt* zu distanzieren. Seit dem Werk von Thomas More ist die „klassische“ Utopie ein Modell, das dem Realen entgegenzuwirken hat, um es zu transformieren. Es wurde auch betont, dass die Utopie eine kompensatorische und zugleich didaktische Funktion erfüllt, indem sie lehrt, was möglich wäre, wenn die „Wertmaßstäbe der Wirklichkeit“ plötzlich andere wären (Trousson 21).

Neben *Ein Stück Erde* wurden außerdem die dystopischen und satirischen Erzählungen (darunter *Mein trauriges Gesicht*, 1950, und *Der Wegwerfer*, 1957), von denen in diesem Beitrag nur nebenbei die Rede ist, auf die Tradition der satirischen Tradition von Jonathan Swift zurückgeführt, im Sinne einer „Mimesis als extreme Diskrepanz“, denn nur durch eine sorgfältige Präzision läßt sich jenseits aller Übertreibung eine existierende Wirklichkeit erfassen (Enzensberger 215-220).

Im Laufe der Jahrzehnte haben viele Kritiker die menschliche Utopie und die utopische Hoffnung auf eine bessere Welt ins Zentrum ihrer Analyse von Bölls Werk gestellt (siehe, um nur einige zu zitieren, Bernhard, Durzak *Leistungsverweigerung*, Herlyn, Borghese). Schon in *Der Zug war pünktlich* schwebt Andreas und der Prostituierten Olina in ihrem gemeinsamen Wahn eine ideelle Heimat vor, in der die menschlichen Werte hochgeschätzt werden. Die soziale Utopie scheint ein Leitfaden im Werk Heinrich Bölls zu sein, denn auch das Abschlussbild in *Haus ohne*

Hüter kann als „utopisch“ bezeichnet werden, da jeder Konflikt sich in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft auflöst. Das idyllische Bietenhahn ist tatsächlich eine gemeinsame Utopie – wenngleich sie die fest in der Realität verankerte Gestalt von Heinrich nicht täuscht –, in der die gesellschaftlichen Konflikte durch eine glückliche, ländliche und „vorkapitalistische“ Realität überwunden werden. In einer Art Verfolgung des Utopie-Leitfadens im Werk von Heinrich Böll wurde Bietenhahn nicht nur mit Hubreichen, der Gemeinschaft, in der Rolf, der Sohn des Protagonisten von *Fürsorgliche Belagerung*, lebt, in Zusammenhang gebracht, sondern auch mit dem katholischen Irland, der Insel-Utopie, die vom Autor mehrmals besucht und im *Irischen Tagebuch* beschrieben wurde. Wenn für manche Kritiker diese „Insel der poetischen Träume“ das Verlangen des Autors nach einem noch menschlichen Lebensstil darstellt, hat unseres Erachtens diese von starker Hungersnot geprägte Insel, deren Bevölkerung um des Überlebens willen zur Auswanderung gezwungen ist, zum dystopischen Diskurs im Werk Bölls beigetragen, auch im Sinne der Hoffnung, die ethischen und moralischen Werte der Menschheit weitergeben zu können.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Begriff „Utopie“ in vielen kritischen Studien auf jeden Aspekt im Werk von Böll ausgedehnt wurde, der mit irgendeiner Hoffnung zusammenhängt. So wurde das Ende von *Billard um halb zehn* mit seinem „versöhnlichen Schlussbankett“ als eine weitere, parabelhafte Variante der böllschen Utopie bezeichnet (Borghese 121) und auch Fred Bogners Rückkehr zu seiner Familie in *Und sagte kein einziges Wort* und sogar Wieneken in *Ansichten eines Clowns* wurden als Utopie präsentiert, die mit dem symbolischen „Selbstmord“ des Clowns und dem daraus folgenden Tod der Utopie kollidiert (Borghese 130, 150). Hans-Joachim Bernhard erblickte im Zusammenspiel von „Sozialkritik“ und „Gemeinschaftsutopie“ das Hauptelement einer Kontinuität im Werk Heinrich Bölls, welche die Form der – aus einer ethisch-christlichen Norm und nicht aus konkreten historisch-sozialen Situationen entspringenden – Solidarität im engen Familienkreis annimmt. In dieser Richtung ist auch Hans-Joachim Bernhards Kritik an der böllschen „Idylle“ zu verstehen.

Genauer und konkreter sind die Studien, die die utopischen Merkmale des Romans *Gruppenbild mit Dame* als „säkularisierte Beatifikation“ (Herlyn 94) skizziert haben, wobei die Idylle der verzerrten Heiligen Familie von Leni, Boris und Lev die Utopie einer fabelhaften, klassenlosen Gesellschaft sei und das Anliegen des Autors enthülle, ein utopisches Menschenbild zu vermitteln, das die Versöhnung von Realitäts- bzw.

Leistungsprinzip und Lustprinzip darstelle. Manfred Durzak hat das Konzept einer böllschen „Ästhetik des Humanen“, einer „literarische[n] Darstellung von elementaren Tätigkeiten [untersucht], die zum Menschen gehören“ (*Der deutsche Roman* 60). Böll plädierte damit „für den Provinzialismus, die kleine Welt als eigentliche Wirklichkeit, die es zu gestalten gilt, als Wirklichkeitszone, die noch ‚human‘ ist in dem Sinne, daß der einzelne sich trotz der Beschränkungen, die ihm die Gesellschaft auferlegt, hier noch individuell auszudrücken vermag.“ (Durzak, *Der deutsche Roman* 61). Durzak gibt dem Zweifel Ausdruck, die von Böll implizierte Utopie laufe auf eine neue Idylle hinaus: „der von seiner moralischen Integrität getragene einzelne, dem es gelingt, mit seiner Aura des Humanen einen bestimmten Wirklichkeitsausschnitt an der Peripherie zu durchdringen, während jedoch die politische Realität nach ganz anderen Gesetzen verläuft und keinerlei Vermittlung zwischen beiden besteht, [ist] auch nicht beabsichtigt.“ (*Der deutsche Roman* 61).

In der Utopieforschung wurde wiederholt betont, dass das utopische Projekt in seiner Gesamtheit als literarisches, philosophisches und historisches Ereignis betrachtet werden sollte, das auf Spannungen und Revolutionsbewegungen basiert, in einem Prozess, der dem Konzept der Eutopie, einer guten, gerechten und wohlhabenden Gesellschaft, zugewandt sei (Colombo 5-6). Diese Tendenz zur Eutopie ist auf der anderen Seite von der Darstellung verzerrter, pervertierter und ungerechter Muster begleitet, die jedoch die Menschheitsgeschichte von aristokratischen und feudalen bis zu imperialistischen und totalitären Modellen geprägt haben. Es handelt sich um dystopische Modelle, durch die sich die Schriftsteller inspirieren lassen, obwohl das Dystopie-Konzept lange Zeit vernachlässigt und manchmal als „negative Utopie“ vereinfacht wurde. Wenn man die Utopie als historisches Projekt einer gerechten und brüderlichen Gesellschaft bezeichnen kann, ist die Dystopie als Modell einer perversen Gesellschaft zu betrachten, das vor allem auf die Umkehrung des *Topos* der bestehenden Gesellschaft abzielt, um ihre Laster aufzuzeigen und sie nicht als gute, anzustrebende, sondern als schlechte Gesellschaft zu interpretieren, vor der man sich zu schützen hat.

Die Entstehung des dystopischen Diskurses geht auf das 19. Jahrhundert zurück, und zwar weniger als Reaktion auf die Möglichkeit des Zustandekommens eines autoritären Regimes, als vielmehr aus Furcht vor einer fehlgeleiteten Entwicklung von Wissenschaft und Technik, d. h. vor der Ausbreitung eines seelenlosen Materialismus, der die Bedeutung

einer auf Kosten der Menschlichkeit etablierten Zivilisation in Frage stellt und das „Glück“ durch Unbewusstheit und mechanische Verhaltensweisen anstrebt (Trousson 27). Die Zunahme des Dystopischen im 20. Jahrhundert wurde als Infragestellung einer „Vollkommenheitsideologie“ interpretiert, womit die Menschen aufgrund ihrer Erfahrung der letzten Jahrzehnte die Angst vor einer endgültigen, totalen Vernichtung der Menschheit und ihrer Zivilisation ausdrücken würden (Jablowska 9).

So nimmt Böll diesen Diskurs in seiner ursprünglichen Bedeutung auf, denn diese Themen inspirieren seit der Nachkriegszeit seine gesellschaftskritischen Werke. Die Voraussetzungen für die Entstehung einer dystopischen Literatur, die bisweilen an der Krise der Illusionen eines stetigen Fortschritts der Menschheit und der marxistischen Ideale festgemacht wurden (Manferlotti 43-44), scheinen perfekt zu den von Böll in den späten 1950er Jahren herangereiften Reflexionen zu passen.

Die Besonderheit des an manchen Stellen von Heinrich Böll geführten dystopischen Diskurses besteht darin, dass dieser Diskurs sich nicht mit dem oft von der Kritik verkannten utopischen Motiv deckt, sondern dass er letzteres begleitet. Wenn eine Konstante im literarischen Schaffen Heinrich Bölls eine Art Hoffnung auf die menschliche *Pietas* ist, auf die Fähigkeit des Menschen, eine Lehre aus der Vergangenheit zu ziehen und sie in die Zukunft zu projizieren, so inspiriert diese *Pietas* auch die Formen seiner Dystopie. In den dystopischen Ausprägungen seines Werks scheint Böll durch den traditionellen Mechanismus dieses literarischen Motivs angetrieben zu sein, denn er spitzt die Spannungen der gegenwärtigen Gesellschaften aufs Äußerste zu, um ein Modell der schlechten Gesellschaft zu konstruieren, gegen das sich die Menschheit letztendlich wehren soll. In modernen Gesellschaften wird vor allem durch die Technologie eine absolute Kontrolle ausgeübt, da diese eine allgegenwärtigen Antrieb zur totalen Zerstörung erzeugt (Colombo 11-12).

3. Ein Schluck Erde: ein dystopisch-utopisches Theaterstück

Ein Schluck Erde ist das erste Bühnenstück des Autors (der sich aber schon mit dem Hörspiel *Die Brücke von Berczaba* 1952 versucht hatte), das 1961 im Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Das Stück wurde als Misserfolg beurteilt (Kurz 93), Böll selbst als „gescheiterter Bühnenautor“ (Mayer 19) und sogar als enttäuschte Hoffnung für das deutsche Theater bezeichnet. Der Autor wurde ermahnt, er solle sich nicht in eine

„dramatische Zukunftswelt“ verstricken, „die sich kein Zuhörer vorstellen kann“, sondern seine eigene, gegenwärtige Welt und deren „mörderische Mittelstandspolitik“ auf die Bühne stellen (Zuckmayer 55). Böll betrachtete sein Werk aber nicht als Misserfolg und hielt es „nicht für so schlecht, wie es gemacht worden ist. Ich suche auch, was das Theater betrifft, eine mir zustehende Form, einen Stil. Aber es ist ziemlich schwer, zwischen Brecht und Beckett noch einen freien Platz zu finden – nicht im Sinne von ‚Originalität‘, sondern einen freien Platz für den Ausdruck, der mir vielleicht zusteht“ (*Interview* 225). Die Kritik erkannte einerseits an, dass er mit neuen Formen zu experimentieren und eine rücksichtslose Darstellung der Realität mit neuen Ausdrucksformen einer menschlichen und sozialen Utopie zu vermitteln suche (Kaiser 47). Andererseits wurde Bölls Schaffen aus den 1960er Jahren – wie etwa das Theaterstück *Aussatz*, der Roman *Ansichten eines Clowns*, die Erzählung *Entfernung von der Truppe* und die bereits zitierten *Frankfurter Vorlesungen* – als erfolgloses Ergebnis (sic!) seines Engagements beurteilt. Es sei der Akt eines der Regierung und deren demokratischer Einstellung entgegengesetzten „Clowns“, der aber zugleich deren Zwecke bediene (Böll, *Interview* 219). Seine Hinwendung zur Publizistik, so Borghese (54), zeuge von einer künstlerischen Krise, aber auch von einer gesteigerten Arbeit als Schriftsteller, die sich in der unmittelbaren Darstellung der Realität und in einer erhöhten Politisierung am deutlichsten manifestiere.

Die Atmosphäre, die *Ein Schluck Erde* inspiriert, wurde vom Autor mit äußerster Weitsicht in einem Interview mit Italo A. Chiusano erläutert: „Ich sehe den Tag kommen, an dem Wasser und Luft gekauft werden wie heute Brot und Käse. Und wir werden eine andere Form der Ungerechtigkeit haben, denn die Reichen werden dort leben, wo sie wollen und wo man noch überleben kann, während die Armen dort leben müssen, wo man vergiftet wird und stirbt. Die Freiheit? Sie wird ein Luxus sein, wenn es darum geht, zu leben oder zu sterben“ (*Heinrich Böll* 4).¹ Das Thema des Stückes steht offensichtlich im Zusammenhang mit den sozialen und politischen Debatten, die in den Jahren seiner Veröffentlichung über die Gefahren der Wiederbewaffnung und der atomaren Bedrohung für das menschliche Überleben und potenziell tödlicher wissenschaftlicher Entdeckungen geführt wurden (Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* wurde 1962 uraufgeführt).

Das Stück spiegelt im Wesentlichen die politische und kulturelle Atmosphäre jener Jahre und die spezifischen Interessen des Autors wider,

der bereits sein *Irishes Tagebuch* veröffentlicht hatte; jene Liebeserklärung an eine Insel, die ihm der Kritik zufolge erstaunlicherweise so angemessen war. In *Ein Schluck Erde* wird die utopische Vorstellung der Insel in der dystopischen Darstellung einer künstlichen Insel umgedreht, die an einem einzigen Felsen verankert ist, auf dem die Kaste der „Wisser“ an der Spitze einer starren sozialen Hierarchie eine kleine Gemeinschaft von Überlebenden einer biblischen Überschwemmung tyrannisiert: *„Eine auf Pontons zusammengesetzte, mit Planken belegte künstliche Insel, die auf einem rechts aufragenden Felsen mit Drahtseilen befestigt ist. Links und vorne offenes Wasser; das Geräusch einer stetigen, nicht allzu heftigen Brandung“* (erster Akt 11). In seinem ersten Theaterstück verklärt Böll die Insel der utopischen Tradition bis zum Äußersten, da sie nicht nur „künstlich“ wird, sondern als eine Art Fata Morgana, als *pars pro toto* für die Erde erscheint, aus der das Leben stammt. Das Hauptelement der von Thomas More² begonnenen Tradition wird das Symbol des Guten, das von einer bösen Menschheit aufgrund von atmosphärischen Experimenten – sie wollten „Die Luft zu Wasser“ machen (zweiter Akt 40) – fast unwiederbringlich zerstört wurde: „Es wuchs das Wasser über die Erde, wuchs die Welle, wuchs das Wasser über Brot und Blume, war das Wasser der Tod, es nahm unsere Erde den Grund, auf dem Grund des Wassers ruht nun unsere Erde: sie war Brot und Blume, sie war Baum und war Bett für die Mögenden sie war der Toten Ruhe – das Wasser verschlang sie“ (erster Akt 15). Die Erde ist so die mnemonische Verbindung mit der Geschichte und der Zivilisation der „Ertrunkenen“, welche die überlebende Menschheit nicht ohne satirisch-humoristische Facetten zu interpretieren versucht.

Böll stellt eine Gesellschaft dar, die aus wenigen Überlebenden einer universellen Flut besteht und in starr geschlossene Kästen unterteilt ist, die sich durch die Farbe ihrer Kleidung unterscheiden (*„Alle Personen sind in overallartige Kostüme gekleidet, die durch ihre Farbe den Rang der Person bezeichnet; von unten nach oben: farblos (schmutzig-grau), blau, grün, rot, weiß, gold“*, erster Akt 11). Viel wurde über die „symbolische Farbkonstellation“ gesagt, die das gesamte künstlerische Schaffen von Heinrich Böll charakterisiert (Durzak, *Der deutsche Roman* 85-97, Chiusano, *Heinrich Böll* 19-21). In diesem Stück fehlt dagegen jedes koloristische Detail, denn es werden keine klaren Inszenierungshinweise bezüglich der Farbe des Wassers oder des Himmels gegeben. Dadurch tritt die für die Klassenunterteilung geltende Farbunterscheidung besonders deutlich hervor: Kennzeichen der Parias ist eine Farblosigkeit, die mit

dem Doppeladjektiv „schmutzig-grau“ abschätzig hervorgehoben wird, während die Reinheit und die Kostbarkeit der Wissener durch Weiß und Gold unterstrichen wird, was die politische und soziale Macht auch durch die Farbgebung betont.

Das Stück präsentiert sich als Verzerrung und Negation der traditionellen Utopie der Gelehrtenrepublik, da an der Spitze der sozialen Pyramide die grausamen und in gewisser Weise ungeschickten „Wisser“ stehen, die von einem sarkastisch dargestellten „unzählbaren Wissensdrang“ (zweiter Akt 50) angetrieben, aber trotzdem unfähig zu selbstständigem Nachdenken sind. Sie berauben die anderen Menschen aller Freiheit, indem sie sie körperlich und geistig schikanieren und ihre Unterwerfung mit einem Gramm, einem „Schluck Erde“ belohnen, dem am meisten begehrten Gut, Synonym und Symbol von Nahrung und Überlebenschancen: „BERLET: [...] Ich habe die Erde versteckt... hab sie mir unter die Fingernägel gekratzt, ins Ohr gesteckt, in die Nase – in den Mund, und immer wollte ich einmal den ganzen Mund voll Erde haben. Einen ganzen Schluck Erde – das ist wie eine große, bittere Möge“ (zweiter Akt 60).

Die bereits erwähnten Vorlesungen, die Böll im Wintersemester 1963/1964 als Poetik-Dozent an der Universität Frankfurt hielt, können teilweise als Hilfsmittel für eine Deutung des Stückes dienen. In den später als Essay veröffentlichten Vorlesungen formulierte er eine „Ästhetik des Humanen“, die anhand von Themen wie „Wohnen, Nachbarschaft und Heimat, Geld und Liebe, Religion und Mahlzeiten“ (*Frankfurter* 7) die Verbundenheit mit seiner Zeit und seiner Zeitgenossenschaft ausdrücken wollte. Ziel des Schriftstellers bzw. des Poeten sei die Suche nach „Nachbarschaft, Freundschaft und Vertrauen“, „nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land“ (*Frankfurter* 45). Eine deutsche Sprache in der Nachkriegszeit bewohnbar zu machen, heißt für ihn, „Grund unter den Füßen zu schaffen“. Aus diesem Grund zog er das Übersetzen dem Selbstschreiben vor: „Nach der Lektüre dieser Erzählung [*Eine Reise* von H. G. Adler, A.d.V.] wurde mir bewußt, daß die deutsche Nachkriegsliteratur als Ganzes eine Literatur der Spracherfindung gewesen ist, ich wußte auch, warum ich oft lieber übersetzte als selbst schrieb: Etwas aus einer fremden ins Gelände der eigenen Sprache hinüberzubringen, ist eine Möglichkeit, Grund unter den Füßen zu finden“ (*Frankfurter* 61). In diesem Sinn scheint die „Erdlosigkeit“ der in *Ein Schluck Erde* dargestellten postkatastrophalen Welt symbolisch auch Bölls Deutschland darzustellen, auf der Suche

nach Festigkeit und Konkretheit der menschlichen Beziehungen, auf der die Frankfurter Vorlesungen basieren, da „Liebe und Gebundenheit den Menschen zum Menschen machen“ (*Frankfurter* 12).

Die Inspiration durch eine dystopische Dimension stammte vielleicht aus der besagten, mit seiner Frau Annemarie Cech durchgeführten Übersetzertätigkeit von (irischen) Schriftstellern wie Brendan Behan (darunter *The Hostage*, von Böll 1962 mit dem Titel *Die Geisel* übersetzt und *The Quare Fellow*, 1959 unter dem Titel *Der Mann von morgen früh* auf Deutsch erschienen) und John M. Synge (*The Playboy of the Western World*, 1960 mit dem Titel *Ein wahrer Held* übersetzt). Doch auch die von dem bewunderten Jonathan Swift dargestellte Welt in *Gulliver's Travels* (vor allem der Gelehrtengesellschaft, die die fliegende Insel von Laputa bewohnt) könnte Bölls Darstellung der künstlichen und an einem Felsen verankerten Insel inspiriert haben, die von einer unter ständiger „Nahrungsnot“ leidenden (*Schluck*, erster Akt 32) und von einer Kaste von „Wissern“ regierten Gesellschaft bewohnt wird.

Die Möglichkeit, dieses Stück im Lichte des dystopischen Leitmotivs zu interpretieren, wird durch eine Reihe von Aspekten bestätigt. In verschiedener Hinsicht erinnert die Kontrolle, welcher der Mensch in der dargestellten Gesellschaft unterworfen ist, an die Utopie einer umfassenden Kontrolle, insbesondere an die sogenannte Architektur-Utopie von Jeremy Bentham's Panoptikon. Die Verbindung mit dem von Bentham entworfenen Gefängnis ist durchaus nicht zufällig: *Ein Schluck Erde* thematisiert die Inhaftierung bereits in der Anfangsszene, in der der „farblose“ Dräs in einem Käfig gefangen und ständig von einem Wächter kontrolliert wird: „eine in den Felsen eingehauene Treppe fährt nach oben; am Felsen – links von der Treppe, über dem Wasser, aber von der Insel aus an einer Seite erreichbar und zugänglich – hängt ein Käfig aus eisernen Stäben, etwa eineinhalb Meter über dem Boden; im Käfig hockt Dräs; vorne, dem Wasser zugekehrt eine Art Kommandobrücke, die mit Geräten, Leitungen bedeckt ist, deren Verwendungszweck nicht erkennbar zu sein braucht“ (erster Akt 11). Genau wie im panoptischen Modell hat der Wächter zudem jederzeit die Möglichkeit, jede einzelne Bewegung des Gefangenen unter Kontrolle zu halten: „an der Kommandobrücke sitzt, mit aufgestütztem Arm, halb Dräs zugewandt, mit dem Rücken zum Publikum, aufs Wasser hinausstarrend, Berlet“ (erster Akt 11). Wie in George Orwells *1984* und in anderen herausragenden Beispielen der dystopischen Literatur wird der Gefangene in seiner gesamten körperlichen Aktivität kontrolliert.

3.1 Eine dystopische Gesellschaft mit einem utopischen Glauben

In der von Böll dargestellten Welt ist die soziale Mobilität – vor allem nach unten – kein sonderbares Ereignis, da die Menschen ständig von den „Wissern“ mit dem Versprechen eines sozialen Aufstiegs oder der Drohung mit dem Abstieg in Schach gehalten werden: „SCHUSTER *eifrig*: Damit werde ich ein Roter, Berlet, und das bringt mir außerdem noch eine Prämie, mindestens acht Gramm Nahrung und vierhundert Gramm Boden. Hörst du, Berlet, Nahrung und Boden!“ (erster Akt 18).

Die Ursache für alle Probleme der dargestellten Gesellschaft ist der Nahrungsmangel, der nicht nur die bereits erwähnte Obsession für die Erde auslöst, sondern auch die Beschränkung jeder physischen und emotionalen Freiheit der Bürger verursacht: Selbst die Zeugungssphäre wird von den „Wissern“ geplant, indem sie entscheiden, wer mit wem ein neues Leben schaffen soll, was erst geschehen darf, nachdem ein anderer starb. Wer diesen strengen Gesetzen zuwiderhandelt, begeht ein Verbrechen gegen die Gesellschaft: „SIMONE: [...] *Zeigt auf Berlet und Hack*. Ihr habt euch getroffen, bevor einer starb. Ihr macht die Bindung – eure Bleibe. Ihr kennt doch den Plan, die oberste Ordnung der Wissener? [...] DRÄS: Ja, ich kenne ihn. *Rezitiert*. Der Plan wird durch den Nahrungsfaktor bestimmt, und dieser gebietet: kein Leben, wenn nicht vorher Tod war. Nach der Besetzung keine Bindung. Nur der Nahrungsfaktor ist da – alles andere ist das Nichtsda. Wer Leben macht, bevor Tod war, stört den Plan“ (dritter Akt 68).

Die starre soziale Kontrolle solcher notwendigen Aspekte des Lebens dehnt sich auf jede wahrhaft menschliche Äußerung aus, von der Solidarität bis zum Mitgefühl, von der Freundschaft bis zur Liebe. Jede Manifestation dessen, was innerlich menschlich ist, ist verboten. Nicht nur die Zeugung wird in der hier vertretenen Gesellschaft streng kontrolliert, sondern auch jede humorvolle Äußerung wird als Ausdruck von Persönlichkeit und Eigentümlichkeit, die Selbstbestimmung und Selbsterkenntnis implizieren könnten, bestraft.

Böll hatte bereits in den Kurzgeschichten *Mein trauriges Gesicht* und *Der Wegwerfer* eine außerordentlich kritische und zum Teil dystopische Wirklichkeit dargestellt, in der es sogar gefährlich war, einen traurigen oder fröhlichen Gesichtsausdruck zu zeigen, der mit einer höheren Staatsordnung nicht übereinstimmt. In *Der Wegwerfer* schildert der Autor einen Ich-Erzähler, der sich selbst zensiert und tarnt, weil er

seine Arbeit als Verantwortlicher einer Firma für das Aussortieren und Wegwerfen der nutzlosen Korrespondenz – also als Zerstörer in einer Produktionsgesellschaft – nicht verraten will; er versucht daher, sich als perfekter Bürger darzustellen und seine Miene der herrschenden Atmosphäre anzupassen („Wenn ein überholender Lastwagen dem Fenster der Straßenbahn für einen Augenblick Hintergrund gibt, kontrolliere ich den Ausdruck meines Gesichts: ist es nicht doch zu nachdenklich, fast schmerzlich? Beflissen korrigiere ich den Rest von Grübeleien weg und versuche, meinem Gesicht den Ausdruck zu geben, den es haben soll: weder zurückhaltend noch vertraulich, weder oberflächlich noch tief“, 181). In *Mein trauriges Gesicht* präsentiert Böll eine der Polizei streng überwachte Wirklichkeit, in der die Bevölkerung in allen Lebensaspekten kontrolliert, durch absurde und ständig wechselnde Gesetze unterdrückt und sogar ihr Gesichtsausdruck von oben verordnet wird. Der Ich-Erzähler hat eben eine Bestrafung von fünf Jahren Gefängnis verbüßt, da sein „glückliches Gesicht einem Polizisten auf[fiel] an einem Tage, da allgemeine Trauer befohlen war“ (276). Kaum entlassen, wird der Protagonist erneut verhaftet, weil er ein trauriges Gesicht zeigt, während das absolute und totalitäre Regime gesetzmäßig erwartet, dass alle „Kameraden“ eine maßvolle Freude zeigen müssen, „denn es war befohlen, bei Arbeitsschluß eine nicht zu große Freude zu zeigen, weil sich dann erweise, daß die Arbeit eine Last sei“ (275). Traurig und unmenschlich ist hier nicht nur die Darstellung der Strafverfolgungsbehörden, die an die NS-Zeit gemahnende braune und dunkelbraune Uniformen tragen und den Gesetzesverletzern Körperstrafen auferlegen, sondern auch die einer furchtbaren Menschheit, die die absurden Gesetze respektiert, gelegentlich ihre Pflicht erfüllt und dem Verdächtigen ins Gesicht speit und ihn „mit dem obligatorischen Ruf ‚Verräterschwein‘“ (274) beleidigt. Auch die urbane Landschaft spiegelt die Umrisse einer bedrückenden und unterdrückten Gesellschaft wider: „Gärten, die voll Sträucher gewesen waren, schön von Unordnung, überwachsene Wege – alles dieses war nun planiert, geordnet, sauber, viereckig für die vaterländischen Verbände hergerichtet, die montags, mittwochs und samstags hier ihre Aufmärsche durchzuführen hatten“ (273). Die dargestellte Wirklichkeit ist von den Parolen „Glück und Seife“ (275) geprägt. Hier, wie in *Ein Schluck Erde*, wird jeder Aspekt des menschlichen Lebens, einschließlich des Vergnügens und des menschlichen Traumes, unterdrückt: „Nur der Himmel war wie früher und die Luft wie in jenen Tagen, da mein Herz voller Träume gewesen war“ (273).

Jede dystopische Gesellschaft trägt jedoch den Keim der Ablehnung und Rebellion in sich. Träger der humanen Instanzen – und bis zu einem gewissen Punkt der typisch böllschen christlichen Werte – sind in *Ein Schluck Erde* die „Kresten“, die von einer frühchristlichen *Pietas* angetriebenen „Parias“, die den frühen Christen aus der Zeit der Katakomben ähneln, wie nicht nur der Gleichklang mit „Christen“ beweist, sondern auch ihre von den anderen Bürgern negativ beurteilte Fähigkeit zu Mitgefühl, Altruismus und brüderlicher Liebe: „BERLET: Man erkennt einen Kresten an 1. seiner Gier, 2. seinem Schmutz, 3. am Mitleid, 4. am Widerspruchsgeist, 5. seiner Sinnlichkeit – und wie Exzellenz bemerkten, 6. seinem Opferwahn“ (erster Akt 22). Eine wirkliche Revolution ist aber auch geplant, denn Dräs will alle Wissenertränken („DRÄS *noch leiser*: [...] Wir müssen nur die Roten und Weißen Wissenertränken“ zweiter Akt 61), um endlich eine andere, utopische Insel zu erreichen und eine freie Gesellschaft zu gründen, die die üblichen Merkmale der zeitlichen und geographischen Entfernung trägt: „DRÄS *bückt sich, spricht leise, eindringlich, fast beschwörend*: Es gibt diese Lusten noch. Weit, weit weg – da gibt es Erde, viel Erde – Erde für Kind und Tier – und Erde für diese Lust – weit weg von hier. BERLET: Lang her oder weit weg ist alle Lust“ (zweiter Akt 61). Es ist tatsächlich der ‚farblose‘ Dräs, der die anderen Bürger fast epidemisch in den Glauben der Kresten einbezieht und durch verschiedene Mittel, wie Altruismus, Großmut gegenüber den Mitmenschen, aber auch den Plan einer Revolution, die dystopische Wirklichkeit umzuwälzen versucht.

Die Originalität von Heinrich Bölls Werk besteht darin, die verzweifelte Dystopie mit der sozialen und menschlichen Utopie zu verbinden, während allein die menschliche Utopie von der Forschung eingehend analysiert wurde (Bernhard, Durzak *Leistungsverweigerung*, Herlyn). Der Autor selbst hat mehrmals erklärt, dass ihm Engagement lieber sei als Abwesenheit und dass er „trotz dieser schwarzen Vorhersagen“ immer noch gehofft habe und „immer hoffen werde“ (Chiusano, *Heinrich Böll* 4). Im Grunde interessieren ihn „als Autor nur zwei Themen: die Liebe und die Religion“ (Böll, *Interview* 226 und Chiusano, *Heinrich Böll* 18).

Auch in der dystopischen Gesellschaft seines ersten Schauspiels ist die Hoffnung an diese beiden Themen geknüpft. Die Liebe zu anderen Menschen wird von Dräs verkündet, der als Prophet eines christenähnlichen Glaubens in einer Gesellschaft zu bezeichnen ist, welche die nicht näher definierte Gottheit „Nichts im All“ (erster Akt 32) verehrt. Obwohl sie von den Wissenern durch die Wiedereinführung der Todesstrafe und durch „die milde“

bzw. „schlimme Taufe“ (das Eintauchen des Käfigs, in dem sie gefangen gehalten werden, bis zu einem bestimmten Punkt) ständig bedroht werden, gewinnen die Kreten im Verlauf des Stückes eine wachsende Anzahl von Charakteren für ihren Glauben. Die utopische Botschaft des Widerstands gegen die vergangene, gegenwärtige und zukünftige Katastrophe wird Dräs anvertraut. Er verteilt nicht nur seine geringen Nahrungsmittel an diejenigen, die hungriger sind als er, sondern er bringt seinen Gesprächspartnern auch die Wichtigkeit der Liebe, des Teilens und des Gedächtnisses der vergangenen Zivilisation bei. Als Neuer Prometheus zündet er eine Flamme durch ein vom Meeresgrund geborgenes Feuerzeug an: ein Symbol des Lebens, das dem Wasser entgegenwirken kann und das wie dieses eine lebenswichtige und zugleich zerstörerische Kraft bewahrt: „Sie nannten es Feuer oder Flamme. [...] ... sie hat die Kinder gefressen, die Feuerflamme, sie hat die Bäume gefressen – sie hat die Kleider gefressen – und sie hat geatmet, wie die Sonne atmet – sie kommt von der Sonne, die Feuerflamme. Sie war die Feindin des Wassers – Todfeind waren Wasser und Flamme. Wir haben sie gefürchtet und haben auf sie gewartet“ (dritter Akt 69). Metaphorisch wird so das Fließen der Geschichte beschrieben, wo die Menschen wieder befähigt werden, die wissenschaftlichen Entdeckungen, die nicht zufällig mit den Grundelementen Erde, Wasser, Luft und Feuer verbunden sind, gut zu nutzen, um die Zukunft der Menschheit zu entscheiden. Wenn die Kritik dem Autor das Abdriften ins Triviale oder Idyllische vorgeworfen hat, so liegt die wahrhafte Innovationskraft des böllschen Werks in seinem unerschütterlichen Glauben an das Potenzial des Menschen, der auch unsere Gegenwart ansprechen kann.

3.2 Die Macht des Wortes

In diesem Theaterwerk vertraut Böll der Reflexion über die Sprache die Interpretation der dargestellten dystopisch-utopischen Realität an. Wie bereits erwähnt, ist die Vernichtung jeder typisch menschlichen Notwendigkeit – von der brüderlichen zur sexuellen Liebe, von körperlichen Bedürfnissen (wie Hunger und Durst) zu emotionalen Äußerungen wie Freude und Traurigkeit, von Erholungs- bis zu geistlichen Bedürfnissen wie Spielen und Beten – ein wichtiger Aspekt der von Böll geschilderten dystopischen Realität. Diesen „menschlichen“ Lebensnotwendigkeiten entsprechen die Worte, mit denen sie ausgedrückt

werden und deren Gebrauch von den „Wissern“ absolut verboten wird. Die einzigen Gesetzesverletzer sind die Kresten, die in einer unsicheren Sprache stottern, einer sogenannten „eklige[n] Sprache“ (erster Akt 18), einem „Kauderwelsch“ (dritter Akt 74), wie die Wisser es bezeichnen: „SCHUSTER: Ich verbiete dir die Anwendung dieser Sprache. BERLET: Kresten untereinander dürfen sich mit ihr unterhalten“ (erster Akt 20), „Hör auf, diese eklige Sprache zu sprechen“ (erster Akt 18). Die Wisser versuchen also, die Kresten völlig unter Kontrolle zu halten. Solange sie „in der vorgeschriebenen Sprache“ (zweiter Akt 44) sprechen, entspricht das Verbot des Wortes Begriffen, die die körperlichen, emotionalen und spirituellen Bedürfnisse der Menschheit ausdrücken („Hunger“, „Lobe“, „Möge“, „Lüge“, erster Akt 13, 14, 16). Die Worte lassen das Gedächtnis und das Verlangen nach einer verlorenen, untergegangenen Gesellschaft und den elementarsten Impulsen der Menschheit wiederauftauchen, die hier mit verschiedenen Ausdrücken bezeichnet werden, von der „Möge“ (erster Akt 13), der Sehnsucht nach brüderlicher oder sexueller Liebe, zur „Lobe“, der Wertschätzung (erster Akt 14), von der „Bindung“ und der „Besetzung“ der Frau (erster Akt 24) zur Fortpflanzung, der „Bleibe“.

Der Sprache wird in diesem Stück ein noch höherer Wert beigemessen als in früheren Werken, da die Worte nicht nur die Menschlichkeit in den Menschen wachrufen, sondern ihnen helfen, diese schreckliche Realität zu ertragen. Dies wird zum Beispiel im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung zweier Milchflaschen verdeutlicht, die Dräs, Berlet und der „Wisser“ Trenner austrinken: Die Erinnerung an die Muttergestalt und die Natürlichkeit des Stillens löst in ihnen ein emotionales Erwachen aus, das die soziale und geistige Ordnung der Insel durchbricht: *„Dräs nimmt die Flasche, fingert mit dem rechten Hand am Verschuß, öffnet sie [...] er trinkt die halbe Flasche leer. [...] DRÄS wie trunken: Mutter – Mutter. Mahne. [...] Dräs und Berlet knien nebeneinander in offener, seliger Verzückung“* (erster Akt 34). Der Klang, das simple Aussprechen von Worten, hilft den Menschen, die Furcht vor der Bestrafung der Wisser zu vertreiben („DRÄS: [...] Paß auf, ich sags jetzt ein paar Mal und du wirst nicht erschrecken: Fisch – Fisch- Fisch“, zweiter Akt 59) und mildert sogar die schreckliche Wahrnehmung des Hungers (erster Akt 13). Die Sprache ist also „was sie [die Wisser, A.d.V.] am meisten fürchten“ (erster Akt 15), das wertvollste Gut, das das Überleben der ertrunkenen Zivilisation ermöglicht. Die Wisser planen tatsächlich, den Kresten das Sprechen zu verbieten – und zwar durch Abschneiden der Zunge (zweiter Akt 39):

Berlet fürchtet daher, stumm wie Fische zu werden und „nichts sagen, nur hören“ zu müssen. Doch die Externalisierung dieser Angst wird sogleich unterdrückt, aus Furcht, dass sie die Verwirklichung des Ereignisses nach sich ziehen oder die dummen Wissener zumindest inspirieren könnte: „DRÄS erschrocken: Woher weißt du, daß sie uns die Zungen nehmen können? BERLET zuckt die Schultern: Ich weiß es. DRÄS: Sags nicht laut. Vielleicht überlegen sie, wie sie uns die Worte nehmen können – und wissen nicht, wie. *Nachdenklich*. So sollen die Worte in unserem Munde modern. *Faßt Berlet beschwörend an der Schulter*. Sags nie mehr – nie mehr. Vergiß es. Sie sind zu dumm, daran zu denken“ (zweiter Akt 39).

In dieser Hinsicht wird der Gegensatz zwischen „wir“ und „sie“ (oder „ihr“) hervorgehoben, wie Simone es ausdrückt: „Sie fürchten das Wort“ [...] „Wir haben Angst – vor den Worten.“ (zweiter Akt 38). Schon an diesen Worten lässt sich ein vom Autor geschilderter – und gewünschter – Reifungsprozess seiner Charaktere ablesen. Sie deuten die Möglichkeit eines Perspektivwechsels an. Wenn der Autor schon in der ersten Szene auf eine in Klassen geteilte Gesellschaft hinweist, schildert er gleichzeitig die Mehrdeutigkeit mancher Gestalten wie Berlet, die durch die Sprache ihre Einstellung zum Leben ändern: „BERLET wendet sich wieder dem Kommandotisch zu: Ihr – ihr – ihr. *Geht zum Käfig zurück, fragend zu Dräs*. Bin ich ihr? [...] DRÄS *lächelnd*: Ich mag dich [...] Du gehörst nicht zu denen. *Deutet nach oben*“ (erster Akt 12-13).

Gerade die Hoffnung, dass die Worte und Ideen von menschlicher Liebe und Mitgefühl „ansteckend“ sein können, stellt das wichtigste Merkmal der Utopie Heinrich Bölls auch in seiner dystopischen Repräsentation der Wirklichkeit dar.

3.3 *Symbolische Elemente*

In diesem Theaterstück gehen eine klare Darstellung der Tatsachen und eine reiche Symbologie, die sich als eines der herausragenden Merkmale im literarischen Schaffen Heinrich Bölls erweist, Hand in Hand. Um es mit Italo A. Chiusano zu sagen: „Das Bild ist in seinem Werk ‚aufgeladen‘ und endet nie in sich selbst. Ich meine, es hat immer ein ‚Mehr‘ an Bedeutung und erschöpft sich nicht bloß in seiner sinnlichen Wahrnehmung, und manchmal ist dieses „Mehr“ nicht nur übernatürlicher, sondern auch ironischer, kritischer, karikaturaler oder sogar didaktischer Art: eine

Didaktik, die allein durch die Art, wie uns ein Bild, ein Charakter, ein Umstand vorgeführt wird, „Schule macht““ (*Heinrich Böll* 15-16).³

Wie bereits erwähnt, kommt dem Leitmotiv des Brotes, dem Ritus des Essens und Trinkens eine besondere Bedeutung im Werke Bölls zu, wie die lange Erzählung *Das Brot der frühen Jahre* veranschaulicht und die Kritik hervorhebt (Durzak, *Der deutsche Roman* 85-97). Böll stellt oft hungrige, sich nach Nahrung sehende Charaktere dar, wobei das Brot mit vielfältigen Bedeutungen beladen ist, die mit dem Begriff der körperlichen und geistigen Nahrung zusammenhängen und eine enge Verbindung mit Erde und Geist aufweisen. In nachkatastrophalen Gesellschaften, wie der Autor sie nur zu gut kannte, sichern sie das Überleben der Menschheit. Das Brot wird außerdem in seinen Werken als „Rechnungseinheit“ und „Handelsobjekt“ dargestellt, sodass Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* eine „Ästhetik des Brotes“ thematisiert: „Was ich natürlich gern entwickeln würde, da die Abfälligkeit einer abfälligen Gesellschaft mich, was dieses Thema angeht, präpariert und prädestiniert hat: eine Ästhetik des Brotes in der Literatur, des Brotes, das zuerst das reale, vom Bäcker oder von der Hausfrau gebackene ist, doch auch mehr, viel mehr – Zeichen der Brüderlichkeit nicht nur, auch des Friedens, sogar der Freiheit, und wiederum noch mehr: das wirkungsvollste Aphrodisiakum, und weiterhin: Hostie, Oblate, Mazze, magisch verwandelt zur Pille, die ihre Form von der Hostie hat, Ersatz ist für Brüderlichkeit, Frieden, Freiheit, Aphrodisiakum.“ (106).

Ein umfangreicher Teil im Werk Bölls ist der metaphorischen und religiösen Bedeutung des Brotes gewidmet, aber in seinem ersten Schauspiel wird das Nahrungsmittel im Allgemeinen nicht nur mythisiert, sondern zum Symbol des menschlichen Überlebens gesteigert. Hier ersetzt die Erde das Brot nicht nur materiell, als primäre Ressource, aus der alles stammt, sondern auch symbolisch. Das wertvolle Brot ist hier stückchenweise in Gramm fast wie Schokolade-Quadrate verteilt, („*Simone nimmt aus der Tasche, das einer Tafel Schokolade gleicht, in Rippen eingeteilt, aber brotfarben ist*“, erster Akt 23), aber es gilt vor allem als Symbol der Erde, die in ihrem Wert als Nahrungsmittel eifrig begehrt und sogar verschluckt wird („*BERLET nachdenklich: Wenn ich Erde hätte, würde ich sie in diesen Eisschrank verstecken, in dem die Trunkerer ihr Essen versteckt haben. Essen ist einmal Essen – Erde ist immer wieder Essen...*“ zweiter Akt 40). Die in einem verrosteten Kühlschranks gefundene Milch wird zu Erinnerung und Symbol für die Verbindung der Menschen mit der Mutterfigur und mit einer vergangenen Wirklichkeit, die der von

den Wissern unternommenen Entmenschlichung widerspricht. Deren Überlegenheit – „ein Wissener hungert nicht“ (zweiter Akt 48) – wird jedoch in den humorvollen Szenen verspottet, in denen sie sich entscheiden, sich „für die Wissenschaft zu opfern“ und eine ganze Flasche Milch zu trinken (erster Akt 35).

Das Stück greift zusätzlich viele religiöse und insbesondere christlich-katholische Symbole auf. Die Gesellschaft, die die ertrunkene Zivilisation erforscht und zu interpretieren versucht, betrachtet die Fische auf ganz unterschiedliche Weise. Während die Wissener sie für unreine Tiere halten, weil sie im zerstörerischen Wasser leben und sich sehr wahrscheinlich von toten Menschen ernähren, schätzen die Kresten sie als gewöhnliche Nahrungsquelle und versuchen, wie auch in Bezug auf andere Themen, die anderen Leute über die Wirklichkeit aufzuklären und jedes Misstrauen zu überwinden.

Sogar die Taufe gewinnt in diesem Stück einen umgekehrten Wert gegenüber der katholischen Tradition: Sie wird als Reinigungsritus und zugleich als Folter interpretiert, die mit dem Eintauchen des Gefangenenkäfigs in die Gewässer sogar in der Todesstrafe gipfeln kann.

Das Gebet dagegen ist keine verbotene Praxis in dieser Gesellschaft des Terrors; die Wissener beten zu einer nicht ausführlich beschriebenen nihilistischen Gottheit, dem „Nichts im All“, die Kresten verehren ihren „Kres“, der auch als Verwünschung angerufen wird. Auf den religiösen Glauben, auf dem die ganze Gesellschaft basiert, wird auch das Kunstkonzept zurückgeführt oder vielmehr das, was diese Bevölkerung von Überlebenden unter der Kunst der untergegangenen Gesellschaft versteht. Ein aus dem Abgrund geholter Gipsapfel wird alternativ als Waffe oder als Manifestation einer „religiösen Kunst“ angesehen (erster Akt 26-27), welche die primitive Praxis der Nahrungsanbetung vollzieht, von der das menschliche Überleben abhängt. In der Ökonomie des Textes erfüllt der Gipsapfel eher die satirische Funktion einer Frucht der Sünde, die, aus den Wässern herausgefischt, der gefräßigen Berlet übergeben wird, um ihren fortwährenden Hunger zu stillen: „SCHUSTER *zieht einen Apfel aus der Tasche, hält ihn Berlet hin*: Na, ist das was zu essen, oder nicht? *Berlet entreißt ihm den Apfel, rennt damit in die Nähe des Käfigs, Schuster ihr nach, es entsteht ein Handgemenge, Berlet macht sich frei, beißt in den Apfel, schreit auf, knallt ihn auf den Boden, wo er zerspringt, es ist ein künstlicher Apfel*“, erster Akt 17). Die Missachtung der Gesetze der Wissener, deren unersättliche Gier jeden in den Gewässern gefundenen Fund verlangt, wird mit der „milden Taufe“ bestraft (erster Akt

26). Die Erforschung der Abgründe bringt nicht nur Lebensmittel hervor, die die am meisten begehrten Güter in dieser Gesellschaft sind, sondern auch Dinge, die irrtümlicherweise für „Kunstgegenstände“ gehalten werden, und deren philosophische Deutung durch eine Menschheit, die die ertrunkene Kultur interpretieren und wiederbeleben will, produziert manchmal humorvolle Effekte im Stil des besten Heinrich Böll. Dies ist der Fall eines verrosteten Kühlschranks, der von den Wissern als Safe für das knappe Essen interpretiert wird, oder der Werbeplakate aus Zinn, deren Slogans als der ungeschickte Versuch gedeutet werden, einer kulturell primitiven Bevölkerung die Konjugation der Verben beizubringen. Während einerseits die absurd dargestellte soziale Ungleichheit zwischen einer herrschenden und einer beherrschten Klasse das Stück unter die klassischen Werke der dystopischen Richtung einreicht, erzielen andererseits die hier eigentümlich geschilderten Ausprägungen dieses Genres ein ganz einzigartiges Ergebnis. Das dystopische Verfahren persifliert die Tradition der utopischen Gelehrtenrepublik, denn die Wissener leiden an einem Mangel an Intelligenz und Forschungsinteresse, während den Beherrschten, die das Gedächtnis der vergangenen Zivilisation bewahren, die Hoffnung auf eine bessere, vor allem menschlichere Zukunft anvertraut wird. Diese Hoffnung wird von Böll auch durch die Möglichkeit dargestellt, in der sozialen Pyramide auf- oder abzustiegen, wobei die „Verräter“ sowohl von den Mächtigen bestraft als auch von den Beherrschten unterstützt werden können, indem sie langsam verstehen, wie man in einer postkatastrophalen Gesellschaft mit Humanität überleben kann.

Die vom Autor dargestellte Gesellschaft ist im Wesentlichen weniger starr und geschlossen, als man erwarten könnte. Sie scheint vor allem im früheren Werk von Heinrich Böll eine übliche Symbologie in dem Kontrast zwischen Guten und Bösen darzustellen. In *Ein Schluck Erde* werden die Umrisse dieses Schwarz-Weiß-Gegensatzes eher brüchig und die revolutionäre Kraft dieses dystopischen Werkes besteht darin, die Hoffnung der Erneuerung und der Wiedergeburt einer menschlichen Utopie anzuvertrauen.

4. Schlussfolgerungen

Dieser „Theatermisserfolg“ enthüllt sich als ein sehr interessantes Werk, das von dem damaligen Publikum nicht richtig geschätzt wurde. Obwohl es sich

auf eine gut etablierte literarische Tradition stützt und eine katastrophale Wirklichkeit darstellt, die die europäischen Völker wenig zuvor erlebt hatten, ist seine Botschaft in ihren facettenreichen, humorvollen, revolutionären und zugleich utopischen Zügen vielleicht zu innovativ, um damals richtig verstanden zu werden.

Die von Böll vorhergesagte Wirklichkeit ist in der Gegenwart fast eine konkrete Bedrohung geworden, die mehr aufgrund der visionären Begabung des Autors als aufgrund seiner dystopischen Einbildungskraft überrascht. Die große Fähigkeit des Autors, Utopie und Dystopie in einer einzigen Botschaft zu vereinen, die charakteristisch für sein ganzes Werk geworden ist, stützt sich auf das Vertrauen in das Potenzial des Menschen im Lichte der menschlichen *Pietas*, d. h. der konkreten Werte des Mitgefühls, des Großmuts und der Liebe. Dank seiner universellen Themen, der von ihm angedeuteten und heute mehr als je aktuellen Gefahren und des darin sich aussprechenden unerschütterlichen Vertrauens in die Menschen erweist sich *Ein Schluck Erde* als ein Werk, das es verdient, wiedergelesen, aufgeführt und gedeutet zu werden.



- 1 Das Interview wurde auf Italienisch veröffentlicht: „Vedo avvicinarsi il giorno in cui si comprenderà l’acqua, l’aria come oggi si comprano il pane e il formaggio. E avremo un’altra forma di ingiustizia, perché i ricchi andranno ad abitare dove vogliono e dove ancora si può sopravvivere, mentre i poveri dovranno stare dove ci si intossica e si muore. La libertà? Sarà un lusso, quando si tratterà di campare o di crepare“ (die deutsche Übersetzung wurde von der Verfasserin angefertigt).
- 2 Anscheinend hatte diese literarische Tradition den Autor seit seiner Jugend stark beeindruckt. Wie Vormweg (46) betont, stellte Böll in der Erzählung *Annette* aus dem Jahr 1938 eine Liebesbeziehung zwischen einem Schullehrer namens Thomas More und einer Bauerntochter dar, die den Konflikt zwischen Hans Schnier und Maria umgekehrt widerspiegelt. Mores Glaube an die Heiligkeit der Ehe steht nämlich im Kontrast zu der Leichtfertigkeit, mit der Annette bereit ist, außerhalb des Sakraments mit ihm zu leben.
- 3 „L’immagine, in lui, è sempre ‚carica‘, mai fine a se stessa: voglio dire che contiene sempre più significato di quanto esaurisca la sua sola appercezione sensibile, e a volte questo ‚di più‘, oltre che di natura soprannaturale, può essere un di più ironico, critico, caricaturale, diremmo addirittura didattico: di una didatticità che ‚fa lezione‘ attraverso il solo modo di presentarci un’immagine, un personaggio, una circostanza“ (die deutsche Übersetzung wurde von der Verfasserin angefertigt).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Arnold, Heinz L. *Im Gespräch mit Heinrich Böll*. München: Edition Text+Kritik Boorberg, 1971.
- Badewien, Jan; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hrsg.). *Ansichten eines Außenseiters. Heinrich Böll – gefeiert, bekämpft, vergessen?.* Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2014.
- Behan, Brendan. *Die Geisel*, übers.von Heinrich Böll. Köln: Gustav Kiepenheuer, 1959.
- . *Der Mann von morgen früh*. übers.von Heinrich Böll. Köln: Gustav Kiepenheuer, 1959.
- Bellmann, Werner (Hrsg.). *Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Bernhard, Hans-Joachim. *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie*. Berlin: Rütter & Loening, 1970.
- Böll, Heinrich. *Mein trauriges Gesicht* (1950). In *Gesammelte Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1981, 1: 271-277.
- . *Und sagte kein einziges Wort. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1953.
- . *Haus ohne Hüter. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1954.
- . *Das Brot der frühen Jahre. Erzählung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1955.
- . *Der Wegwerfer* (1957). In *Gesammelte Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1981, 2: 180-189.
- . *Irisches Tagebuch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1957.
- . *Billard um halbzehn. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1959.
- . *Ein Schluck Erde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1962.
- . *Ansichten eines Clowns. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- . *Entfernung von der Truppe. Erzählung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.
- . *Werner von Trotz zu Solz* (1965). In *Aufsätze, Kritiken, Reden*. München: DTV, 1982, 1: 211-214.
- . *Frankfurter Vorlesungen* (1966). München: DTV, 1973.
- . *Interview von Marcel Reich-Ranicki* (1967). In *Aufsätze, Kritiken, Reden. II*. München: DTV, 1980, 218-226.
- . *Aussatz. Schauspiel*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1969.
- . *Gruppenbild mit Dame*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971.
- . *Fürsorgliche Belagerung. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1979.

- Borghese, Lucia. *Invito alla lettura di Böll*. Milano: Mursia, 1980.
- Böttges-Papendorf, Dorothee und Hermann, Willi. *Erinnerung an den Schriftsteller Heinrich Böll: Ehrenbürger der Stadt Bornheim-Herausgegeben anlässlich des 100. Geburtstags 2017*. Zell (Mosel): Rhein-Mosel-Verlag, 2017.
- Chiusano, Italo A. "Heinrich Böll". *Il Castoro* 90 (1974).
- . "È morto Heinrich Böll". *La Repubblica*, 17.07.1985: 19.
- Colombo, Arrigo. „Utopia e distopia: la riprova di questi anni difficili“. In *Utopia e distopia*, hrsg. von Arrigo Colombo. Bari: Dedalo, 1993, 5-10.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Die Physiker. Eine Komödie in 2 Akten*. Zürich: Die Arche, 1962.
- Durzak, Manfred. „Leistungsverweigerung als Utopie“. In *Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls*, hrsg. von Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975, 82-99.
- . *Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen. Böll, Grass, Johnson, Wolf*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer, 1979.
- Enzensberger, Hans M. *Satire als Wechselbalg*. In *Einzelheiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1962, 215-220.
- Herlyn, Heinrich. *Heinrich Böll und Herbert Marcuse. Literatur als Utopie*. Lampertheim: Kübler Verlag, 1979.
- Jablkowska, Joanna. *Literatur ohne Hoffnung: Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1993.
- Jeziorkowski, Klaus. *Rhythmus und Figur. Zur Technik der epischen Konstruktion in Heinrich Bölls „Wegwerfer“ und „Billard um halbzehn“*. Bad Homburg: Gehlen, 1968.
- Just, Georg. „Ästhetik des Humanen – oder Humanum ohne Ästhetik? Zu Heiligenlegende von Leini G.“. In *Heinrich Böll: Untersuchungen zum Werk*, hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern-München: Francke, 1975, 55-76.
- Kaiser, Joachim. „Seine Sensibilität“. In *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. München: DTV, 1971, 40-51.
- Koch, Walter. "Heinrich Böll: Ein Schluck Erde". *Organon. Revista do Instituto de Letras da UFRGS* 8/9 (1963): 95-105.
- Krysmanski, Hans Jürgen. *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts*. Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag, 1963.
- Kurz, Paul Konrad. „Heinrich Böll: Nicht versöhnt“. *Stimmen der Zeit* 96 (1971): 88-97.
- Manferlotti, Stefano. „Distopie contemporanee: Zamjatin, Huxley, Orwell“. In *Utopia e distopia*, hrsg. von Arrigo Colombo. Bari: Dedalo, 1993, 35-48.

- Mayer, Hans. „Köln und der Clown“. In *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. München: DTV, 1971, 15-20.
- Orwell, George. *Nineteen eighty-four* (1948). London: Penguin Books, 2013.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.). *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968.
- Schubert, Jochen. *Heinrich Böll – Biographie*. Darmstadt: Theiss Verlag, 2017.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's travel* (1726). Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Synge, John M. *Ein wahrer Held*. übers.von Heinrich Böll. Köln: Gustav Kiepenheuer, 1960.
- Tomko, Helena M. „Bölls War: Catholic Inner Emigration, Apocalyptic Dystopia, and ‚Stunde Null‘“. *German Life and Letters* 67 (2014): 358-377.
- Trousseau, Raymond. „La distopia e la sua storia“. In *Utopia e distopia*, hrsg. von Arrigo Colombo. Bari: Dedalo, 1993, 19-34.
- Vogt, Jochen. *Heinrich Böll*. München: Beck, 1987.
- Vormweg, Heinrich. *Der andere Deutsche. Heinrich Böll – Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.
- Ziolkowski, Theodore. „Typologie und ‚Einfache Form‘ in *Gruppenbild mit Dame*“. In *Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls*, hrsg. von Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975, 123-140.
- Zuckmayer, Carl. „Gerechtigkeit durch Liebe“. In *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. München: DTV, 1971, 52-56.

Face aux “Épiciers du roman” Raymond Guérin dit son mot. Relecture de l’œuvre: *Alceste* revisité à travers sa propre critique

René Corona

Università di Messina

“Les littérateurs, il faut s’y résigner, ne sont pas faits pour dire la vérité, surtout si elle est ennuyeuse, je veux dire par là contrariante. Ils ont un tout autre rôle, hautement honorable d’ailleurs, qui consiste à refléter leur époque, à en faire du frisson, que ce soit en prose ou en vers et à offrir généreusement ce qui est le plus demandé.”

Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*

1. Raymond Guérin: un parcours

Quand on parle de Raymond Guérin, on ne peut taire le nom de Diogène, comme le remarque Bruno Curatolo, un des lecteurs passionnés de l’écrivain – voire celui qui a remis en vogue ses écrits – (*Une écriture* 29-33) et il est vrai que quand on lit *La Confession de Diogène*, en filigrane on peut y lire aussi la vie de l’auteur. Guérin l’intransigeant est aussi Guérin le cynique, rien ne lui échappe car la profondeur de ses analyses est telle qu’il réussit parfaitement à rendre sous les yeux du lecteur la réalité comme elle est, dans son moindre détail, physique et psychologique. C’est peut-être pour cette raison que l’on ne lui pardonne pas et qu’il reste – malgré l’ampleur de sa prose, la richesse de son écriture, la foudroyante profusion de son talent – quasi inconnu d’où l’absence de reconnaissance qui le prive, encore aujourd’hui, d’une juste place sur l’échelle des valeurs du

panorama littéraire du XX^e siècle. *Diogène* est bien son histoire, romancée et racontée dans une écriture qui est classique et simultanément dense d'anachronismes¹, et ce sont justement ces anachronismes lexicaux qui plongent le lecteur vers le présent et donc vers Guérin, superposant ainsi la vie du philosophe grec à celle de l'écrivain bordelais:

Ainsi replacées dans leur contexte littéraire, les familiarités que Guérin a prises avec la légende de Diogène, s'inscrivent dans la recherche esthétique d'une époque où certains auteurs ont allié le réalisme des mots à la puissance imaginative des récits mythologiques. (Curatolo 32)

Et au fond, ce mélange des genres est un peu la note dominante de toute l'œuvre guérinienne: écriture baroque s'il en est, aux formes diverses où Protée, cité souvent par Guérin, revient souvent sous sa plume: "Sois celui que tu dois être! un et tous en tout, tel Protée!" (*La Confession* 210)²

Raymond Guérin commence sa carrière littéraire avec un récit épistolaire, *Zobain*, qui reçoit de la part de ses lecteurs des commentaires extrêmement positifs. Ses premiers lecteurs enthousiastes sont Jean Grenier, Marcel Arland et Jean Paulhan et c'est à partir de ce premier succès d'estime qu'il va imaginer son œuvre, divisée en trois ensembles: "Confessions", "Fictions" (avec pour sous-titre *Ébauche d'une Mythologie de la réalité*) et "Mythes", qui vont regrouper tous ses ouvrages³; quant à l'*Ébauche*, elle "représente à la fois le centre de son projet romanesque dans son ensemble et un cycle, conçu comme tel dès l'origine et composé d'un seul geste" (Curatolo 47). Ses personnages vont se nommer Le Grand Dab ou Monsieur Hermès, ou encore Patrick Beaurepaire, autant de masques, dans une surabondance verbale absolument baroque, sous l'égide du mythe et du monde grec antique (du dieu Hermès à Protée), il va, de livre en livre⁴, utilisant toutes les ressources des registres linguistiques, écrire chaque fois une œuvre nouvelle, tracer, en quelque sorte, les règles

[...] d'un art de la confession ou de la fiction (voire du mythe) où l'homme, la vie, l'univers des objets et des mots ne seraient plus gauchis par une transposition de partis pris tantôt systématiquement optimistes, tantôt systématiquement destructifs, mais scrupuleusement captés dans l'alternance ou la simultanéité de leurs formes. Un art à la fois réaliste et idéaliste [...]. Ce serait enfin, pour ce romancier protégé, l'occasion tant attendue de revêtir la tunique de l'Arlequin et de se glisser froidement dans la peau du caméléon. (*Un romancier* 109-110)

Dans sa biographie, à part la période parisienne où, après avoir interrompu ses études universitaires, il apprend le métier d'hôtelier – et cette période lui inspirera le fulgurant *L'Apprenti* –, le moment le plus dramatique est, sans aucun doute, l'interruption (après avoir connu sa nouvelle compagne Sonia, suite à un premier mariage malheureux), le départ pour la guerre et les trois ans qu'il va passer dans un camp comme prisonnier. Ses écrits reflètent parfaitement sa biographie et *Les Poulpes*, indiscutable chef-d'œuvre⁵ qui est le résultat de cette expérience dramatique, vont se placer, en quelque sorte, sous l'influence célinienne. Une écriture libérée, débridée, qui cherche par tous les moyens à décrire, voire à saisir, une réalité de plus en plus sombre. L'atmosphère est bien celle de la noirceur humaine célinienne et la dérision de Guérin ajoute à l'ensemble un pessimisme profond.

Pour Albert Camus, Guérin le rappelle à Sonia dans une lettre, il lui fait penser à Stendhal: "Je dis Stendhal parce que c'est de lui que vous tenez ce que j'appellerai la psychologie du scalpel." (*Lettres à Sonia*, 298)⁶. Un autre auteur qui a pu l'inspirer est sûrement William Faulkner pour sa conception temporelle du récit. De toute façon ce caméléon du style change, mélange, alterne, fond, élabore un style qui est bien celui de Raymond Guérin.

Paul Guth, après l'avoir interviewé, écrit:

L'ancien commis de voiture et de buffet, l'ex-caviste, plongeur et marmiton, se range lui-même dans la famille des romanciers cruels: il y retrouve Miller, Sartre, Camus, Étiemble, Henri Calet. Il lève les yeux au-dessus des cuisines empestées, jusqu'au ciel où brillent Diogène, Aristippe de Cyrène, Montaigne, Stendhal, Dostoïewski (sic), qu'il a pris pour maîtres à la place du chef du personnel du terminus et qui l'aideront à liquider son père. (Guth 156)

2. *Alceste revisité*

Quand on aime un écrivain de race, rien de ce qui vous vient de lui ne laisse indifférent. On subit à tout coup ses sortilèges. C'est un compagnon chaque fois retrouvé et chaque fois goûté pour les charmes de son commerce. (Guérin, *Humeurs* 102)

Cependant il ne peut rien garder pour lui, c'est plus fort que lui, il faut qu'il dise ce qu'il a sur l'estomac, sans aucun égard: "J'aime trop Camus pour

n'aller pas jusqu'à lui devoir la vérité." (*Humeurs* 104), avertit-il, dans un article écrit pour la revue "La Parisienne", en juin 1954, à propos du recueil d'essais intitulé *L'Été*, paru cette même année, et puis:

Comment Camus a-t-il pu accepter de laisser paraître des pages aussi médiocres, aussi indignes de lui ? La critique est-elle devenue folle quand elle porte ce petit bouquin [*L'Été*] aux nues ? [...] Est-il possible que Camus ne relise plus ses manuscrits ? Est-il possible qu'il se juge assez génial pour tolérer qu'on publie de lui n'importe quelle ébauche bâclée à ce point ? (107)

Guérin avait admiré Camus après la lecture, en 1943, de *L'Étranger* ("Je fus ébloui", 104) et depuis, il correspondait avec le futur prix Nobel, et un rapport d'amitié, suivi de rencontres, était né. Après avoir exposé ses principaux griefs contre ce nouveau livre, "[...] des pages aussi médiocres, aussi indignes de lui [...]" (107), il s'adresse directement à l'écrivain: "Ah, je l'avoue, votre cas me déchire et m'angoisse. Vous qui n'avez eu que des gentilleses à mon égard, vous qui m'avez toujours été fidèle, voilà que je vous trahis, que je vous cherche querelle! [...]" (111). Pour conclure sur un ton absolument digne d'Alceste: "Je vous estime assez pour préférer ma rigueur à la mauvaise opinion que vous aurez de moi. C'est à cette seule condition qu'une libre critique peut s'exercer." (*ibid.*)

Critique qu'il exerce même au début de sa carrière, le 7 mai 1933, quand après avoir lu *Les Îles*, il écrit à Jean Grenier, et là où l'on attendrait, de la part d'un jeune inconnu s'adressant à un auteur affirmé, une lettre pleine d'admiration et de timidité, les premières phrases sont: "Votre livre est un accident [...] *Les Îles* est bien un livre raté, mais j'aime ce genre de livres ratés." (Kauffmann 49)

Peu insouciant de blesser le meilleur de ses amis, c'est aussi sa malédiction, si quelque chose lui déplaît, il ne peut se taire; comme Alceste il semble dire lui aussi: "Je n'ai point sur ma langue un assez grand empire [...]" (Molière 80). Aussi, peu à peu, même ses mentors se lassent. Paulhan, par exemple: "Il arrive à Jean Paulhan de me reprocher gentiment de faire de moi le centre du monde. Mais comment parler d'autre chose que de moi en sa présence ?" (*Retour de Barbarie* 119) écrit-il. Ne refuse-t-il pas, alors qu'il est enfermé dans son camp, le prix que lui a décerné l'Académie par la voix de Georges Duhamel ? Sous prétexte qu'il n'avait rien demandé, sans se préoccuper du fait que ce sont ses amis, Paulhan et Arland qui ont demandé à Duhamel d'intervenir dans l'espoir d'accélérer sa libération,

avec ce prix décerné à un prisonnier de guerre. Il refuse le prix en écrivant à un journal de la Capitale, Duhamel se vexe, Paulhan intervient, explique, et enfin quelques mois plus tard, Guérin s'excusera par lettre avec Duhamel et acceptera le prix (*Lettres à Sonia* 184,190,198-199)⁷.

Sollicité par Marcel Arland, c'est à Jacques Chardonne (qui appréciait l'écrivain Guérin) – et à ses accointances allemandes – que l'on doit la sortie du camp. Une fois libéré, il se fait accompagner par Arland pour aller chez Chardonne le remercier, cela fait, il lui reproche sa collaboration:

Il m'apparut un jour dans mon bureau de la *N.R.F.*, m'entretint longuement de sa captivité et de ses livres, de ses espoirs, puis me demanda de l'accompagner chez Stock, où il tenait à remercier son libérateur. Ce qu'il fit, debout, sobrement, mais d'un ton convaincu, et je vis s'éclairer le visage de Chardonne. Raymond Guérin ajouta: "Et maintenant, je tiens à vous dire, Monsieur, que je ne peux oublier votre attitude à l'égard des Allemands". Chardonne blêmit, mais se tut. "Adieu, Monsieur", dit Guérin. Et l'instant d'après: "J'ai eu tort? – Vous auriez pu, Raymond, mieux choisir la circonstance. – Je rejoins Bordeaux ce soir. Je ne pouvais rentrer avec ça dans le cœur." – Ce qui n'empêcha nullement Chardonne d'aimer et de servir les œuvres de Raymond Guérin. (Arland, *Ce fut ainsi* 211)⁸

Il existe toutefois une petite variation de cette rencontre; d'après Jean-Paul Kauffmann:

Guérin exprime d'emblée sa gratitude, mais tient aussitôt à lui river son clou. "Je ne voulais pas que Jacques Chardonne suppose que j'étais de son côté." Comportement typiquement guérinien: il doit dire son fait à cet homme sous peine de "commettre une malhonnêteté intellectuelle". Chardonne ne se laisse pas intimider et riposte en faisant valoir à Guérin qu'il pensait "autrement" il y a quatre ans. La discussion dégénère rapidement. Guérin qui reconnaît avoir "le sang chaud" s'empporte. [...] (141)

On peut changer d'idée, mais il faut que les choses restent toujours claires: "Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur." (Molière 24) Encore Alceste. Violence des propos, emportement, incompréhension, solitude.

3. Dire les maux, dire son mot par les mots

Le ton célinien dont nous parlions à propos de l'écriture guérinienne, que l'on retrouve également chez Henri Calet (mais comment ne pas y voir aussi l'influence d'Eugène Dabit), est omniprésent dans les livres des années cinquante-soixante avec Georges Hyvernaud, Jean Meckert, Albert Paraz, Roger Rabiniaux, Albert Vidalie, Alphonse Boudard, Louis Calaferte, Jean Douassot, Maurice Raphael, Roger Rudigoz. C'est Céline qui a su donner l'officialité aux tons et aux rythmes de l'oralité qui se glissent parfaitement dans les lignes des romans de tous ces écrivains, et bien entendu dans les livres (pas tous, il est vrai) de Raymond Guérin. En outre, la plupart du temps ces œuvres cachent des bribes, sinon des pans entiers, de biographie de leurs auteurs. La vie suit la force des mots, souvent argotiques, une décomposition raisonnée de la langue écrite vers une oralité qui maintient malgré tout un style où, de temps en temps, apparaît le subjonctif imparfait.

Si Céline reste bien en vogue, toutefois, ces écrivains à l'écriture orale élaborée disparaissent souvent dans les plis du temps, leurs lecteurs sont comme des *happy few*, à la manière stendhalienne, qui se rencontrent en cachette pour échanger de vieilles publications jaunies par les années passées plutôt que de nouvelles rééditions improbables. Et ces auteurs, quoique conscients de leur talent, voire de leur génialité, sont également lucides quant à la possibilité qu'ils ont de survivre dans les mémoires de lecteurs le plus souvent distraits. *Mala tempora currunt*, aujourd'hui, le risque de disparaître à jamais des rayons d'une librairie, est d'autant plus réel si même les éditeurs rechignent à la besogne et placent le pécule avant la littérature.

Et si l'on prend Raymond Guérin comme prototype absolu du reniement des lecteurs plus attirés par la légèreté des best-sellers, on comprend bien que par ses écrits "théoriques" et ses articles provocateurs, il ne facilite pas la tâche:

Ce romancier refuse donc de pousser ses évasions d'écriture jusqu'au néant ou jusqu'à l'hyperbole. Ni bête ni ange. Il ne songe qu'à capter la vie dans tous ses aspects, fût-ce au prix d'une insolence sans remords et même d'une apparente atechnie. Et de même qu'il a préféré écrire des romans pour s'exprimer parce que le roman a, malgré tout, sur les autres genres, l'avantage d'être celui de la liberté (d'être aussi le genre où l'écrivain est plus particulièrement maître de son propre univers, de ses créatures comme de leurs aventures, de sa forme comme de son

étendue, de sa densité comme de ses prolongements), de même il entend y affirmer son droit de tout dire et de tout peindre, sa volonté de se servir de tous les mots et de s'attaquer à la totalité et à la diversité parfois troublante des faits qui meublent ou encombrant son destin. (*Le romancier* 92)

Une fois pris acte que la réalité n'est pas belle mais que le romancier se doit, malgré tout, de la décrire telle qu'elle est, que les mythes qui ne disent plus rien aux contemporains sont pourtant encore bien ancrés dans le quotidien, comment doit se comporter l'écrivain sur le plan de l'écriture ?

[...] vouloir (en toutes circonstances) pour appeler un chat un chat exiger une complète liberté de pensée et d'expression puis, échapper au terre à terre du réalisme (ou pis encore du naturalisme) par une recréation mythologique de la réalité, suppose un caractère bien trempé. [...] il fallait faire preuve pour tirer des faits de tous les jours, des paroles les plus entendues comme des réflexions les plus ordinaires (aussi bien d'ailleurs que des faits, des paroles et des réflexions les plus rares), une puissance émotionnelle et je dirai même une délectation d'esprit. (102)

Il faut donc que le romancier, conscient que la plupart du temps "la vie profonde des êtres qui est si l'on y pense, d'une telle variété, est si dérisoirement mutilée dès qu'on s'efforce de la convertir en œuvre d'art" (103), se libère des carcans du langage et pour cela "ce qu'il doit redouter surtout, c'est d'être un moraliste." (*ibid.*)

Observer avant toute chose, c'est bien ce que disait Camus l'art du "scalpel", en profondeur et sans aucune limite:

La vie est imparfaite. Les créatures aussi sont imparfaites. Mais tant mieux! Rien ne peut se développer sans son contraire. La vie ne serait pas la vie si elle n'était ce mélange du meilleur et du pire. [...] Nous dirons que c'est la permanence du conflit, au-dedans de la créature, entre ses aspirations les plus hautes et ses plus tristes bilans qui fait qu'elle peut vivre. Ce qui rend finalement la vie si passionnante c'est donc que l'antagonisme entre le sens profond de la vie et le non-sens soit justement laissé sans réponse. (107-109)

À partir de là:

[...] poser les règles (très simples, au demeurant) d'un art de la confession ou de la fiction (voire du mythe) où l'homme, la vie, l'univers des objets et des mots ne seraient plus gauchis par une transposition de partis pris tantôt systématiquement optimistes, tantôt systématiquement destructifs, mais scrupuleusement captés dans

l'alternance ou la simultanéité de leurs formes. Un art à la fois réaliste et idéaliste; poétique sans poésie formelle; quand ce serait même fascinant dans l'abjection [...] Ce serait enfin, pour ce romancier protégé l'occasion tant attendue de revêtir la tunique de l'Arlequin et de se glisser froidement dans la peau du caméléon. (110-111)

À ce romancier, il va opposer Stendhal, pourtant parmi les auteurs qu'il aime, et à qui il reproche de ne pas avoir eu le courage de transposer le Stendhal intimiste des souvenirs et du *Journal* dans ses romans, "faire une noce crapuleuse [...] tâter les cuisses de Mathilde de la Môle [...]" (113):

Il a bien consenti à leur prêter son culte de l'énergie, son orgueil primesautier, sa haine du mensonge et de l'argent, la délicatesse des sentiments et toujours les élans les plus sensibles et les plus passionnés de son cœur vers les femmes. [...] Mais il n'a jamais consenti (ou jamais envisagé) de nous montrer en Sorel, ou en Leuwen, le Beyle graveleux des *Souvenirs d'Égotisme* ou le franc-parler du *Journal* (*ibid.*)

Le romancier, même le plus réaliste, se cache donc, par pudeur ou pour ne pas déranger la susceptibilité des lecteurs à qui "il faut des contes de fées, du trompe-l'œil, des miroirs à alouette" (114). Des tentatives doivent être faites tout en sachant parfaitement qu' "il y aura toujours des tartufes ou des gros-jean pour s'offusquer dès qu'il se risquera à ridiculiser les vieux codes de la bienséance [...]" (117) Car les défenseurs de la morale et de la bonne littérature sont une armée aguerrie, prête à agresser, attaquer par tous les moyens, effacer le surplus:

Pour avoir droit au titre d'écrivain, pour mériter d'être un artiste il faudra que vous ayez su transposer savamment ces parties honteuses de la nature humaine dont ils ne nient pourtant pas l'existence (comment pourraient-ils) mais dont ils interdisent qu'il soit fait mention. (118)

D'où le malentendu Guérin. Il ne comprend pas ceux qui "brouillent les cartes" et, drapés dans des "manteaux de métaphores", savent digérer "la vomissure universelle" (119). Le romancier dit son mot sans aucun souci, sinon celui de clamer sa vérité à la masse. Nous l'avons vu, Alceste disgracieux même face à ses amis, pour expliquer et répondre aux attaques et aux avanies subies, il dégaine sa violence verbale. Jean-Paul Kauffmann dit qu'il y a aussi du Jean-Jacques derrière tout cela (290), nous pourrions parler d'un syndrome Jean-Jacques ou d'un syndrome Alceste, au sein d'un complot universel contre lui, dû bien souvent à cette intransigeance qui le distingue de ses confrères. L'impulsivité de son dire ne trouve qu'après coup

les freins inhibiteurs nécessaires pour pouvoir éviter les malentendus, mais la plupart du temps, l'inhibition n'habite pas chez Guérin, il est tout d'un bloc. C'est ainsi qu'il faut le prendre: l'accepter ou le refuser. En général, on cherche à l'accepter mais jusqu'à un certain point, et c'est pourquoi son retour en province, à Bordeaux, l'isolera de plus en plus: "Tout se passe en somme comme si, malgré moi, le destin s'ingéniait à me maintenir dans une ligne solitaire (qui est, tout compte fait, loin de me déplaire).", écrira-t-il à son ami Henri Calet, en août 1945 (*Correspondance* 163).

Seuls les écrivains qui ont cette même vision, ceux qui "songent [qu'] avec plus de feu à l'inaccessible beauté." (120), trouvent grâce à ses yeux:

Les mots sont là, devant eux, et ils les utilisent tels qu'ils sont dans leur nudité, selon ce qu'ils ont à exprimer, si précieux ou si grossiers soient-ils. Car enfin, les mots ne sont que les instruments; l'important est ailleurs. L'important c'est ce cancer qui ronge la créature. À tout prix, ils veulent pouvoir presser le pus de leurs plaies, inciser leurs abcès, vider leurs tripes, guérir! (*ibid.*)

Il faut les admirer ces solitaires, ces écrivains courageux, car leur existence n'est pas des plus faciles, et, en passant, donner un autre coup de griffes contre les autres, "les épiciers du roman" (191):

Loin de se résigner aux abominations de la vie, comme font ceux qui s'isolent égoïstement et lâchement dans les suavités de l'art pour l'art, ils préfèrent grossir leur œuvre de tout ce qui reste en eux d'impur afin de s'en purifier du même coup. Ils s'opposent en cela à ceux qui savent si bien écrire de belles proses ou de beaux vers et qui ont cependant des âmes si noires et des cœurs si pourris. [...] Il semble qu'il y a, au contraire, chez eux, une rigueur admirable qui entend faire passer l'exercice et l'apprentissage de la vie avant l'exercice et l'apprentissage de l'art, une volonté farouche à se souvenir qu'il n'y a rien de plus grand que l'homme, dans l'homme. (121)

Et pour Guérin, au-delà du poids des mots et du scandale qu'il peut en ressortir, à chaque nouvel épisode de sa créativité, le but premier reste l'écriture. Il le redit souvent, par exemple, en parlant de Stendhal, point de vue qu'il assume entièrement: "Le sublime est atteint lorsque l'auteur a su allier l'inédit des images à l'inédit des sentiments et des idées." (*Humeurs* 90)

C'est sa seule préoccupation, ce *je* malmené, trituré dans les circonvolutions de sa pensée, considérations parfois absconses, ruminées, ressassées, ce *je devient écrivain*, chez Guérin est irrémédiablement porteur

de souffrances intenses, ce ne sont pas les affres de l'écriture comme Flaubert, mais plutôt ce qu'il va en dériver, l'incompréhension qu'il risque de susciter chez ses proches, le regard des autres:

L'acte littéraire est composé de deux phases très distinctes. L'une consiste à écrire les livres que l'on a en tête. C'est une phase euphorique qui procure de vives joies [...] Une raison de vivre. La seule, peut-être! Ce à quoi on finit par subordonner tout le reste... L'autre consiste à publier ce que l'on a écrit. Mais, en général, elle n'engendre que désillusions, ne vous vaut qu'insultes et avanies" (Guérin, *Fragment testamentaire* 78)

Toute sa vie cela va être le but de Guérin, conscient d'être différent de la plupart des écrivains publiés (et pourtant non de ceux qu'il côtoie ou peut-être se sent-il aussi différent d'eux, ses amis les plus proches ?), une quête absolue et cohérente de la vérité. Le rôle de l'écrivain n'est pas d'endormir le lecteur avec des contes invraisemblables mais, la plupart du temps, le lecteur rechigne, il prétend autre chose:

Il est donc possible que le lecteur résiste à des romanciers qui ne veulent, justement, l'entraîner nulle part, mais seulement lui ouvrir les yeux et le placer en face d'un miroir impitoyable. Ils n'ont pas de jeu à proposer [...] Ils ne cherchent qu'à écarter pour lui les rideaux de l'existence ainsi recréée, avec ses incohérences ou ses avortements, dans ses élans comme dans ses rechutes, dans ses rêves comme dans ses actes, dans ses désespoirs comme dans ses délusions. (*Un Romancier* 125)

Mais Guérin est lancé, il dispense des conseils aux jeunes littérateurs et aux lecteurs, il faut que les choses changent dans ce monde littéraire, dit-il, et il recommande "la nécessité d'un art de tout dire dont Diogène reste l'ancêtre, dont le premier maître aurait été Montaigne et dont, aujourd'hui, Proust et Joyce furent les représentants les plus émouvants" (131) car son but premier est bien celui, et avec ambition, précise-t-il,

[...] de toucher des lecteurs, de leur apporter quelque chose qu'ils ne trouveront nulle part ailleurs, il me semble; d'être pour eux, en somme, une sorte de réactif. Mais à condition qu'ils me prennent comme je suis sans discuter, avec mes qualités et mes défauts, comme on fait d'un frère ou d'un ami. À la condition qu'ils me laissent libre de mes mouvements et de mes humeurs, supposant bien que ceux qui peuvent être attirés par ce que j'écris sont justement des êtres assez compréhensifs pour respecter mon libre arbitre et assez courageux pour ne pas tolérer que j'empiète jamais sur le leur. (143)

Il s'en prend à la société, à cette époque faite de veulerie et de conformisme, où les lecteurs prétendent d'un livre qu'il soit "tantôt comme un soporifique, tantôt comme un remontant" (*Humeurs* 28) et n'attendent des écrivains à la mode que "de la poudre aux yeux" (*ibid.*) et demande à ses lecteurs un acte de foi absolu car c'est le propre de comment il entend la littérature. Dans ce livre ne met-il pas en exergue à chaque paragraphe: Montaigne (exergue au livre même), Alain, Gide, Proust, Valéry, Stendhal, Léautaud, Henri Michaux, Montherlant, D.H. Lawrence, Jouhandeau, Joyce, Henry Miller, et Lautréamont. C'est le royaume des anticonformistes, de ceux qui ne répondent pas à la doxa mais qui suivent leur propre chemin sans trop écouter les qu'en-dira-t-on de la critique. Ce n'est pas un hasard, bien sûr, si Guérin cite ces auteurs car il se sent des affinités avec eux, écrivain pour quelques *happy few*, lui aussi censuré (*L'apprenti* doit attendre la fin de la guerre pour être publié), lui aussi malmené par une existence cahotante, et par les moqueries de ceux qui ne le comprennent pas. S'en sortir, ne plus se laisser prendre au piège d'une critique austère et peu perspicace:

[...] aller son chemin sans se préoccuper de savoir si ça plaît ou non. On ne m'apprécie pas ou on m'apprécie de travers, ou on s'efforce de me lancer des brocards, ou on m'injurie, ou encore on fait semblant de m'ignorer quand je deviens trop gênant, Mais cela ne m'atteint pas. La preuve, c'est qu'après chaque éclaboussure je repars de plus belle. Ça m'amuse, même, cette espèce de jeu de cache-cache avec les critiques volontairement aveugles, avec les lecteurs bornés. Ça me met en verve. (145-146)

Envers et contre tout Guérin reste lui-même, envers et contre tous, prêt d'une part à affronter les critiques, d'autre part se retirant comme un Diogène devant les quolibets des mécréants, hautain et résigné à "chercher sur la terre un endroit écarté" (Molière 89), loin de "cette sinistre comédie des Importants" (*Romancier* 152). Mais dans ce désert forcé, Bordeaux, l'écrivain connaît des moments de lassitude, de découragement aussi, voire de dépression, comme il l'écrit dans son journal, apparemment incapable de comprendre que l'époque, 1944, a d'autres priorités:

Mais il n'est pas aisé de mener à bien une œuvre qui s'avère de plus en plus comme devant non seulement surprendre mais provoquer les plus violentes réactions, si parmi même ceux, si rares, qui sont susceptibles de me soutenir et de me pousser à continuer cette lutte, aucune voix de sympathie, aucun témoignage d'attention ne

se font entendre. Pas aisé, non! de s'acharner contre deux déserts, celui, insondable et sans limites de la foule, celui, tout nouveau et tellement inattendu de ceux qui jusque'ici ne m'avaient jamais manqué! (Guérin, *Représailles* 84-85)

Toute sa vie, Raymond Guérin se trouvera dans cette situation, entre deux feux, ou pour reprendre le titre d'un de ses livres, parmi tant de feux de mécontentement, inextinguibles, toujours insatisfait, ruminant sa solitude, loin du bonheur – du moins professionnel – déçu par ses amis, par ses mentors, par ses lecteurs:

[...] bien sûr, l'amertume, le dépit peuvent se lire comme le désespoir d'un homme condamné par la maladie: ainsi nous ont dit le comprendre Dora et Maurice Sarthou, ses amis. Mais nous aimerions surtout voir en Raymond Guérin un misanthrope humaniste, un écorché vif à la peau dure, cherchant inlassablement à corriger chez ses semblables les défauts qu'il savait être les siens. Tout son art vient du paradoxe, son éthique de la contradiction: orgueil et humilité, sobriété et foisonnement, préciosité et argotisme, plénitude et vanité élaborent l'œuvre, anéantissent l'être. (Curatolo 11)

4. *Guérin et l'amer, Guérin et la mer*

C'est donc l'amertume qui est la note dominante des dernières années de l'écrivain, l'incompréhension, le sentiment de n'être pas assez considéré et mis à l'écart aussi à cause de son franc-parler:

Car ces docteurs qui paient l'attente et sont sûrs de leur fait ne sauraient tolérer la moindre ingérence dans leur domaine. Ils peuvent à loisir décider, trancher, juger, condamner mais ils ne supportent pas d'être mis sur la sellette à leur tour. Ils se prétendent infaillibles. (*Un Romancier* 160)

Cette amertume, seule la solitude ou la présence de Sonia, sa compagne, pourront sinon l'effacer, du moins estomper la souffrance qu'il en dérive. Et la présence de la mer, celle du soleil aussi, pourra lui restituer le sentiment profond de liberté, de communion avec l'univers.

L'élément premier de notre écrivain est la mer, omniprésente dans son œuvre, dans les mots et dans les rêves de ses personnages: "Il n'y a rien au monde qui vaille le bonheur d'être nu, au soleil, au bord de la mer, de rester là, à dormir ou à rêver loin des ambiguïtés humaines, dans la

seule contemplation et dans le seul bercement du ressac.” (*La Confession* 303). Car la mer l’accueille, bénéfique et bienveillante, et lui permet d’oublier l’amertume du quotidien:

Parfois, ça manque un peu de couleur et d’accent et ça ressemble un peu trop à une colonie d’asticots en procession sur une charogne puante. Mais le tout est de s’y faire et quand j’en ai ma claque, je quitte la ville et je vais regarder la mer. Là, c’est plus franc comme odeur et comme grouillement.

Quand je suis comme ça, tout seul, devant la mer, admirant les longs coups de langue du ressac et m’offrant aux bonnes gifles du vent du grand large, je me sens heureux d’être loin de ce magma d’humains qui boursicotent ou conspirent, se pavane ou fornique. (*Un romancier* 205)

Tout est dans le mouvement, dans la transformation, dans la métamorphose, la mer, – l’eau élément baroque s’il en est –, porteuse de suggestions intenses et chaleureuses, laisse toutefois un arrière-goût d’inquiétude:

Oh! n’y a-t-il rien de plus voluptueux en plein zénith que les derniers pas qu’on fait en sortant du bain? L’eau bruit sous nos pieds, s’enroule à nos jambes, se précipite, s’enfuit, revient, écume, nous résiste, mais chaque pas nous grandit davantage hors d’elle, assure sa défaite. Et quand nous n’avons plus même les chevilles prises, quand nous titubons de fatigue, quand nous foulons le sable à l’endroit où il n’est plus qu’humide, quel regret, quelle insatisfaction encore nous rejettent au plus profond de la mer? (*Capharnaïm* 10)

Le temps assagit l’âme, ou peut-être s’agit-il simplement de résignation, de fatigue, et bientôt ce sera aussi la maladie:

Qu’ils me paraissaient vains les jours où j’avais été un redresseur de manies, un vitupérateur de place publique, un manipulateur de sarcasmes! Du reste, l’eussé-je voulu, aujourd’hui, j’en aurais été bien empêché par les renâclements de ma vieille machine. Un peu marcher, un peu nager, c’était tout ce qu’on pouvait me demander. Je passais donc la plus grande partie de ma vacance assis ou allongé au soleil, nu par temps chaud, bien couvert par temps froid, usant de ce qui restait de ma faible vue à contempler la côte lointaine et la mer, respirant l’air salé des flots poissonneux, recueillant sous ma peau à demi refroidie la chaleur éternelle de l’astre et retournant en ma tête désabusée et curieuse à la fois, d’innocentes méditations propitiatoires. (*Confession* 248-249)

La mer, le soleil, le sud, resteront pour Guérin le sommet de la plénitude, Capri comme l'eldorado de ses rêves de bonheur, de ses désirs d'un futur tranquille. Ce que l'écriture ne lui aura donné qu'en partie, la mer le lui restituera à jamais. "Un jour d'été, je m'endormis. Et je ne me réveillai pas. Peut-on imaginer rien de plus simple ? C'était la plus douce des morts, la plus naturelle." (*Confession* 304). Son alter ego Diogène eut ce privilège, pour lui la chose fut différente. Le 12 septembre 1955, suite à une pleurésie due à un cancer des poumons, après des mois de souffrances insupportables, Raymond Guérin meurt à cinquante ans, nous laissant une œuvre partiellement inachevée mais, pour notre propre plaisir, quelques chefs-d'œuvre.

5. Conclusion

"Reste, en tout et pour tout, l'incomparable plaisir d'écrire."
Le Pus de la Plaie (Guérin 20)

Moraliste ? Il l'est certainement: à la manière du personnage de Molière ou bien l'est-il à la manière d'un Molière "sérieux" et cynique ? Molière l'ambigu qui jouait sur les deux registres: d'une part le moralisme, d'autre part une sorte de parodie des moralistes; d'une part Alceste, de l'autre Philinte, avec La Rochefoucauld en tête ("L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu") (79), via Nicolas Faret (*L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*) et/ou, comme l'écrit Jean Mesnard, Blaise Pascal ("Le moi est haïssable"). Car s'agit-il vraiment d'une parodie ou ne retrouvons-nous pas dans Alceste toutes les contradictions de l'homme Molière qui était homme de son temps et dont Alceste, nous dit Georges Mongrédien dans la préface de la pièce, est nourri aussi "de ses propres colères, de ses propres rancunes"⁹ ? Guérin comme Molière alors ? Guérin, tout d'abord, semble faire de nécessité vertu, une sorte de misanthropie à la carte; prisonnier, pour ne pas succomber moralement dans le magma du camp, il prend à soi la devise d'Alceste: "Je veux qu'on me distingue; et pour le trancher net, / L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait." (Molière 25). Survivre alors que ces amis ont pu s'évader, en attente à son tour d'un miracle. Plus tard, du fait d'écrire sans freins et de dire toute la vérité – sa vérité –, avec la non-reconnaissance, qu'il ressent profondément injuste, des lecteurs et des éditeurs, cette misanthropie va

croître: “L’amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs” semble vouloir rappeler Guérin à ses contemporains, comme La Rochefoucauld (43). Si l’on peut penser que Molière parodie, Guérin, lui, au contraire, se prend trop au sérieux et y mêle abnégation et douleur. Touchant, certes, mais non pas ridicule comme l’est, parfois, Alceste. Ce n’est pas comme chez l’homme aux rubans verts, lu par Mesnard: “Son dessein de retraite [...] une contemplation plus exclusive de lui-même” (888), Guérin, dans son désert, est un homme gravement blessé, presque résigné, anéanti par son propre ressentiment.

Guérin et ses contradictions, en fait, Alceste n’est pas vraiment revisité, plutôt désenchanté, et sa misanthropie est douloureusement aggravée. Raymond Guérin devient ainsi le prototype de tous les écrivains incompris, bannis et effacés du XX^e siècle, un peu comme le fut considéré Thomas Chatterton au temps des Romantiques, mais à la place du suicide, – tel le poète anglais –, il ne cesse de pousser sa gueulante comme il se doit, pour sombrer, finalement, dans la renonciation, la maladie et la mort qui s’ensuit. Au fond, écrit Jean-Paul Kauffmann, dans sa riche biographie: “Comme Alceste, s’il hait les hommes, c’est sans doute de trop vouloir les aimer, d’en exiger une image trop absolue et chimérique. Le désir de choquer, de scandaliser, se confond à celui de plaire, d’être adulé [...]” (289).

Intransigent, insupportable, agressif, moqueur, rigide, ombrageux, frondeur, revêche, atrabilaire, grincheux, ingrat, ou “un emmerdeur”, pour reprendre un terme cher à Étiemble qui, – ce n’est pas un hasard¹⁰ –, était l’un de ses amis (et qui s’autoproclamait ainsi dans une interview à Bernard Pivot), toutes ces épithètes, pour un oui pour un non, se prêtent à la personnalité de Raymond Guérin.

Il est tout cela, il est vrai, mais il est aussi tendre, sensible et rêveur, et il est l’auteur d’un grand livre irremplaçable, (et introuvable) et rien que pour *Les Poulpes* il mérite d’être nommé parmi les grands romanciers du XX^e siècle:

L’écriture talentueuse de Raymond Guérin laisse peu de place à l’espoir, la noirceur semble envelopper le monde (“Allons, se disait-il, l’âme amère, je crois bien qu’il faudra que je me résigne à n’aimer jamais plus mes semblables” – *Les Poulpes*, 489) et même le sourire que la dérision parfois laisse échapper ne peut effacer l’intense douleur qui traverse toute l’œuvre. (Corona 148)

Car ce livre, *Les Poulpes*, est une descente en enfer – le camp – d’où l’écrivain, néanmoins, est revenu, quoique brimé, affaibli dans le physique et l’esprit. La vie reprendra le dessus, avec sa compagne, bientôt sa femme Sonia, mais l’amertume d’être incompris empoisonnera ses dernières années.

Différemment, *Un romancier dit son mot* est un livre phare dans l’œuvre de Guérin; d’une part il s’agirait presque d’un art poétique, et indirectement d’un Gradus pour les débutants: comment écrire un *vrai* livre; d’autre part, entre les lignes, nous pouvons également y déceler un autoportrait de l’écrivain:

L’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’*absence* d’un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d’éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement “thématiques” (Beaujour 8)

Comme le rappelle Michel Beaujour “La formule opératoire de l’autoportrait est donc: “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vais vous dire qui je suis”.” (9) et à bien y regarder cela pourrait être également la résultante de tous les livres de Raymond Guérin, y compris dans les parties les plus autobiographiques comme *Les Poulpes* où une certaine chronologie est présente.

Raymond Guérin l’écorché vif, comme l’a appelé Bruno Curatolo, est bien celui-ci, semblable à ses frères littéraires en proie à une malédiction:

[...] sa malédiction tient simplement à sa *naissance*: expulsé du sein maternel, marqué du signe de l’*ego*, voué à l’errance et à la conquête (à la transformation du monde) ou bien à leur envers: l’écriture interminable. Caïn, Melmoth, Zarathoustra, Maldoror, Bouvard et Pécuchet: le Maudit condamné à “l’expérience nue du langage” et voué à trouver “bêtes” les *lieux communs*. L’incompris, parce qu’il n’est plus compris, au sein de la taverne et de la tribu, dans la polyphonie des discours anonymes; parce qu’il a été exclu de l’intemporelle coprésence dans le réseau de la parole changée et décentrée. (Beaujour 21-22)

La dérision peut l’aider quelque temps, et avec *Les Poulpes* il atteindra sûrement le sommet de celle-ci, mais c’est surtout la résignation du fait de ne pas être compris par ses semblables qui l’accompagnera, comme un *leit motiv* récurrent et, à la fin, ce sera le misanthrope qui l’emportera. Ou le Diogène désenchanté:

Je me considérerais comme le dernier des jean-jean si je gaspillais une seule minute (du précieux temps qui me reste à digérer) au service d'une cause quelconque. Tout ça manque de sensibilité et de générosité sans doute. Je ne le nie pas. Mais, que voulez-vous, je suis ainsi et on ne se refait pas. J'en ai trop bavé, ici et là. J'ai reçu trop de gnons. Je suis comme ces vieux boxeurs qui, à force d'avoir reçu de sévères punitions au cours de leur carrière, ne peuvent plus encaisser le moindre coup. Je les ai suffisamment cultivés, les petits hommes et leurs tristes petites sociétés. Je ne suis plus bon. On pourra dire ce qu'on voudra. Et que j'ai un cœur sec, et que je manque d'idéal, et que je suis un égoïste. Sauve qui peut! (Guérin, *La main passe* 77)

Il reste, toutefois, le fait que Guérin a quasiment disparu, ainsi que grand nombre d'écrivains de ces années-là. Entre l'épopée sartrienne et de ses adeptes et le nouveau roman, avant les Hussards, ces écrivains "du scalpel" ont quitté, à leur corps défendant, les étalages de nos librairies appauvrissant certainement nos lectures, et Raymond Guérin et Henri Calet en sont les représentants les plus évidents: "Voilà, à nouveau, l'ombre gigantesque de Céline planant sur les 'petits' auteurs de l'après-guerre, dont l'originalité pourtant reste entière dans la chronique de ces années de deuil. Deuil des idées, deuil des valeurs, deuil de la littérature [...]" (Curatolo 158). On ne doit pas parler de certaines choses, écrit Curatolo, du moins non du corps et des intestins. Et ces écrivains, Guérin, Calet, Reverzy, Hyvernaud, bien ancrés à la réalité sous tous ses aspects, comme Céline l'avait fait, par exemple, en ont parlé. Guérin a fait de la décomposition des corps et des esprits aussi, le centre de son écriture; décomposition également du lexique selon les différents registres de la langue. Chaque livre de Guérin est le nouveau chapitre d'une œuvre qui se veut foisonnante et disparate, le corps malade de son père, sa propre maladie, l'onanisme de l'adolescent, la folie aussi, d'une certaine façon, le refus des règles et des ornières toutes tracées de la doxa, le manque de liberté et la promiscuité, Guérin a peint une tranche d'humanité qui, en général, n'apparaît pas dans les anthologies "comme il faut". Son art poétique, – voire son autoportrait ou son *je devient écrivain* –, qui explique ses choix est aussi pure provocation qu'il renvoie à la face des bien-pensants et de l'intelligentsia bourgeoise:

Ah! c'est que ces messieurs pansus ont une idée très précise de ce que doit être l'art, l'art avec un grand A! Ils nous le prouvent dans leurs déjections hebdomadaires, par leurs crottes inodores, incolores et sans saveur, par tous leurs petits cacas répandus dans les sentines du journalisme organisé. Vous n'oserez tout de même pas les tourner en dérision? Et pourquoi pas? [...] je me sens des vellétés fulminantes et

je me considérerais comme le dernier des derniers si, sous prétexte que j'ai pu jouer au pion parfois ou à l'esthète, je me contraignais à brider maintenant les robustes gambades de ma plume. (*Un Romancier*, 207)

Cela explique, probablement, la raison de l'effacement dans les histoires littéraires de Raymond Guérin, et des autres, tous ces écrivains des années trente-cinquante, revenus de loin. Rémy de Gourmont, dans ses *Promenades littéraires*, en parlant de Barbey d'Aurevilly, – mais que nous faisons nôtre pour Guérin – écrivait: “Il restera longtemps l'un de ces classiques singuliers et comme souterrains qui sont la véritable vie de la littérature française. Leur autel est au fond d'une crypte, mais où les fidèles descendent volontiers, cependant que le temple des grands saints ouvre au soleil son vide et son ennui.” (258)¹¹. Il aura fallu, paradoxalement, les années du reflux, de l'hédonisme effréné, de la superficialité, de la décadence morale et politique des années quatre-vingt, pour que ces écrivains réapparaissent aux devantures des librairies. Paul Renard écrit que:

À la méfiance devant la marginalité succède à notre époque la fascination devant les indépendants et les insoumis; le pessimisme trouve davantage d'échos dans une période de crise; l'expression crue des maladies du corps ne choque plus les contemporains du Sida (Renard, *Revue* 25-26)

Paradoxe de l'éthique dans une époque sans éthique, voyance de ces écrivains dans une période où seules les images dirigent les esprits, il y a un peu de tout cela. Et peut-être une sensibilité majeure de la part des lecteurs (qui restent, néanmoins, encore des *happy few*) pour savoir apprécier l'écriture de talent. L'œuvre “inachevée” de Raymond Guérin, disions-nous, est aussi dans ce qu'il nous pré-annonçait à la fin de son art poétique, dans son mot dit, ou plutôt gueulé, dans son cri de désespoir du dit, le cri du cœur poétique et existentiel:

Ce que je veux dire, pour finir, c'est que s'il me reste encore un peu de temps avant de sauter, oui, avant de faire le grand saut, d'une manière ou d'une autre, ce ne sera certes pas pour donner des gages de maintenance ni pour m'offrir les griseries d'une rédemption mais pour narguer une dernière fois ce monde qui aurait pu, sans doute, être si beau mais que sa démence a perdu. (*Un Romancier* 209)



- 1 Nous relevons entre autres dans le récit sur Philippe de Macédoine (*La Confession* 253-279): un emmerdeur, son grand dada, le nez dans son caca, zigouiller, se dégonfler, patatras, scrongneugneu, belle lurette, biffins et cavaloches, se marrer, guibolles, une sorte de match au finish!, etc.
- 2 Dans l'interview faite par Paul Guth, n'avoue-t-il pas: «Je suis plus camaléonesque. Mes héros sont Protée, Arlequin, Hermès» (Guth, 155).
- 3 I. Confessions: *Zobain*. Gallimard: 1936 (rééd. Finitude: 2015); *Quand vient la fin*. Gallimard: 1941; *Après la fin*. Gallimard: 1945 (ces deux livres sont réunis dans une réédition en 2006, coll. «L'Imaginaire»); *La Tête vide*. Gallimard: 1952 (rééd. «L'Imaginaire» 1998) II. Fictions, «Ébauche d'une Mythologie de la Réalité»: *L'Apprenti*. Gallimard: 1946 (rééd. 1981); *Parmi tant d'autres feux...*, Gallimard: 1949 (rééd. 1983); *Les Poulpes*. Gallimard: 1953 (rééd. Le Tout sur le Tout: 1983). III. Mythes: *La Confession de Diogène*. Gallimard: 1947; *Empédocle*. Gallimard: 1950. IV. Non classés: *La Main passe (ou si les mots sont usés)*. éd. du Scorpion: 1947; *Un Romancier dit son mot*. Corrêa: 1948 (rééd. La Bartavelle: 1997); *La Peau dure*. éd. des Artistes: 1948 (rééd. Le Tout sur le Tout: 1982; rééd. La Bartavelle: 1997; nouvelle rééd. Finitude: 2017); *Du côté de chez Malaparte*. La Boîte à clous: 1950 (rééd. Finitude: 2003); *Fragment testamentaire*. éd. d'Art Vulc: 1950 (rééd. Finitude: 2003); *Le Pus de la plaie, journal de maladie*. Le Tout sur le Tout: 1982; *Le Temps de la sottise*. Le Dilettante: 1988; *Humeurs*. Le Dilettante: 1998; *Lettres à Sonia 1939-1943*. Gallimard: 2005; *Correspondance Calet-Guérin 1938-1955*. Le Dilettante: 2005; *Retour de barbarie*. Finitude: 2005; *Représailles*. Finitude: 2006; *Lettres à Déjanire*. Éditions de la Nerthe: 2006; *Chroniques d'une année*. Éditions de la Nerthe: 2015.
- 4 Pour une étude plus approfondie de l'œuvre guérinienne, nous renvoyons à l'ouvrage très complet de Bruno Curatolo qui analyse parfaitement, et dans le détail, chacun des livres.
- 5 Pourtant il ne vendra en 1953, date de sa parution, que 1500 exemplaires (*Lettres à Sonia 1939-1943*, éd. Bruno Curatolo 109).
- 6 C'est aussi un peu ce que disait Georges Henein à propos d'Henri Calet: «De même qu'il existe une peinture au couteau, on devrait pouvoir parler

- d'une littérature au couteau.»; Georges Henein, «Henri Calet» dans *Grandes largeurs* 11 (juin 1985): 10.
- 7 Cf. aussi Kauffmann 118.
- 8 Cf. aussi Curatolo 314.
- 9 Voir Préface à Molière 19.
- 10 Cf. Étienne, *Les Temps modernes* 15 (décembre 1946), «Notes sur Raymond Guérin ou du style soutenu au style souteneur», 540-551, à propos de *L'apprenti*. En captivité, Guérin demandait toujours à Paulhan des nouvelles de son ami Étienne, qui vivait alors aux États-Unis.
- 11 Cf. aussi Juin 61.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Arland, Marcel, *Ce fut ainsi*. Paris: Gallimard, 1979.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*. Paris: Seuil, 1980.
- Curatolo, Bruno, *Raymond Guérin Une écriture de la dérision*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Gourmont, Rémy de, *Promenades littéraires*, 1^{ère} série. Paris: Mercure De France, 1929.
- Guérin, Raymond, *La Confession de Diogène*. Paris: Gallimard, 1947.
- . *La main passe*. Paris: Éditions du Scorpion, 1947.
- . *Le Pus de la Plaie: Le Tout sur le Tout*, 1982.
- . *Les Poulpes*. Paris: Le Tout sur le Tout, 1983.
- . *Humeurs*. Paris: Le Dilettante, 1996.
- . *Un romancier dit son mot*. Paris: La Bartavelle, 1997.
- . *Du côté de chez Malaparte*, suivi de *Fragment testamentaire*. Bordeaux: Finitude, 2003.
- . *Lettres à Sonia 1939-1943*. éd. Bruno Curatolo, Paris : Gallimard, 2005.
- . *Retour de Barbarie*. Bordeaux: Finitude, 2005.
- . *Représailles 1944*. Bordeaux: Finitude, 2006.
- . “Été 37”, *Capharnaïm* 1 (2010): 5-16
- Guth, Paul, *Quarante contre un*. Paris: Corrèa, 1947.
- Henein, Georges, “Henri Calet”, *Grandes Largeurs* 11 (1985): 9-13.
- Juin, Hubert, *Écrivains de l'Avant-Siècle*. Paris: Seghers, 1972.
- Kauffmann, Jean-Paul, *31, allées Damour. Raymond Guérin 1905-1955*. Paris: Berg International-La Table Ronde, 2004.
- La Rochefoucauld, François de, *Maximes et Réflexions diverses* (éd. Jean Lafond). Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1976.
- Mesnard, Jean, “*Le Misanthrope*” mise en question de l'art de plaire. In “Revue d'Histoire littéraire de la France” 5-6 (1972): 863-889.
- Molière, *Le Misanthrope, Œuvres complètes III* (éd. Georges Mongrédien). Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- Renard, Paul, “Pistes pour la revue littéraire”. In *La Revue littéraire* (éds. Bernard Alluin et Bruno Curatolo). Dijon : Le Texte et l'Édition-Université de Bourgogne, 2000, 17-26.

Questioning Legacies, Fashioning
the Postcolonial Self: A Reading of
James Gregory's *Goodbye Bafana:
Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend*

Laura Giovannelli

Università di Pisa

But here I am! It's my choice now! And I'll tell you this: if Mandela did something wrong, I *don't* want to hear about it. Something, *something* has got to survive out of all of this.
(Antjie Krog, *Country of My Skull* 339)

Generally frowned upon by Mandela's biographers, disregarded by academic criticism, and dismissingly received in South Africa as partly fabricated evidence, the memoir *Goodbye Bafana: Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend* still needs to be properly assessed.¹ Without sounding apologetic, the analysis should attempt to trace the author's dynamic process of self-representation, the modes through which his ethnic and cultural imaginary worked, and the different attitudes and reactions he endeavoured to portray, from his childhood on a farm in KwaZulu-Natal in the 1940s to the momentous "Sunday the 11th" (Gregory 476), the day Nelson Rolihlahla Mandela was released from Victor Verster Prison (11 February 1990).

James Gregory (1941-2003), the author of this book lying midway between autobiographical writing, prison narrative, and a historical account relating to no less an icon than Madiba, was not a professional writer. He was one of the warders who, alongside Jack Swart, Christo Brand, and Major Marais, found themselves cementing a friendship with

the “main man” (Gregory 17), political prisoner ‘Number One’ as well as future Father of the Nation. Such a connection, which Afrikaner Gregory hastened to popularize by means of a book strategically published in 1995, when Mandela’s position as the first black President of a democratic South Africa was firmly established, did not pass unquestioned and predictably received controversial responses concerning the veracity of the account, its breach of trust and its working as a highway to popularity and profit. If Ramoupi and Mkhabela mention in passing that “after its publication, [Gregory’s book] provoked a controversy regarding the genuineness of its story” (3), a more poignant feedback is provided by Coullie, who, while analyzing the “Madiba-marketing” phenomenon, observes that

Mandela is a key person in the autobiographies of both James Gregory (1995), Mandela’s Robben Island jailor, and Rory Steyn (2000), his bodyguard. Their autobiographical accounts of their relationships with Mandela secure a potentially large readership by foregrounding Mandela’s name in the books’ titles. Incidentally, both of these are ‘as-told-to’ autobiographies. This strikes me as significant: can we not infer thereby that more or less anything to do with Mandela is worth publishing, even if the autobiographers cannot tell their stories well enough to make it in print on their own? Collaborators ensure that potentially popular (read lucrative?) narratives are publishable. And publish they, along with many new writers, do. (299)²

Indeed, Gregory’s text unfolds like a conversion story: a tale of biased hostility and hatred magically dissolving via the epiphanic discovery of the moral stature of the ‘criminal’, with the prisoner growing into a friend, confidant, and honourable father figure.

The aim of this article is to better investigate the discursive policy, semantic layers, and identity-construction strategies informing *Goodbye Bafana*.³ I believe that, despite its mystifications and the fact that it was co-written with (ghost-written by?) journalist Bob Graham from *Today*, a London tabloid newspaper which also covered the 1994 elections, this memoir has so far been wrapped in too thick a veil of prejudice. After Mandela’s passing and with South Africa now well on its way towards a transnational, post/postapartheid scenario where porous and ‘glocal’ realities are taking shape, the time is ripe for a historical re-framing of Gregory’s work. *Goodbye Bafana* could in fact be instrumental in considering the relatively brief era of “nonracial South African nationalism – seen as a positive phenomenon, a popular spirit of unity, rather than a legal default position underwritten by the Constitution,” before “the

yielding of the national to the global” in the post-Mandela years of rampant neoliberalism (Cornwell, Klopper, and MacKenzie 6).

While, at the closing of the first decade of freedom (1994-2004), theorists took on the pressing question of whether the economic policies of the African National Congress (ANC) might be interpreted as indicators of a betrayal of the liberation movement’s agenda among the “perils and promises of globalization” (Magubane 660), others observed instead how in the 1980s and 1990s the notion of a South African white identity underwent major shifts within the socio-political fabric. Nuttall, for one, records these shifts as “amplifications of whitenesses” caught in a paradoxical “play between visibility and invisibility” (115), proximity and distance. She includes Gregory’s work among those “invested in changing registers of whiteness” (117) away from ‘settler’ to ‘citizen,’ from a key signifier and even ossified version of racial oppression to a postapartheid development in-the-making.

My purpose in the two following sections is to interweave the moments and phases of Gregory’s political as well as inner journey. I start from the context of an initially ‘staged’ self-portrayal, where Gregory sets about foregrounding his redeeming association with Mandela, as powerfully suggested by his eventual addressing the black leader by his first name. As the chapters develop, however, the somewhat posturing ‘Nelson’s friend’ leaves room for an engaging flow of reminiscences and a more consistent, emotionally genuine intention to craft a postcolonial identity, a well-rounded subjectivity crossing racial boundaries and trying hard to lay the apartheid spectre to rest.

1. A Self-Portrayal as ‘Nelson’s Friend’

As a first step, a crucial point must be addressed when introducing James Gregory, the warrant officer and censor from Robben Island who, in the 1990s, got a promotion to the rank of lieutenant and, in his fifties, was offered an early retirement package. Doubts understandably arise as to whether in *Goodbye Bafana* he might be studiously staging his divorce from the humiliated ‘baddies’ – the Afrikaner white tribe – and negotiating a space for himself as ‘Nelson’s friend,’ an enlightened citizen of the Rainbow Nation.

Needless to say, those were the emotionally heightened times of the South African ‘miracle’ and its exceptionalism, when the country was emerging as a multi-party democracy purged of colour-bar hierarchies, embracing unity and envisaging a new Renaissance. Was then the ex-jailer making an attempt to jump on the winners’ bandwagon and profitably stretching the truth in the mood of national euphoria? Although there can be no definitive answer to this – the more so because textual evidence stems here from life writing, itself a flexible and hybrid genre – well-documented insights into Gregory’s misrepresentations have been supplied by British journalist Anthony Sampson, a close friend of Mandela and the author of a thoroughly researched biography of the black leader (first published in 1999), and by South African Mike Nicol, who, in a long paper written for the Nelson Mandela Foundation, provides a most detailed appraisal of the warder/prisoner intimacy.

Sampson underlines how *Goodbye Bafana* “included intimate accounts of Mandela’s family relationships which he had overheard. President Mandela, as he then was, decided not to apply for an injunction, but the Prison Department officially distanced themselves from the book” (217). He then mentions the fact that “Gregory had ‘hallucinated’ in many of his accounts, Mandela said privately, and Gregory himself admitted that he had used ‘author’s licence’; more seriously, he had abused his role by disclosing confidential personal details” (523).

In his “Nelson Mandela’s Warders,” Nicol devotes one section to each of the three officials who joined the prison services after their training at Kroonstad, had long-term contacts with the incarcerated Rivonians, carried out special duties in relation to Mandela, and gave interviews about their life experience. These warders were: Jack Swart, who was first stationed at Robben Island as a driver and, subsequently, as head of the mess and chef in the prison-house at Victor Verster; James Gregory himself, the only one who published a book on the topic; and Christo Brand, arguably the true ‘Mandela friend.’ *Goodbye Bafana* is said to have appeared at the right time in the public eye and to have woven a story hinging on a basic idea cleverly pushed home to the reader: that of the warder-prisoner “extraordinary relationship,” of “how the warder who initially regarded his prisoner as a terrorist who should be hanged, came to change his mind” (37) in a climate of increasing confidentiality, mutual trust, and, as it were, benign domesticity encouraging talk across the (colour-)bars.

According to Nicol, Gregory revises and overstates both his degree of familiarity with Mandela and his actual assignments. Indeed prison rules, particularly on Robben Island, did anything but foster contact between warders and prisoners, and lower ranking officers did not have much power to decide or act. Nicol points to Gregory's propensity to cast himself as the only man in charge, given *carte blanche*, ranking next to generals, ministers, and politicians and even claiming all the credit when another colleague had been in the foreground instead of him. The most glaring among the allegedly fictionalized episodes concerns the leaking of a conspiracy plot to assassinate Mandela on the very day of his 1990 release. While this scoop is not backed up by any other clear evidence, Gregory significantly capitalizes on it so as to provide his last chapter with engrossing dramatic effects. There he stands, in the thick of things, galvanized into action and ensuring safety while the system's 'yes-men' are getting nowhere, for all their trying hard to understand:

At 3.35 [on February 11th, 1990] the phone rang again. I was standing outside in the garden. I knew it would be General Willemse again. It was. [...]. "They've received information which indicates that one of the armed guards on the route to the gate has been contracted to assassinate Mr Mandela." What the hell was happening? I froze with the phone in my hand, unable to speak [...]. So that was it. Tell Mr Mandela and handle it myself [...]. The release of Nelson Mandela at any time now and an assassin on my hands. And with the world's press standing on the door-step with their eyes, cameras and microphones firmly fixed on Victor Verster Prison and me [...]. I gave an order to the main control. "This is Warrant Officer Gregory. I want every person along the road to the gate, including all guards, totally disarmed. I also want every officer, up to and including generals and their bodyguards, disarmed [...]. I want everyone disarmed. Do I make myself clear? Now do it. I have the authority of the minister, so move, man." (485-87)

The sense of pressing urgency and edginess, the syntactic fragmentation and climactic rising of the chain of clauses, all contribute here to cast the protagonist as the officer who succeeds in saving the day. This is probably Gregory at his most 'self-aggrandizing' and, as far as this side of him is concerned, Nicol's study is an important source of information. Its list of references includes not only Mandela's autobiographical works and personal papers, alongside Sampson's *Mandela: The Authorised Biography*, but also newspaper articles; interviews with Brand, Gregory's wife, and Swart (2009-10); and email correspondence with Ahmed

Kathrada (a renowned ANC activist, political prisoner, and future member of Parliament) and with journalist Benjamin Pogrand, who interviewed Gregory for *The Independent* and *Granada TV* in 1994.⁴

Yet, when reading *Goodbye Bafana*, we also realize that a willingness to question old socio-political legacies, denounce the degeneration of Afrikanerdom, and sever ties with a burdensome Calvinistic inheritance,⁵ does underpin Gregory's reminiscences. At the same time, the narrating I's discursive mode shrinks away from the lacerating struggle with guilt, the troubled-conscience motif, and the overwhelming search for expiation which permeate such Afrikaner works as, famously, Antjie Krog's *Country of My Skull* (1998), Mark Behr's *The Smell of Apples* (1995), or Rian Malan's *My Traitor's Heart* (1990). In *Goodbye Bafana* the tone is rarely heartrending; self-exposure and confrontation with culpability or connivance do not lead to brooding estrangement, developing instead along the lines of a propositional and sensible evaluation. Interestingly, this seems to gesture towards a dialogic ethics linked to the fluid, relational identity which Kalua situates in the context of postcolonial Africa and also describes in terms of Homi Bhabha's "third space" of enunciation, that is to say, the ambivalent cultural locus where multiple traces of meaning create 'fertile' slippages and interact in non-hierarchical, unexpected ways.

In Gregory's book, the enveloping (white) rhetoric of contrition is in fact replaced by a lighter and worldly-wise, occasionally ironical approach that emerges as early as in the Prologue, set in May 1994, the *annus mirabilis* of the ANC's political ascent in a finally unitary state provided with a bill of rights and a liberal-democratic Constitution. In the pageantry of celebrations on the President's inauguration day in Pretoria, Mandela is depicted as the charismatic weaver of reconciliation in the face of old rivalries, allegiances, and baffling reversals of roles on the pathways to power. As if in a masque crowded with parading actors and figureheads, a towering Man of the People and a snickering narrator/spectator – an amused Swiftian or Johnsonian observer of human weaknesses and turns of the tide, getting "the opportunity to see a birth and a burial in the same ceremony" (3) – seem to move on a higher sphere of their own. See in particular how the contrast between the unmatched 'tallness' of Mandela and the 'ordinary meanness' of political castes or social groups is framed in this reminiscence:

As I sat watching the impressive line-up, a sense of the ridiculous overwhelmed me: just a few years ago many of these people were considered terrorists and criminals, a threat to our lives. They now mingled with dignitaries from 167 countries, filled with pride yet at this moment all content just to be sharing the same shaded sunlight. Could this really be happening? Memories kept returning of a time when we had been told in no uncertain terms that many of these people were subhuman, animals to be broken until they begged for mercy [...]. When I closed my eyes I could see Robben Island, that Devil's Island prison where we had kept him. I could see the times when he had wanted to be free. I could see the man standing there so tall, so ram-rod straight that he towered above everyone else [...] I felt a chest-splitting pride in him today. We'd both come a long way together. Not only had we healed the differences between us both as men, one black, one white, but the process had started throughout our land. (1, 3-4)

A similar atmosphere pervades the recollection of the official opening of Parliament, again on the cusp of an extraordinary change, when South Africans were undergoing a delicate process of psychological and interrelational adjustment. For his part, Gregory continues to sketch his profile as a farsighted dissenter from what was once the apartheid derangement; as a floating 'intermediary' capable of rejecting the ethnocentric bias of nationalist discourse and inducing Mandela to discover the white man's humaneness, as seemingly testified to by Kobie Coetsee, a National Party member who served as Minister of Justice (1980-93) and Minister of Defence (1993-94):

A week or so later there was a second phone call. The President requests my presence once more. This time for the opening of parliament [...]. At the main gate there was the same look of incredulity from the security guards when I presented my invitation. A second, closer examination to make certain it was not a forgery, and this time a seat in the President's personal box [...]. As we left with a feeling of exhilaration, we were stopped by two men, one of whom I recognised: Kobie Coetsee, the Minister of Justice. He wanted his companion, one of the country's most notable judges, to meet me. "This is James Gregory," he said, introducing me. "You will have heard a lot about him." The judge nodded his head in perfect rhythm with pumping my hand. "This is the man who took the hatred for the white man out of Nelson Mandela." (5-6)

Self-complacency and sarcastic smack aside, these passages set the tone for the next thirty-three chapters of the memoir, where even the most sorrowful circumstances⁶ are commented on with a sense of composure,

responsiveness, and sound determination that can be conveyed through a statement like the following, taken from Chapter 9, “The Road to Robben Island”: “My choice was limited, but I was determined to make my own way. I was not going to be a farmer like my father [...] I was going to do it my way” (99). This kind of critical approach and presence of mind is confirmed by Gregory’s cool-headed reflections on Afrikaner indoctrination and anglophobia,⁷ on *laager* ideology and Manichean dichotomies, as well as by his accurate contextualization of the white prejudices and inner fears which often resulted in a demonization of the land-stealing and slaughtering blacks, arguably allied to the Muscovites. Among such blacks were the Rivonia “terrorists,” the leading antiapartheid activists who, at the Rivonia Trial (1963-64), were charged with conspiring against the state and committing acts of sabotage to overthrow the government. The following passage convincingly spells out, in a nutshell, an ideological standpoint once shared by both ‘decent’ and blatantly conservative white South Africans:

[A]fter Rivonia, we all knew this man [Mandela] was the man who was the power behind the terrorists [...]. These people were my enemies, trying to take away what I had earned and what my forefathers had earned with their blood and toil. I was angered by what I read, that these people would try to win power at all costs. My views, I believed, were shared by the majority of ordinary, white South Africans. We all believed that this black threat had to be stopped, and when these people were brought to trial it was a great victory for law and order. (108)

However, particularly from Chapter 13 (“The Beginning of Knowledge”) onwards, the same confident voice proceeds to pinpoint the moments and trials that made a pivotal change of mind and attitude possible. While progressively disclaiming his earlier acquiescence and crude self-righteousness,⁸ the narrator moves now closer to Mandela, discovering the Xhosa leader’s spiritual qualities and witnessing his striving to alleviate the harshness of prison life. A step forward is definitively made when Gregory claims that he “began to call Mandela by his first name, Nelson” (167).

In the years stretching from December 1966, when he was posted to Robben Island, to February 1990,⁹ the Afrikaner jailer would undergo a substantial transformation beyond the boundaries of his Aryan identity. And the black luminary, with his Gandhian poise and awe-inspiring dignity, proved a powerful catalyst for this redeeming metamorphosis. To borrow Shaun Irlam’s words, it might be contended that Gregory charts

his route alongside the “story of the emergent nation’s first leader, Nelson Mandela, catapulted from prison to presidency,” a parable which “became a vivid allegory for the national story, the passage from bondage to ballot box” (696).

Mandela’s inner strength and stoic aura, therefore, figure prominently in Gregory’s work, where the words “terrorist(s),” “criminal(s)” and “communist(s)” are dramatically highlighted to be soon smoothed over, only partially explained in real connection with the historical dynamics of law-breaking and infringement. The book offers no detailed analysis regarding African-nationalism tenets or the programme of retaliation violence and armed struggle which Mandela himself had advocated, at least in the more radical phase of his career (1940s-early 1960s), from the turbulent years in Johannesburg and with the ANC Youth League to the starting of Umkhonto we Sizwe and underground mobilization.

Such one-sided emphasis on a disciplined and ‘sanctified’ Mandela would also mark the 2007 film version of *Goodbye Bafana*, starring Dennis Haysbert and Joseph Fiennes, directed by Bille August and released in the United States with the title *The Color of Freedom*. In this movie, August infused his evocation of Madiba with the almost superhuman magnetism emanating from Gregory’s first depiction of him, a potent strand which the Danish director soon picked up together with the qualities of empathy, nobility of soul, readiness to understand and forgive. This excerpt from Chapter 1 (“My First Meeting with Nelson Mandela”) captures such a magic moment and adds an allegorical layer to it by having Gregory instinctively respond to Mandela’s word of welcome with a Zulu greeting. The metaphorical transformation of ‘Mandela the prisoner’ into a mature personification of ‘Bafana the friend’ is thus foreshadowed from the very beginning (even by the book’s title, through its chiasmic sequence *Bafana/Mandela/Prisoner/Friend*):

[Mandela] turned round, his eyes fixing me firmly with an aloofness, a detached remoteness I found immediately disconcerting [...]. His voice was as firm and direct as his eyes: “Good morning,” he said. “Welcome to Robben Island.” My reply was unusual. “Good morning,” I replied. “I see you.” It was a phrase I’d learned a generation ago as a child, growing up with Zulus, a greeting of friendship. Immediately I caught myself, wondering what the hell I was doing using it for the first time since Ongemak. (18)

At the same time, the departure from the ‘Boer script’ and its principles of faith – a sense of God-given patriarchal superiority and predestination – also emerges in the memoir as an individual achievement. This is a difficult feat that Gregory endorses by debunking received opinions, reading about apartheid legislation and realizing how much cheating and lying went into the policies of separate development.¹⁰ Instilling in him the need to distance himself from the cult of white supremacy seems to be not so much a process of brainwashing and counter-indoctrination by the Rivonians, as his own mind and sensibility awakened by the High Organ, the black elite’s learned members. The earliest signs of this can be detected in the 1960s’ sections, when the young jailer, waiting for the night-shift to show up, had the chance to hear the prisoners talk. This is a moment when “writing against the official text of [political] imprisonment” (Gready 489) towards a recovery of humanity and solidarity is powerfully recorded:

Now [...] the talk started in the cells, from one prisoner to another. It was an invaluable insight into the thinking of these men. Not for them pointless complaining about their situation; they were intent on conversing about higher matters – religion, social issues, concepts in physics and chemistry, literature and art. That evening just listening to them was a beginning to my understanding of how different these men in B section were. It was a group of men unlike any the people who trained us at Kroonstad had ever mentioned. I’d expected something very different. (129)

Gregory would thence keep on treading his truth-seeking path towards a moral and epistemological destination, that is to say, a firm critique of apartheid deviancy and glaring inconsistencies: “These blacks were terrorists and they wanted to kill me. But here they were in my control now, and they were just ordinary people. When I had been introduced they responded politely. My mind was spinning” (130). His response is compellingly heightened by the leader group’s erudition and devotion to the cause of freedom, as well as by Mandela’s wisdom and ingrained sense of justice. But awareness also dawns on him at the cost of banishment and ridicule by his offended ‘peers,’ some of whom did not confine themselves to looking askance. They curtly dismissed and attacked Gregory as a white traitor, a trueborn Afrikaner officer lowering himself to the disgraceful status of a *kaffir boetie*, a nigger lover.¹¹

2. Carving Out a Postcolonial Identity

What seems difficult to brand as fake, in various sections of the book and in its thrilling last chapter on the watershed release day, is the respectful consideration that Gregory shows towards Mandela, along with his treasuring the moments they shared in the more relaxed, somewhat bucolic atmosphere of the last Pollsmoor years and at Victor Verster. In those more ‘humane’ institutions, the black elder, blessed with a natural paternal instinct, turned into a sort of spiritual confidant on family matters and children’s education, never underestimating the importance of motivation, study, and care. Furthermore, if the warrant officer’s closeness to the Mandelas had been fostered by his going through (and censoring) their mail and overseeing visits in the detention centres, affection and admiration also came about via the personal contact he had with some of them besides Nelson, especially Winnie Madikizela-Mandela, on whose striking beauty, pride, and unquenchable spirit he frequently dwells. See also, for that matter, the participation and emotional intensity permeating the description of the first contact visit Mandela was allowed after twenty-one years of incarceration:

Nelson and Winnie were so taken with being able to touch one another that they had forgotten I was there. Inside the room there was no sound, yet the emotion was overwhelming. Both of them knew I knew everything about their lives; by now I had read every letter they had written to one another over the past two decades. I had sat in on most of the meetings in the visiting rooms; these people were my family. I knew them and they knew me. At some stage they began talking, their voices soft and thick with emotion. I could tell Nelson was all choked up; he was barely able to speak. I knew he would be in tears. I certainly was. I felt a joy and pleasure in this moment, that they were able to hold one another again. (300)

This trajectory climaxes with the touching descriptions of the ‘walking-to-freedom’ day, which should have been before Sunday 11th and in Johannesburg, but was eventually planned from Victor Verster (at Madiba’s request). Such a day started hectically with Winnie’s late arrival in Paarl and the tensions of falling behind schedule, to say nothing of the “sense of bewilderment and confusion,” the “mixture of elation and sadness” (467, 468) stemming from the thought of suddenly breaking an association which had lasted for twenty-four years. Just before walking out and meeting the euphoric crowd, Mandela gave Gregory a symbolic token

of recognition and attachment: the handwritten card included among the reproduced illustrations in the volume, saying: “The wonderful hours we spent together during the last two decades end today. But you will always be in my thoughts. Meanwhile I send you and your family fond regards and best wishes” (487). The final shaking of hands between prisoner and jailer, now respectively a free man and an officer in a liberated South Africa, synecdochically seals the ending of a historical phase marred by racism and injustice. A new era is dawning, inspired by the ideals of interracial harmony, reconciliation, and *ubuntu*.

Their saying “Goodbye” sounds like the prelude to future and happier encounters, since “I knew in my heart this man was going to lead my country and I bowed my head slightly and said, ‘Thank you, sir’” (488). Hence the exchange of the ANC clenched-fist salute, which for Gregory is also a symbolic gesture projecting him *backwards* into his boyhood, with “the layers of prejudice and hatred” being stunningly “peeled back” (340). This gesture contributes to heal old wounds of separation and allows him to imaginatively return full circle to the idyllic world of Ongemak, the ancestral family farm, the “home where the troubles of the outside world never penetrated” (19), in “a part of Natal that the concept of apartheid never seemed to reach” (24).

It was there that he had met the eponymous Bafana, a Zulu boy from one of the kraals who would be his bosom friend and playmate for a few years, helping him to become familiar with native customs and beliefs and reach fluency in the African idiom. Bafana saved his life from a snake-bite (50-52) and led him to dispel any creepy feeling about skin colour: “I was considered one of them, a white Zulu. Whenever we went to a kraal we were greeted and in return I would greet the inhabitants of the kraal with respect” (35).

While the second and bigger farm they would move to, near the Swaziland border, was bought by Gregory’s father, Ongemak had been in their family for many generations. Not ‘stolen’ from anybody, it was probably donated to one of Gregory’s ancestors by King Mpande – a half-brother of Shaka, the nineteenth-century notorious Zulu monarch – as a reward for his help during the fights against despotic Dingaan (Dingane), another half-brother of Shaka and Zulu king of Natal, deposed by Mpande himself in 1840.¹² The latter’s renown as a peaceful ruler and ally of the Voortrekkers adds a further layer to the motif of inter-ethnic cooperation and to Gregory’s instinctual acceptance of “blacks as equals” (340): as an

enlarged family with whom he, as a boy, even felt more at home than with his biological parents, here portrayed as cold or untrustworthy.

Ongemak might thus be seen as the emblem of a regrettably silenced Covenant, a non-aggression pact involving both black and white tribes, as opposed to the celebrated nineteenth-century Covenant, namely the Voortrekkers' vow of enduring loyalty and thanksgiving to a 'white' God who would protect them from black savagery.¹³ This farm had provided a virtually pre-colonial scenario for the intercultural dialogue of the "white Zulu" with a wild natural environment and 'primitive' traditions, such as using *knobkerries* and *assegais*, or following a *sangoma's* prescription for medications (Chapters 2-4). Some additional references to Gregory's maternal grandparents from another Natal farm, where Shaka's family had a kraal (22), further undermine any puristic assumption regarding phylogenetic apartness. Yet, if the past communion with the Zulu families living on Ongemak bore the marks of a utopian, prelapsarian condition, Gregory's early adolescence carried with it a painful passage from innocence to experience. It represented the first real stage of enclosure within the white enclave, a period of bewildered loneliness which was only temporarily relieved by his friendship with Dali, a black boy working in their new farmhouse.

A few decades later, Gregory's adult tie with Mandela, a 'present-day Bafana,'¹⁴ would both be firmly rooted in the postlapsarian wasteland of apartheid and powerfully announce a new age of communal rebirth. In this sense, the last passage of the memoir strikes a deeply responsive chord, as the vicious circle of separateness is replaced by the virtuous one of mutual recognition and brotherhood:

As the car passed, my mind returned to my boyhood and to the farm where I had played with Bafana all those years ago. I never had a chance to say goodbye to him. Now as my friend was leaving, my heart and mind were filled with a vision of Bafana.

No one heard me, and even if they had, they wouldn't have understood. As Nelson stepped from his car, his hand holding Winnie's, the crowd roared, the man of the people was freed. I said two words: "Goodbye Bafana." (489)¹⁵

Regarded in this light, the postcolonial self of the Afrikaner warder, getting closer and closer to Madiba's horizon – so much so that he learnt to decipher the different expressions on the prisoner's face, from the reassuring smile to the distraught frown and tight lines around the mouth –

does not contradict what Mandela himself said in *Long Walk to Freedom*. There the officer had been depicted as “a welcome contrast to the typical warder. He was polished and soft-spoken, and treated Winnie with courtesy and deference” (614). Mandela added that “our bond was an unspoken one and I would miss his soothing presence” (672). In various sections of the 1995 book that refined, polite, and more sensitive side of Gregory comes into view.

If sometimes elaborating history into a moving story, this memoir also should be cited among the contributions which have enhanced the mythography of a moral hero and global icon, providing “living proof of Mandela’s ideas about our essential goodness and the human capacity for self-transformation” (Bille August qtd. in Stephenson 1). One might also bear in mind Nixon’s observation on Mandela’s Messianic aura and the role of the Exodus narrative and redemption myths in the African and Afrikaner social imaginary:

The week before Mandela’s release, an unnamed Afrikaner told Ted Koppel on “Nightline”: “We need a Messiah to lead us out of the wilderness. Maybe Nelson Mandela is that man.” In the object of his admiration, this may be startling iconoclasm for an Afrikaner, but we should recognize the deep traditionalism in the cast of thought. During the countdown to February 11, “Waiting for Mandela” became a routine headline, reinforcing a very South African preoccupation with imminent time. In their distinctive ways, the nation’s black and white cultures seek obsessively to command the future through metaphors of dawn, birth, revolutionary redemption, or apocalypse and historical closure. (47)

Out of a phase of systematic “Antichristing” (Nixon 49) and accusations of Russophilism by the white minority rulers, Mandela would be hailed as the prime agent of liberation and a harbinger of reconciliation. For his part, the leader from the Thembu royal house always played down self-glorification and the cult of personality in favour of a ‘servant-of-the-people’ ideal, of mass action and a commitment to the claims for justice and equality. All in all, Gregory’s fashioning a postapartheid identity and bridging a dreadful chasm in the epoch-making context of decolonization operate in tandem with this discourse, bent on nurturing the 1990s’ national allegory and shedding lustre on South Africa’s native liberator. By coming to terms with the European Fathers’ ‘original sin,’ washing away rancorous feelings and releasing the mental straitjackets of racial discrimination in his memoir, Gregory (with Graham’s help) did promote solidarity and a

sense of community belonging. In doing so, he laid the groundwork for his own little miracle of healing and rebirth, even before the TRC's cathartic apparatus was set in motion.

When tempted to see this gesture as an index of opportunistic self-reinvention, a political U-turn in the new dispensation, we ought to remember that the very dispensation we speak of was also the outcome of a "negotiated compromise" (Guy 68).¹⁶ In a cautionary formulation by Attwell and Harlow, "ambiguity seems to be the distinguishing feature of a transitional South Africa. The country's moment is one in which endings and inaugurations compete simultaneously for recognitions, and these agendas cannot always be kept separate" (3). With hindsight, it could be argued that two kinds of ambiguity emerge when weighing up 'transition' in South Africa. The picture shades into a negative one when transition is seen as a long-term compromise which eventually goes beyond the Rainbow Nation ethos – working together to reach the goal of unity (justice, democratic parity) within ethnic difference – and acquires elitist, asymmetrical traits, conforming to the agenda of the groups who hold political and economic power. In the last few years, a growing number of critical histories of South Africa (e.g., Bond; Jacklin and Vale; Welsh) have offered lucid examinations of the demise of apartheid and its troubled aftermath to date. Attention has been extensively drawn to how the multiparty negotiation process and, later, the newborn body politic were not exempt from contradictions, stalemate, and internal opposition (e.g., by the Inkatha Freedom Party, the Azanian People's Organization and conservative white fringes, but also between F.W. de Klerk's National Party and the ANC, the two main coalitions which made reconciliation and a government of national unity possible). Surmounting the obstacles of mass violence, cleavages, and economic stagnation was perceived as such a tall order that, just one year before the democratization process officially started in 1994, people felt it "difficult to predict" if the "country's transition away from apartheid will produce a stable democracy" (Friedman 56).

On the other hand, this painfully 'reluctant' transition coexisted with a shorter-term one which, climaxing in 1994, proved to be a positive middle ground for totally rethinking 'race' and avoiding civil war. Here is where a seminal kind of ambiguity is to be found: a breaking down of borders and a syncretic combination of ideas, projects, and purposes kept together by the energy of social transformation. Gregory's book belongs exactly to this momentous phase of committed cooperation, when nonracialism and

multiculturalism – Mandela being a Xhosa, Bafana a Zulu, and Gregory himself an Afrikaner of mixed European descent – seemed to be a dream finally come true. Turning now full circle, and borrowing Krog’s words quoted in the epigraph, we can persuasively contend that Gregory’s representation of Mandela is worth surviving.



- 1 When searching for critically tenable approaches, I came across Pirro, who, though never discussing the merits of Gregory's account, draws on it as a reliable source and introduces him as the "jailer who, for many years, personally oversaw the conditions of Mandela's incarceration" (86). Dick took the warrant officer's statements on trust, too, in connection with censorship regulations in South African penal institutions: "Some officials took a different approach, and Robben Island censor officer James Gregory, for example, became convinced that censorship laws were harsh and wrong. He argued with other censor officers, and the system of censorship of letters and newspapers on Robben Island was gradually relaxed" ("Blood" 8). More recently, however, he added a proviso: "Personal accounts of the apartheid-era by prison and censor officials should be treated circumspectly, though, as the recent controversy surrounding the veracity of Gregory's book cautions" ("Remembering" 195). In her book on the survival and resistance strategies of Robben Island prisoners, Buntman also wonders whether Gregory "is being sensationalist in his claim that warders were instructed to single out Mandela for bad treatment. Most prisoner accounts point out that the prisoners in the general sections were treated far worse than those in the leadership sections" (197).
- 2 For further commentary, see also Ramakuela.
- 3 A shorter version of this paper was presented at a conference organized by the Centre for Colonial and Postcolonial Studies, University of Kent, UK ("Subverting the State: The Postcolonial Predicament," 22 May 2015).
- 4 On the other hand, this 'treasure house' of information might be read as a (cautionary) political counter-response to the popular appeal of *Goodbye Bafana*. In a 2011 article which focused on the issue of Madiba's legacy and on the measures adopted by his family and advisors to protect his name against fraudulent use, Butcher argued that there are grounds for supporting this interpretation: "[W]hen one of those guards, James Gregory, wrote a book about his experience, [...] he was accused of fabricating a close relationship with Mr Mandela for personal gain [...] recently the Nelson Mandela Foundation commissioned a South African author, Mike Nicol, to put 'the record straight.' The resulting document, 'Nelson Mandela's

- Warders,' now sits on the foundation's website, more prominently displayed than the 'Fraudulent Activity' page but speaking, none the less, to the same desire to protect what might be called the Mandela brand."
- 5 The following passage from Gallagher's study aptly throws light on this component: "For many years, South Africa had one of the strongest civil religions of any twentieth-century nation. Under National Party rule, it was a self-proclaimed 'Christian' country in which religion and politics were inextricably intertwined. The most powerful and influential denomination in South Africa, with some 1.5 million white members, was the Nederduitsch Hervormde Kerk (the Dutch Reformed Church, or DRC), sardonically known as 'the National Party at Prayer.' The DRC played a crucial role in the development of the Siamese twins of Afrikaner nationalism and apartheid. The Afrikaners who founded the National Party saw themselves as the Chosen People, a 'new Israel,' expressly selected to advance the cause of Christian civilization [...]. Identity was at the heart of this system, as Afrikaners created clear binary categories of 'us' and 'them,' the elect and the reprobate, the Chosen and the Other" (37-38).
 - 6 See Gregory's sad memories of his school days, the disappointments and difficulties linked to the prison service, his son's premature death in a car crash, and the telephonic death threats in the last years of Mandela's imprisonment.
 - 7 On the theme of indoctrination, see in particular Chapter 8, "The School that Taught me to Hate," 81-97, where Gregory expands on "the daily pumping of propaganda" (86) and adds that "[w]ithout knowing it, my life had been moulded, unmoulded and remoulded. It was a chipping, chipping, chipping process which eventually led me to being as bad as the rest of them, turning into a teenager who had the same racist beliefs as my fellow whites" (88). As in other reminiscences by white South Africans, school experience is perceived as a first demarcation line between ethnic interconnection and racial separateness. In those times, it was at school, too, that white pupils used to further split up into National Party supporters and United Party sympathizers and were often involved in bullying. From the first boarding-school in Vryheid to Ermelo High School in Transvaal, Gregory evokes his education and training in terms of constraint and moral subjugation, against which he reacted through sullen resistance and fighting. Hence his bad reputation as a "trouble-maker," an expression that beckons to "Rolihlahla," Mandela's first name, conveying the same meaning in Xhosa. What is also worth noting is a prophetic statement by Bafana, the Zulu boy from the Ongemak farm: "You are being kept prisoner just like the bull and one day you will break out" (62). Even Gregory's English-sounding (actually Scottish) surname had aroused anti-British suspicions among his most hot-tempered schoolfellows.

- 8 See for instance, in Chapter 1, “My First Meeting with Nelson Mandela,” 7-18, Gregory’s typical lashing out at the liberals and proud defiance of the international economic sanctions imposed on South Africa: “This [Mandela] was the bastard who was responsible for the turmoil dividing my country, for stoking up all its anger and bitterness, and for causing us to become the pariahs of the entire civilised world. He was the one who had turned the world against us. The lies he and his kind told to try to get sympathy from the soft bleeding-heart liberals, always looking for a cause to latch on to, making out that we were the ones to blame. They had imposed sanctions against us, trying to starve us into submission. But what had they deprived us of? Big Macs and rust-bucket Peugeots and little else because we found ways around their stupid rules. What did foreigners know anyway? They’d never understood us in the first place” (9).
- 9 After taking up a post as a clerk at the Department of Justice in Cape Town and passing a few university exams, Gregory worked as a traffic policeman in Claremont and Worcester and became a prison guard in 1966. He served for many years on Robben Island and, in 1976, was transferred to the mainland, although he would continue to handle the Island mail and supervise visits there. The other two destinations connecting him with Mandela and ANC leaders were: Pollsmoor Prison (1982-88), on the outskirts of Cape Town, where conditions improved and some restrictions were lifted (inmates were allowed to read, watch films, play tennis, tend a garden, and there was a relaxation on censorship rules, too); Victor Verster (1988-90), near Paarl, in the Western Cape (now Drakenstein Correctional Centre), where Mandela was given a cottage with a garden and a swimming-pool, surrounded by walls and a wire fence.
- 10 Nevertheless, it should be kept in mind that his first-hand knowledge of the Freedom Charter – a banned document in the 1960s – is probably one of the concocted details scattered in the text. The Freedom Charter was a statement of democratic principles approved by the South African Congress Alliance and inspired by the ideals of equal rights, wealth-sharing, and land reform in a non-racial South Africa. It was officially adopted in June 1955 at a Congress of the People in Kliptown, Soweto, and henceforth endorsed by the ANC.
- 11 See in particular the episode in Chapter 30, “Death Threats,” 423-24, in which a drunken Major van der Westhuizen is said to have verbally assaulted Gregory in the warders’ club at Victor Verster. On the whole, Afrikaner warders and officers are represented in negative terms, as either slaves of prejudice and dull executors of orders, or mean, irascible men, often affected by alcoholism. They were the “adult equivalent” of the bullies at school (199).
- 12 Dingane’s name is associated with a crucial episode in the Great Trek history. In retaliation for his murder of Boer pioneer Piet Retief and hundreds

of Voortrekkers, the African ruler was attacked and defeated by a punitive commando led by Andries Pretorius, another Founding Father of the white nation. One of Gregory's ancestors, this time from his mother's Dutch side of the family, was apparently among the survivors of the Voortrekkers' massacre. Pretorius's feat became known as the Battle of Blood River (16 December 1838), during which about five hundred Boers managed to ward off thousands of Zulus near the Ncome River in Natal. Before the battle, the Voortrekkers had made a covenant with God: in case they should win, they would build a church of thanksgiving and celebrate that day of triumph as a national holy day in the years to follow, and so it happened (see the Afrikaner commemoration of the "Day of the Covenant," now "Day of Reconciliation"). In Gregory's words: "Not one Boer life was lost that day and the conviction was born among these settlers that they had entered into a covenant with God, just as He had with Moses and the Israelites. It was a belief that everything they were to do, every course they were to follow, every choice they made, was to be with His blessing. It was the birth of a theocracy that was to have terrible ramifications in the generations to follow" (22). In 1840 the allied forces of Mpande and Pretorius dethroned Dingane, and Mpande was proclaimed the new Zulu king, the harbinger of a more peaceful reign.

13 See previous note.

14 The idea of Bafana as an allegorical prefiguration of Mandela is reinforced by the following passage relating to the 1980s at Pollsmoor: "Nelson was intrigued by my friendship with Bafana and listened intently to my tales of adventure with my childhood friend. He spoke softly. 'I knew in my heart you must have had that type of background; there is no bitterness within you to the black man or any other colour. I have watched you carefully and you treat everyone as equal.' I nodded and said, 'In many ways you have become as close to me as Bafana, that's how I view you. Over these past years I have grown to feel as much for you as I did for him'" (274). See also this excerpt: "Nelson spoke with great detail and affection of his younger days [...]. I listened, fascinated by his past, comparing it constantly with my own; how he was so like Bafana" (359).

15 The greeting paradigm brings the Bafana-Mandela dyad into focus in more than one sense, because the utterance "Goodbye Bafana" also harks back to "I see you," the Zulu friendly salute which Gregory had instinctively resorted to when first meeting the ANC leader on Robben Island.

16 As a resistance movement leader and ANC symbol par excellence, Mandela himself had been one of the main actors throughout the 1980s' 'secret talks' with the government and the complex negotiation process in the 1990s. Gregory gives a fair amount of space to this common ground for talks

being prepared in view of the country's democratic transition. He mentions Mandela's contacts or meetings with the ANC High Organ and such crucial figures as P.W. Botha, F.W. de Klerk, Helen Suzman, Kobie Coetsee, and Cyril Ramaphosa. See Chapters 22-33.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Attwell, David, and Barbara Harlow. "Introduction: South African Fiction After Apartheid." *Modern Fiction Studies* 46.1 (Spring 2000): 1-9. Print.
- Behr, Mark. *The Smell of Apples*. London: Abacus, 1995. Print.
- Bond, Patrick. *Elite Transition: From Apartheid to Neoliberalism in South Africa*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press, 2005. Print.
- Buntman, Fran Lisa. *Robben Island and Prisoner Resistance to Apartheid*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Butcher, Tim. "The Battle for Brand Mandela." *The Telegraph* 16 July 2011. Web. 10 Dec. 2017.
- Cornwell, Gareth, Dirk Klopper, and Craig MacKenzie. *The Columbia Guide to South African Literature in English Since 1945*. New York and Chichester, West Sussex: Columbia UP, 2010. Print.
- Coullie, Judith Lütge. "Celebrity Monkeys and Other Notables: Recent Life Writing Publications Reviewed." *Alternation* 16.2 (2009): 293-316. Web. 9 Jan. 2017.
- Dick, Archie L. "'Blood from Stones': Censorship and the Reading Practices of South African Political Prisoners, 1960-1990." *Library History* 24.1 (March 2008): 1-22. Web. 9 Jan. 2017.
- . "Remembering Reading: Memory, Books and Reading in South Africa's Apartheid Prisons, 1956-90." *The History of Reading, Volume 1: International Perspectives, c. 1500-1990*. Ed. Shafquat Towheed and W.R. Owens. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 192-207. Print.
- Friedman, Steven. "South Africa's Reluctant Transition." *Journal of Democracy* 4.2 (April 1993): 56-69. Print.
- Gallagher, Susan VanZanten. *Truth and Reconciliation: The Confessional Mode in South African Literature*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2002. Print.
- Gready, Paul. "Autobiography and the 'Power of Writing': Political Prison Writing in the Apartheid Era." *Journal of Southern African Studies* 19.3 (September 1993): 489-523. Print.
- Gregory, James (with Bob Graham). *Goodbye Bafana: Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend*. London: Headline, 1996. Print.
- Guy, Jeff. "Somewhere Over the Rainbow: The Nation-State, Democracy and Race in a Globalising South Africa." *Transformation: Critical Perspectives on Southern Africa* 56 (2004): 68-89. Print.

- Irlam, Shaun. "Unraveling the Rainbow: The Remission of Nation in Post-Apartheid Literature." *The South Atlantic Quarterly* 103.4 (Fall 2004): 695-718. Print.
- Jacklin, Heather, and Peter Vale, eds. *Re-Imagining the Social in South Africa: Critique, Theory and Post-Apartheid Society*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press, 2009. Print.
- Kalua, Fetson. "Homi Bhabha's Third Space and African Identity." *Journal of African Cultural Studies* 21.1 (2009): 23-32. Print.
- Krog, Antjie. *Country of My Skull*. London: Vintage, 1999. Print.
- Magubane, Zine. "The Revolution Betrayed? Globalization, Neoliberalism, and the Post-Apartheid State." *The South Atlantic Quarterly* 103.4 (Fall 2004): 657-671. Print.
- Malan, Rian. *My Traitor's Heart*. London: Bodley Head, 1990. Print.
- Mandela, Nelson. *Long Walk to Freedom: The Autobiography of Nelson Mandela*. London: Abacus, 2010. Print.
- Nicol, Mike. "Nelson Mandela's Warders." *The Nelson Mandela Foundation*. 2011: 1-45. Web. 28 Jan. 2017.
- Nixon, Rob. "Mandela, Messianism, and the Media." *Transition* 51 (1991): 42-55. Print.
- Nuttall, Sarah. "Subjectivities of Whiteness." *African Studies Review* 44.2 (September 2001): 115-140. Print.
- Pirro, Robert. "Nelson Mandela and the Ordinary Uses of Tragedy in Private and Political Life." *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 85.1-2 (Spring-Summer 2002): 81-106. Print.
- Ramakuela, Nдавhe. "Colonial Narratives and 'Reconciliation'." Rev. of *Goodbye Bafana: Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend*, by James Gregory with Bob Graham. *Southern African Review of Books* 8.5 (September-October 1996): 7-8. Print.
- Ramoupi, Neo Lekgotla *laga*, and Justice Mkhabela. "Celebrating Rolihlahla Nelson Mandela: Past, Present and Future." *AISA Policy Brief* 61 (November 2011): 1-6. Print.
- Sampson, Anthony. *Mandela: The Authorised Biography*. London: Harper, 2011. Print.
- Stephenson, Sarah. "Goodbye Bafana Educational Resource." *Phoenix Cinema*. (n.d.): 1-2. Web. 28 Jan. 2017.
- Welsh, David. *The Rise and Fall of Apartheid*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009. Print.

Pragmatica e genere: la ustopia ecocritica di Margaret Atwood

Bianca Del Villano

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Che rilevanza può avere la categorizzazione del genere rispetto alla funzione sociale dei romanzi e come può riscrivere la relazione tra estetica e socialità? In una linea di analisi che legge la comunicazione estetica in chiave pragmatica, il presente saggio si interrogherà su tale questione a partire dalla *querelle* che la pubblicazione della *MaddAddam Trilogy* di Margaret Atwood ha innescato.

Oryx and Crake (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013) definiscono una critica alla realtà contemporanea, concentrandosi sugli azzardi dell'ingegneria genetica e sul problema dell'inquinamento, ed esprimendo istanze che nel dibattito attuale sull'ecologia possono senza dubbio essere definite *ecocritiche*. Tuttavia, a una inequivocabile decodificazione tematica non ha fatto riscontro una altrettanto chiara decodificazione del genere cui la trilogia vada ricondotta. Le rivendicazioni della scrittrice sull'appartenenza dei tre romanzi alla *speculative fiction* – interessata alle possibili e plausibili degenerazioni della realtà condivisa da autrice e lettore – piuttosto che alla fantascienza – incentrata sul racconto di mondi lontani e impossibili – hanno provocato una polemica con Ursula Le Guin, che a una prima lettura sembra ripresentare antichi ma non superati pregiudizi sulla letterarietà di generi ipercodificati come la fantascienza. Eppure, inquadrando la questione in una griglia metodologica ispirata alla Pragmatica, sia il problema della ipercodificazione, sia l'operazione di riformulazione e aggiornamento

dei codici di genere operata da Atwood, possono assumere una diversa rilevanza.

Dopo aver ripercorso le tappe della *querelle* e aver illustrato le principali linee pragmatiche sul genere, il presente studio discuterà anche il modo in cui le specificità tematiche e formali della trilogia la rendano una delle più recenti tappe evolutive del filone distopico occidentale. L'ultima sezione sarà dedicata all'analisi di *The Year of the Flood*, in relazione al particolare uso del genere.

1. Science Fiction contro Speculative Fiction

La pubblicazione della trilogia distopica di Margaret Atwood ha registrato, oltre che un notevole successo di pubblico, anche una consistente risposta da parte della critica letteraria e linguistica. Nel giro di poco più di un decennio, numerosi sono stati gli studi di settore dedicati all'analisi di *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* e *Maddaddam*, e soprattutto a come questi romanzi estetizzino una condizione globale di disarmonia – quasi di frattura – fra umanità e ambiente naturale. La trilogia si pone quale monito per le società occidentali, come sprone a combattere forme di finto progresso ancora troppo legate alle logiche imperialiste e capitaliste moderne e a porre rimedio alle conseguenze sociali e ambientali di tali politiche. Si tratta di un'urgenza dettata da ragioni etiche quanto estetiche, sentite da una Atwood attivista ecologica, militante politica, scrittrice desiderosa di tradurre in linguaggio letterario le istanze avanzate da alcuni settori della società contemporanea: “As with the *Handmaid's Tale*, [*Oryx and Crake*] invents nothing we haven't already invented or started to invent. Every novel begins with a *what if* and then sets forth its axioms. The *what if* of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down the road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?*” (Atwood, *Writing with Intent* 285-6).

Difficile quantificare e analizzare la risposta del pubblico di lettori e se una reale sensibilizzazione sia seguita alla lettura dei testi; tracciabile è, invece, l'impatto che la trilogia ha avuto sui critici, “lettori specializzati”, le cui interpretazioni e i cui commenti sono andati in prima battuta nella direzione di una decodificazione tematica, che ha contribuito al progetto soggiacente alla creazione dei tre romanzi, sollevando una serie di questioni ancora legate alla decostruzione dell'antropocentrismo

occidentale, ma spostando l'attenzione dalle discriminazioni a carattere sociale, sessuale e razziale ai danni di minoranze volutamente collocate nella sfera concettuale dell'Altro (allo scopo di affermare la centralità di un soggetto bianco, maschio, occidentale e borghese), al fatto che quello stesso discorso sottendesse anche un'appropriazione delle risorse naturali del pianeta, finalizzata a sostenerne l'economia (capitalista). Ne è scaturito un dibattito su svariati aspetti del rapporto tra ecologia, progresso tecnologico/scienza e pratiche socio-economiche nelle società dell'Occidente (Bahrawi; Berghaller; Canavan; Leporini; Northover; Vials), così come – in chiave anche filosofica – del rapporto tra Natura e Cultura in un'ottica post-umanista (Glover; Mosca). Altri studi, di impianto prevalentemente stilistico e/o linguistico si sono invece occupati di tratti più specifici relativi ai linguaggi impiegati nei testi, alla dimensione intra-testuale, alle scelte estetico-stilistiche compiute dall'autrice o alla dimensione meta-linguistica e meta-discorsiva presente nei romanzi (Casagrande; Del Villano; Sasso).

Seppure diversi nel tipo di metodologia usata per l'analisi testuale, gli sforzi della critica letteraria e linguistica finora pubblicati sembrerebbero contribuire – più o meno consapevolmente e più o meno dichiaratamente – a un'arena di discussione molto più ampia che va sotto il nome di *ecocritica*.

Nato intorno agli anni Novanta del Novecento, tale orientamento si è fatto portavoce di una problematizzazione della relazione fra umano e naturale, nonché di un ripensamento della cultura antropocentrica con i suoi assunti. Sulla scia della rivoluzione culturale postmoderna, rappresentata dal femminismo, dal postcolonialismo, dai *cultural studies*, dai *queer studies*, l'ecocritica ha esteso il tipo di decostruzione promossa ai danni del sistema patriarcale e coloniale occidentale, all'opposizione tra Natura e Cultura, cuore (di tenebra) dell'Occidente moderno: “[E]cocriticism provides two critical components regarding whether place should be seen as a new critical category along with race, class and gender and also that human culture is deeply connected to the physical world” (Dobrin and Weisser 569). Vicina alla filosofia del post-umanesimo, l'ecocritica si è posta come progetto culturale volto a superare “the separation of subject and object, body and environment, nature and culture” (Heise 506-7), per promuovere una riflessione intellettuale e un'azione sociale, che spaziano dal mero attivismo *green* all'affinamento di pratiche di analisi, attente a scovare nei testi e nei linguaggi tracce dell'antropocentrismo o delle costruzioni testuali e linguistiche che della Natura hanno fatto un elemento

ad esso funzionale, ispirando metodologie quali l'*Ecocritical Discourse Analysis* e discipline come l'Ecolinguistica.

Se l'orientamento ecocritico emerge – direttamente o tangenzialmente – come terreno comune fra critica tematica e critica stilistico/linguistica, così da rappresentare una cassa di risonanza per il messaggio etico promosso da Atwood, è un'altra questione, all'apparenza solo estetica, a dividere il pubblico di lettori soprattutto specialistici e persino alcuni scrittori, “collegli” di Atwood: la definizione del genere cui la trilogia appartiene.

Nel commentare *The Handmaid's Tale* (1985) – il suo primo romanzo distopico – Atwood affermava: “So I think of *The Handmaid's Tale* not as science fiction but as speculative fiction; and, more particularly, as that negative form of Utopian fiction that has come to be known as Dystopia” (Atwood, *Writing with Intent* 93).¹ Rifutando di posizionare la propria scrittura distopica nell'alveo della *sf*, alla cui galassia utopia e distopia vengono sovente (seppur problematicamente) aggregate (Baccolini and Moylan 2003),² la scrittrice canadese ha causato una vertigine terminologica, aggravata per così dire da successive dichiarazioni. In un'intervista del 2010, infatti, alla domanda su cosa distinguesse *science fiction* e *speculative fiction*, Atwood rispondeva:

The distinction has to do with lineages. It has to do with ancestries, and what family books belong to because books do belong in families. The ancestor of science fiction is H. G. Wells with books like *The Time Machine* and *The War of the Worlds*. Those books involved things that are very unlikely to happen or are actually impossible, but they are ways of exploring possibilities and human nature and the way people react to certain things. And if you go to another planet, you get to build the whole society and you can draw blueprints and have fun with talking vegetation and other such things. The lineage of speculative fiction traces back to Jules Verne, who wrote about things that he could see coming to pass that were possible on the Earth—this wasn't about outer space or space invasions—but things that we could actually do (Rothschild 2010).

La distinzione posta in questi termini ha suscitato diverse polemiche, non solo perché non risulta chiara l'identità e la collocazione della distopia/utopia – altrove confermata come modello letterario utilizzato per la trilogia (Atwood, *In Other Worlds*) e nelle cui fila è certamente annoverabile *The Time Machine*, universalmente considerata la prima distopia della storia letteraria (Guardamagna 1980) – ma anche perché una distinzione basata

sul “grado” di realismo ha rischiato di produrre una divisione gerarchica fra letteratura impegnata e letteratura d’evasione, di fatto relegando la tradizionale *sf* a quest’ultima sfera e implicitamente a un ruolo di minore impatto sociale rispetto alla *speculative fiction*. Una lettura di certo implicata nella risposta data da Ursula Le Guin in una recensione a *Oryx and Crake* e *The Year of the Flood*: “This arbitrarily restrictive definition seems designated to protect her novels from being relegated to a genre still shunned by hidebound readers, reviewers and prize-awards. She doesn’t want the literary bigots to shove her into the literary ghetto” (Le Guin). Le Guin rimarca l’impressione che il rifiuto opposto da Atwood a considerare i suoi romanzi fantascienza sia dovuto a una ragione estetica, basata sul pregiudizio che un genere popolare sia destinato al ghetto della letteratura di serie B. Il terzo passaggio di questo botta e risposta letterario è giunto nel 2011 con la pubblicazione di *In Other Worlds*, nel quale Atwood racconta come è passata dal territorio familiare del romanzo realistico ai più avventurosi percorsi della distopia e torna sulla questione del genere:

I didn’t really grasp what the term *science fiction* meant anymore. Is this term a corral with real fences that separate what is clearly “science fiction” from what is not, or is it merely a shelving aid, there to help workers in bookstores place the book in a semi-accurate or at least lucrative way? [...] what Le Guin means by “science fiction” is what I mean by “speculative fiction”, and what she means by “fantasy” would include some of what I mean by “science fiction”. So that clears all up, more or less. When it comes to genres, the borders are increasingly undefined, and things slip back and forth across them with insouciance (Atwood, *In Other Worlds* 2:7).

La riformulazione offerta da Atwood per chiarire il divario terminologico e appianare la critica ricevuta da Le Guin non cambia di molto la sostanza della visione estetica espressa in precedenza. Lo slittamento della *sf* verso il *fantasy* non risolve il nodo emerso riguardante la classificazione dei generi e sembra rievocare polemiche e dibattiti già affrontati sugli aspetti ideologici oltre che estetici implicati nella definizione e classificazione dei generi letterari e di cosa vi rientri.³ Tuttavia, in una diversa prospettiva, la dichiarazione potrebbe aprire le porte a una riflessione sulla funzione sociale della letteratura, dal momento che – come si evince dalla prima parte della citazione – la scrittrice canadese prende le distanze non tanto da un certo tipo di testo, quanto dal contesto sterile in cui quel testo può essere superficialmente inquadrato, allo scopo di diventare catalogabile e riconoscibile (dagli eventuali lettori) all’interno

di un circuito di vendita. Ricapitolando, dunque, da un lato, una possibile lettura della posizione di Atwood rispetto alla questione dei generi letterari richiamerebbe l'antica, superata ma non del tutto dimenticata, convinzione che l'appartenenza riconoscibile a un genere ipercodificato costituisca di per sé prova di poca originalità e, di conseguenza, di poca letterarietà; dall'altro, l'ipercodificazione – verso la quale sarebbe orientato solo un certo target di lettori – potrebbe essere considerata un ostacolo allo svolgimento della funzione etica che soggiace a quella estetica implicita nel testo letterario e di cui Atwood, come abbiamo ricordato in apertura, si fa portavoce. Il genere letterario, in questa prospettiva, dovrebbe allora essere analizzato come una vera e propria “pratica” testuale e discorsiva interna a un processo comunicativo che si avvale di linguaggi specifici perché adeguati a specifici scopi. Per analizzare la complessità di tale prospettiva – e per ricollegarla infine alla connessione della trilogia con l'ecocritica – nelle sezioni successive si farà ricorso alla metodologia della Pragmatica.

2. La Pragmatica e il concetto di “genere”

All'interno del vasto territorio disciplinare della pragmatica, negli ultimi anni un discreto spazio è stato riservato all'analisi dei generi letterari, implementando gli studi già esistenti – studi, oltre ai fondativi Bachtin e Torodov, soprattutto di matrice formalista/folklorica (Be-Amos), retorica (Kinneavy; Jamieson; Miller) o più generalmente linguistica (Hymes; Preston; Swales) – con indagini e analisi sul loro “uso” e “scopo”, condotte da una prospettiva sistemica (Bax; Couture; Frow; Martin) o fenomenologica (Giltrow; Puschmann).

In pragmatica, un punto di partenza fecondo è senz'altro costituito dalla teoria di Levinson sull'*Activity Type* (AT), “any culturally recognized event [...] goal-defined, socially constituted, bounded events with constraints on participants, setting and so on, but above all on the kinds of allowable contributions” (368). Ogni forma di AT è dotata di “structure” e “style” e calata in un flusso di “constraints” e “inferential schemata”, ovvero indici che guidano la creazione di un dato testo secondo codici che consentono ai parlanti di riconoscere il tipo di attività e attribuirle il giusto significato in relazione al contesto: di capire, per esempio, che un interrogatorio in un film *deve* assumere un significato diverso da un interrogatorio nella vita reale.

Tale prospettiva, tuttavia, pur costituendo la base da cui successivi studi linguistici sul genere si sono originati, non rende del tutto conto della complessità del processo comunicativo implicato in un genere e della sua dimensione testuale e discorsiva. Eppure, ancora prima di Levinson, l'etnolinguista Hymes aveva indirettamente già aperto la strada ad approcci discorsivi: "Genre often coincide with speech events, but must be treated as analytically independent of them. They may occur in (or as) different events. The sermon as a genre is typically identified with a certain place in a church service, but its properties may be invoked, for serious or humorous effect, in other situations" (61), laddove per "speech event" si intende qualcosa che "will be restricted to activities, or aspects of activities, that are directly governed by rules or norms for the use of speech" (52). Anche se permane l'idea di genere come atto eminentemente linguistico e non come testo discorsivamente situato, la citazione lascia intravedere l'importanza del contesto e del discorso, elementi che diventano maggiormente quantificabili anche in relazione allo sviluppo di un filone di studi sul genere ispirato alla linguistica sistemica di Halliday, molto concentrata sullo studio del concetto di "registro". In questa prospettiva, una nozione di "genere" è emersa quasi per differenza rispetto a quella di "registro": "Unlike register, genre can only be realized in completed texts or texts that can be projected as complete, for a genre does more than specify kinds of codes extant in a group of related texts; it specifies conditions for beginning, continuing and ending a text" (Couture 82). Il genere è dunque un'attività linguistica segmentabile, caratterizzata da un alto potere normativo sulla scelta dei registri in essa implicati, che vi appartengono come sotto-unità funzionali insieme a quelle che Martin definisce "verbal strategies": "states through which one moves in order to realize a genre" (251). Swales – anni dopo – chiude il cerchio riferendosi esplicitamente ai "social purposes":

Genres constrain the ways in which register variables of field, tenor and mode can be combined in a particular society. Some topics will be more or less suitable for lectures than others; others will be more or less suitable for informal conversation between equals. [...] Genres comprise a system for accomplishing social purposes by verbal means is that thus recognition leads to an analysis of discourse structure (251).

Se la scuola pragmatica anglo-americana ha successivamente preferito investire in studi che, sulla scia di Halliday, assumessero il registro quale concetto centrale nell'ambito dell'analisi sistemico-funzionale, la scuola

europeo-continentale – pur proseguendo nell’ambito della *Systemic Functional Linguistics* (SFL) – si è mossa, per quanto riguarda il genere, in una direzione per molti aspetti convergente con la *Discourse Analysis* (DA) e le sue specifiche tecniche analitico-discorsive. Caso emblematico è quello di Bax che, nella sua tassonomia dei generi del discorso, sostituisce il concetto di “text type” con “discourse mode”, in ragione del quale, ogni genere assume una funzione, seppure flessibile: “As we *use* genres, we can draw on any of the various discourse modes in flexible ways” (51). Il modo assegnato al romanzo per Bax risulta il seguente: “Entertainment, aesthetic” (57). Tuttavia, né da questo studio, né da altri appartenenti alla medesima matrice critico-discorsiva è possibile dedurre la specificità pragmatica di un testo letterario, del quale vengono sì scomposte le unità interne e analizzati i *marker* discorsivi, ma rispetto al quale rimane, per esempio, ancora troppo oscura la relazione fra estetica e socialità. Potrebbe essere, viceversa, interessante reinserire l’analisi del genere, nella fattispecie del genere letterario, in una griglia che recuperi alcuni fondamentali della Pragmatica, come le Massime Conversazionali di Grice e la *Relevance Theory* di Sperber e Wilson.

Si potrebbe partire con l’osservare che la comunicazione estetica trasgredisce a ben due delle quattro massime sistematizzate da Grice ed enunciate come segue:

- Quantity: Make your contribution as informative as required (for the current purpose of the exchange). Do not make your contribution more informative than is required.
- Quality: Do not say what you believe to be false. Do not say that for which you lack adequate evidence.
- Relation: Be relevant.
- Manner: Avoid obscurity of expression. Avoid ambiguity. Be brief (avoid unnecessary prolixity). Be orderly (Grice 69).

La Massima della Qualità viene violata nella misura in cui l’autore crea deliberatamente un prodotto fittizio, una *fiction* paragonabile pragmaticamente a una bugia, per cui, parafrasando Grice, dice cose che sa non essere “vere”. Analogamente, poi, il testo letterario viola anche la Massima della Modalità, utilizzando un linguaggio altamente figurato, che preferisce ambiguità e densità semantica alla chiarezza espressiva, all’ordine espositivo, alla brevità richiesta dall’efficienza comunicativa. Negli studi letterari, la trasgressione alla Massima della Qualità è

empiricamente resa nei termini di una “suspension of disbelief”, mentre la trasgressione alla Massima della Modalità è attribuita a motivazioni di carattere estetico. Da un punto di vista pragmatico, entrambe le infrazioni rientrano in una dinamica che sdoppia il piano analitico in due direzioni: da una parte l’opera letteraria e dall’altra la comunicazione estetica. Vediamo in che modo.

La teoria di Grice presuppone che, eludendo volontariamente o meno le massime conversazionali, i parlanti producano delle *implicature*, messaggi impliciti che l’interlocutore può decidere di accogliere o rigettare una volta arrivato il suo turno di parola. Ogni conversazione può sottintendere più di quanto affermato, così che le implicature risultino fonte di extra-significato. Nell’ambito della *Relevance Theory* di Sperber e Wilson, le implicature si distinguono in due tipologie: le *strong implicatures* sono essenziali per cogliere il significato globale dell’affermazione, mentre al contrario le *weak implicatures* aiutano a costruire una interpretazione rilevante, ma non certo l’unica possibile. La polisemia e la polivalenza che l’estetica assegna all’opera letteraria quali caratteristiche intrinseche al testo, nel processo comunicativo che conferisce alla letteratura una posizione discreta rispetto agli altri sistemi comunicativi, diventano in sé variabili funzionali:

Ipotesi sul sistema dell’interazione comunicativa letteraria: nella nostra società esiste un sistema di interazione comunicativa letteraria che ha le seguenti proprietà: (a) le interazioni comunicative sono tematicamente dirette verso testi linguistici di comunicazione estetica; (b) le azioni dei produttori e dei riceventi dei testi seguono le convenzioni dell’esteticità e della polivalenza, e quelle dei mediatori e degli elaboratori successivi devono essere compatibili con queste convenzioni; (c) il sistema rivela una struttura interna, è delimitato da altri sistemi, è accettato dalla società e compie delle funzioni che non sono effettuate da altri sistemi (Schmidt 103).

In uno dei tentativi più efficaci di catalogazione del linguaggio estetico Schmidt, come suggerisce la citazione, annovera estetica (E) e polivalenza (P) tra le convenzioni alternative alla “congruenza con i fatti” (F), coincidente con la Massima della Qualità di Grice. Dal punto di vista della *Relevance Theory*, E e P risultano le principali fonti di *weak implicatures*, così che, pragmaticamente, un’indicizzazione dell’estetica letteraria non può prescindere dalla valutazione della quantità di *weak implicatures* che il testo è in grado di produrre. “Entertainment, aesthetic” (57) che Bax associava al romanzo emergono come funzioni direttamente correlate e dipendenti dalla specifica capacità della letteratura di sollecitare

interpretazioni soggettive all'interno di una dinamica che giustappone e al tempo stesso sovrappone il piano della realtà con quello della *fiction*, assecondando una temporanea sospensione delle regole che normalmente vigono nel linguaggio naturale: "The weaker the communication, the more the responsibility falls on the audience, to a point where weak implicatures shade off into unintended contextual implications derived solely on the audience's initiative" (Wilson 73). Si tratta di un gioco ("entertainment") perché l'implicatura debole non è obbligatoria e, come suggerisce Caffi, essa "è indeterminata perché non mi garantisce la correttezza della mia inferenza" (75) e, per converso, neanche la sua assoluta scorrettezza.

Cosa più importante, in questa prospettiva l'originaria visione *text-oriented* di Levinson sull'AT fa spazio a una analisi che tende a spostare il focus su chi il testo lo riceve, ovvero sulla *interpretazione*. Detto diversamente, del testo letterario la componente estetica diventa valutabile in relazione a tutto il contesto pragmatico della comunicazione in cui esso viene creato e recepito. Ciò chiarisce in parte la relazione fra testo estetico e comunicazione estetica accennata in precedenza, pur non esaurendola. Nello studio della convenzionalità radicale di tale relazione, manca l'analisi della mediazione effettuata dai generi, i quali orientano i lettori indicando "the mode in which utterances should be understood, whether serious or ironical, for example" (Jucker and Taavitsainen 146) e risultando, allo stesso tempo: "Inherently dynamic cultural schemata used to organise knowledge and experience" (Taavitsainen 83). Il genere, in altre parole, guida la decodificazione del testo ma funge anche da connettore mobile tra le dimensioni interno-esterno, la cui distinzione è fondamentale da un punto di vista sistemico. Esso consente al testo di collocarsi con una certa chiarezza rispetto al contesto della comunicazione estetica e rispetto ai riceventi e, al tempo stesso, rende visibile il discrimine tra le due dimensioni.

Il genere rivela l'appartenenza del testo a certi modelli e linguaggi e a determinate pratiche sociali, ma può anche segnalare dei cambiamenti rispetto a esse. La disputa sul genere che la pubblicazione della *Maddaddam Trilogy* di Atwood ha scatenato andrebbe intesa, allora, come il tentativo di aggiornare gli schemi cognitivi ed emotivi entro e attraverso i quali avviene la comprensione dell'ordine sociale non solo per i lettori amatoriali ma anche per i critici, ovvero per tutti i partecipanti al "sistema letteratura": i "produttori" e i "riceventi dei testi", i "mediatori" e "gli elaboratori successivi" (Schmidt 103). È anche in questo modo, con una riflessione

non attraverso il testo ma sul testo, che si attiva il gioco delle implicature e delle elaborazioni di significato.

3. *Utopia, Distopia e Ustopia*

Nelle ultime due sezioni di questo studio entreremo nel merito di come la riformulazione del genere produca significato, analizzando uno dei tre romanzi della Trilogia, *The Year of the Flood*. Considereremo come punto di partenza ancora una volta una riflessione metatestuale dell'autrice. All'interno di *In Other Worlds*, Atwood, oltre a discutere la collocazione del suo genere speculativo rispetto alla *sf* di cui abbiamo già parlato, insiste sulla natura composita di quella che anni addietro aveva più semplicemente definito "distopia", introducendo un neologismo, "ustopia": "Ustopia is a word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because in my view, each contains a latent version of the other" (66). La contiguità insieme con la non-sovrapponibilità di distopia e utopia sembrerebbe allargare – quasi in contraddizione con lo spirito analitico che informa il testo della scrittrice – il focus del discorso; al contrario, esso ne offre una sintesi concettualmente importante. Una sintesi che più che constatare la complessità dei due generi, rappresenta la tappa più recente della loro evoluzione in diacronia.

Tradizionalmente, la critica ha considerato la distopia come una derivazione dell'utopia, giunta a una codificazione di genere matura solo alla fine del ventesimo secolo. Laddove l'utopia "è il progetto storico della società giusta e fraterna; la distopia è un modello di società perversa, [...] la società malvagia da cui difendersi (Colombo 11). Seppure l'una sia lo specchio rovesciato dell'altra, l'intento che le anima è il medesimo: rendere problematica la realtà extra-testuale. È noto che il prototipo dell'utopia moderna è *Utopia* (1516) di Thomas More, la quale ripropone il tema della città ideale affrontato da Platone nel *Timeo*, nel *Crizia*, nella *Repubblica* (300 a.C.), già filtrato in epoca premoderna nei *topoi* dell'Età dell'Oro e dell'Arcadia (nelle sue molteplici declinazioni e ipostasi). In tutti questi esempi, l'immagine del mondo idilliaco, da cui il presente è ben lontano, è la proiezione di un passato; nel caso di Platone, la Atene di 9000 anni prima, negli altri casi, un passato artificiale, in cui la Natura offre spontaneamente i suoi frutti e si vive nell'abbondanza. More al contrario affida all'umanità la responsabilità di realizzare la propria felicità, così che sin dal suo esordio

questo genere attiene all'umano. Nei due libri in cui è divisa l'opera, l'autore giustappone la realtà inglese cinquecentesca, che considera iniqua per le sue sperequazioni sociali, a quella dell'isola di Utopia, in cui l'abolizione della proprietà privata garantisce serenità, armonia, appagamento assoluto del bisogno. Nonostante la consapevolezza che il mondo perfetto sia irrealizzabile – consapevolezza segnalata dall'ambiguità dell'etimo di "utopia", coniata da More proprio per significare sia "luogo del bene" che "non-luogo" – fino alla fine dell'Ottocento la diffusione dell'utopia segnala una cieca fiducia nella ragione umana, nel progresso, nei valori del Settecento Illuminista e dell'Ottocento Positivista. Sicché, quest'opera dà il via a un filone narrativo molto fecondo che attraversa il cuore della modernità facendosi portavoce della volontà riformatrice degli intellettuali/letterati che oppongono alla propria società una visione alternativa, probabilmente irrealizzabile ma utile a segnalare via via i limiti del momento storico: "L'utopia "classica", a partire da Moro, afferma così una *laicizzazione* del millenarismo e una risoluta virata verso l'*antropocentrismo*" (Trousson 21). Le conseguenze negative dell'antropocentrismo, cui accenna Trousson, saranno invece materiale narrativo per la distopia. La venatura di ambiguità che soggiaceva alla narrazione utopica di More diventa, con il tempo, una spaccatura vera e propria, il sintomo di una serie di contraddizioni interne al "sistema moderno", che il genere distopico variamente interpreta dal tardo vittorianesimo in poi, ma i cui germi erano già stati annunciati dalle utopie satiriche del Settecento di cui l'espressione più compiuta sono i *Gulliver's Travels* (1726) di Jonathan Swift. A ridosso del Novecento le inquietudini dell'umano si rendono troppo evidenti per non essere ascoltate; è il momento in cui l'antropocentrismo avviato dalla cultura umanista e rinascimentale subisce la sua più grave battuta d'arresto, che sfocia nella "crisi di un umanesimo del quale si è proclamato il fallimento" (Trousson 31).

Il positivismo e la fede nel progresso risultano, infatti, fortemente provate dall'insorgere di un clima relativista e decadente, che subisce delle accelerazioni man mano che si instaura il Novecento. Gli stessi trionfi della ragione, forse sarebbe il caso di dire del razionalismo, insidiano le sicurezze dell'io borghese: la scoperta dell'inconscio da parte di Freud e persino il consolidarsi delle teorie Darwiniane corrodono l'idea di un soggetto umano controllato e artefice del proprio destino, per avanzare, al contrario, la visione di una coscienza spesso tormentata da istanze oscure e irrazionali, nonché l'immagine di un essere umano che seppure

al vertice della nuova *scala naturae* conserva i germi di una ripugnante animalità. Cosa accadrebbe se il percorso verso l'evoluzione della specie subisse un'inversione e retrocedesse dall'umano all'animale, o peggio al mostruoso e all'inumano? E se la coscienza perdesse del tutto la propria unità/unitarietà e autonomia? La letteratura del passaggio di secolo, soprattutto il romanzo, fa i conti con questi interrogativi, offrendo soluzioni che, in alcuni casi, sperimentano la dissoluzione del soggetto attraverso la trasformazione delle tradizionali categorie narrative, spianando la strada al romanzo modernista; in altri casi, ripiegano su codici più conservativi, portando, cioè, la riflessione su un piano tematico più che formale. È il caso della distopia (almeno fino a Margaret Atwood), che fa il suo ingresso sulla scena letteraria inglese con *The Time Machine* di Wells nel 1895, inaugurando significativi cambiamenti nello schema dell'utopia. La dualità tipica dell'utopia – che giustappone le due realtà, il presente e il mondo idilliaco – nella distopia scompare del tutto, ci troviamo sempre di fronte al “nostro” mondo, estremizzato e proiettato in avanti.

The Time Machine è un anello di congiunzione che segna il passaggio netto dall'una all'altra struttura, presentando caratteristiche formali simili a quelle dell'utopia (soprattutto la presenza del viaggiatore che si sposta verso un altrove), ma muovendo verso la distopia nel momento in cui il non-luogo presentato non è affatto un mondo perfetto. Infatti, nonostante l'iniziale impressione che nell'802.701 la Terra sembri un giardino, i Londinesi civili e garbati, al viaggiatore presto si palesa un'amara verità: l'umanità è divisa in due classi, gli Eloi e i Morlocks, e che questi ultimi, “nauseatingly inhuman”, vivono nel sottosuolo, tornando in superficie solo per divorare i loro “oppressori”. Già in questo primo testo distopico, si profilano alcune delle inquietudini che ossessioneranno il genere fino alla metà del Novecento: gli effetti sociali del capitalismo, il senso di colpa borghese, la paura della rivoluzione proletaria si fondono in una visione del mondo che reprime le masse, relegandole nella sfera della inumanità mostruosa, ma rappresentandole come un'alterità che *può* ritornare in superficie (per effetto del noto meccanismo freudiano). La mostruosità ha però una duplice natura: è ripugnanza e paura verso le classi lavoratrici e le loro potenzialità (che, infatti, di lì a poco si sarebbero concretizzate nel progetto comunista), ma anche proiezione del *proprio* senso di colpa (altro “represso”), della latente consapevolezza di aver raggiunto l'agiatezza a spese altrui.

Nelle distopie successive, al tema dell'“inumano mostruoso” si sostituisce quello dell'“inumano tecnologico”, mentre lo sfondo politico dà

voce all'ansia provocata dai nascenti e, in seguito, conclamati totalitarismi. Nei casi esemplari di *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, o di *1984* (1948) di George Orwell, per esempio, il tema fondamentale è l'effetto dello statalismo sull'individuo; il Potere schiaccia l'Io, spegne il senso critico necessario all'essere umano per sopravvivere, privandolo di individualità e rendendolo simile a una macchina. Il protagonista, non a caso, non è più un viaggiatore, ma un dissenziente, un *outcast*, il quale, dotato di senso critico, riesce a guardare la realtà da un punto di vista contrapposto a quello generalmente condiviso dagli altri. La sua lotta contro il sistema si rivela puntualmente inefficace, segno che la distopia esprime una "autocritica che demanda ogni decisione all'esterno, dopo che l'Io borghese si è opposto al mondo che lo annulla e ne è stato distrutto, anche ideologicamente" (Guardamagna 78). La distruzione è espressa dal fallimento del protagonista, ma è anche codificata da una struttura che non si concede più aperture verso un esterno utopico immaginario; l'unico "esterno" previsto è l'universo del lettore, chiamato a dare un'interpretazione. Il cambiamento di schema di genere (da utopia a distopia) sussume, dunque, una diversa funzione del testo: il fatto che la narrazione cominci direttamente nel mondo *altro* – trasferendo il conflitto fra i due mondi contrapposti dell'utopia all'interno del romanzo – e che sia priva di una riflessione didatticamente suggerita dall'autore, responsabilizza il lettore, rendendolo più libero, al contempo, di interpretare. Il confronto tra il "nostro" mondo e la proiezione distopica, così come fra l'Io/personaggio e il Mondo, rimane implicito; al lettore il compito di leggerlo autonomamente ma sempre nel rispetto di un patto narrativo che prevede la complanarità con l'autore.

Lo schema distopico si complica nella successiva generazione di romanzi. Dal punto di vista tematico, nella seconda metà del Novecento – cronologicamente all'altezza del periodo denominato "postmodernità" – si sviluppa quello che Muzzioli definisce filone del "catastrofismo" (29), caratterizzato dalla fantasia dell'estinzione del genere umano e dalla preoccupazione per gli imminenti disastri ecologici annunciati, nonché per le conseguenze di quelli già accaduti. Sotto l'influenza sia della fantascienza sia del *cyberpunk* americani, il filone del catastrofismo mette in scena in chiave tecnologica anche l'angoscia per la regressione e la scomparsa dell'umano, estremizzando le potenzialità dell'ingegneria genetica, così che l'inumano assume i contorni dell'ibridazione tra macchina e uomo, o tra uomo e animale. Teatro di ogni conflitto non è più l'Io inteso come soggettività astratta, bensì il corpo. Dal punto di vista formale, questo trend

assume i connotati di una forma ibrida che deve l'appellativo di "distopia critica" a Sargent, il quale la inquadra come:

[A] non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one utopian enclave of holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a utopia (155-6).

Baccolini e Moylan aggiungono una decisiva integrazione:

Traditionally a bleak, depressing genre with little space for hope within the story, dystopias maintain utopian hope *outside* their pages, if at all; for it is only if we consider dystopia as a warning that we as readers can hope to escape its pessimistic future. [...] Conversely, the new critical dystopias allow both readers and protagonist to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work (7).

A ridosso del secondo Millennio, la distopia torna a contemplare la possibilità di una risoluzione dei problemi denunciati, più chiaramente insistendo sulla *agency* dei lettori, chiamati a interpretare un finale aperto, che in quanto aperto è già di per sé utopico. Nello stesso tempo, però, essa apre la strada a forme di decostruzione, a un piano di interpretazione metadiscorsiva in cui la pratica della codificazione del testo si fa sempre più *critica*. Non è un caso che questo aggettivo sia incorporato nell'appellativo che denota il genere, sicché la critica tematica verso lo stile di vita dell'umanità che, proiettato nel futuro, conduce alla quasi totale estinzione della razza, si accompagna a una revisione del genere stesso, modificando e aggiornando le aspettative dei lettori. È il momento in cui lo sperimentalismo tipico del romanzo postmoderno si estende anche a generi ipercodificati come la distopia.

Nella *Trilogia* di Atwood, il percorso evolutivo della distopia arriva a una fase successiva: l'ustopia denuncia da subito la propria ibridità ma lascia al gioco delle implicature la realizzazione di forme di autocritica che investono tutti gli aspetti della rappresentazione. Le modalità del "dire" diventano bersagli nascosti di una narrazione che raccontando mette in guardia contro i meccanismi stessi della testualità, rivolgendosi così a un vasto target di lettori variamente capaci di inferire i complessi livelli di discorso dichiarati, presupposti o sottintesi nell'architettura dei romanzi.

L'esempio più manifesto in questo senso è fornito da *The Year of the Flood*, il cui stile appare costruito sulla riuscita quanto ambigua corrispondenza fra contenuto e forma.

4. *The Year of the Flood*

Il romanzo si apre nell'Anno 25, datazione che risulta straniante (come lo era stato l'orologio che batteva le 13 in *1984* di Orwell): straniante perché richiama un passato lontanissimo contrapposto sia al tempo futuro della narrazione che a quello presente del lettore. Un tempo puntuale e vago che introduce il clima di relativismo che permea tutta la narrazione. Si tratta, lo si scoprirà in seguito, della data di fondazione della setta dei Giardinieri di Dio – siamo quindi dentro la *loro* temporalità – una comunità che vive secondo una religione naturale, ispirata alla rilettura della Bibbia in chiave ecologica e che ha profetizzato l'evento apocalittico che si verifica nel 25, ossia l'arrivo del Diluvio Senz'Acqua, un morbo foriero di morte, terrore, disfacimento:

This was the Waterless Flood the Gardeners so often had warned about. It had all the signs: it travelled through the air as if on wings, it burned through cities like fire, spreading germ-ridden mobs, terror, and butchery. The lights were going out everywhere, the news were sporadic: system were failing as their keeper died. It looked like total breakdown (Atwood, *The Year of the Flood* 24).⁴

Nonostante sia stata concepita e realizzata – come vedremo – da una mente umana, la piaga che viaggia nell'aria sembra una risposta al degrado etico e culturale dell'umanità che, nel passato precedente al Diluvio, si è resa responsabile dell'estinzione di decine di specie animali e di una organizzazione sociale iniqua e improntata alla sopraffazione del più debole. Nonostante l'ambientazione sia nord-americana, appare chiaro che le responsabilità umane chiamate in causa riguardano indistintamente tutti gli abitanti della Terra, colpevoli di aver sconvolto l'ecosistema con esperimenti genetici e di aver esaurito le risorse del pianeta.

Ad apertura di romanzo, incontriamo Toby e Ren, due sopravvissute alla catastrofe, entrambe ex-accolite dei Giardinieri, che al momento del contagio rimangono isolate negli edifici dove lavorano, rispettivamente come manager di vendita e ballerina. La narrazione si snoda intorno alla ricostruzione della loro soggettività, raccontata nel caso di Toby da un

narratore in terza persona extra-diegetico; nel caso di Ren dal personaggio stesso, in prima persona. Entrambe alternano ricordi del passato alla descrizione del presente e le loro voci sono intervallate da sermoni e canti associati ad Adam One, il leader dei Giardinieri. Ne consegue una esposizione molto complessa, che spezza e disloca variamente gli eventi, la cui successione lineare il lettore è chiamato a ricostruire rimontando i pezzi come in un *puzzle*, confrontando passato e presente ma anche diverse percezioni che i personaggi hanno della realtà.

La società che descrivono appare chiusa e l'umanità incapace della più semplice condivisione; l'avanzamento tecnologico è paradossalmente accompagnato da un imbarbarimento dei costumi e da nettissime divisioni interne al corpo sociale. Al potere ci sono le Corporazioni, formate da scienziati materialisti e senza scrupoli, i quali obbediscono solo alla logica del profitto. Il progresso dell'ingegneria genetica consente loro di creare esseri ibridi, mescolando DNA umano e animale o operando innesti sui corpi. Alcuni si spingono fino al punto di creare ceppi virali in laboratorio per lucrare sulla vendita dei medicinali capaci di contrastarli. Questa parte di società (i borghesi intellettuali) vive nei *Compounds*, come l'*Helthwyzer* (che trae il nome da una casa farmaceutica), cittadelle fortificate cui possono accedere solo gli ingegneri con le loro famiglie. Più in basso nella scala sociale c'è la *Pleeb*, la plebe grigia e violenta accuratamente separata dai *Compounds* e organizzata in agglomerati urbani disordinati e violenti, definiti indistintamente *Exfernal World*. Si ripresenta qui la consueta divisione distopica della società in potenti e oppressi, una separazione irriducibile sul cui rigido mantenimento vigilano i *CorpSeCorps*, una sorta di milizia privata finanziata dalle corporazioni che ha sostituito la "vecchia" polizia di Stato.

Negli interstizi tra *Compound* e *Pleebland*, fra il "dentro" e il "fuori", agiscono i dissidenti come i Giardinieri, ex-scienziati ora dediti a uno stile di vita più rispettoso della natura, custodi di una conoscenza che apparentemente sembra meno progredita della scienza delle Corporazioni. Il ricorso alla Bibbia e il rifiuto della scrittura (i Giardinieri imparano tutto a memoria per non avere prove a carico in caso di perquisizioni da parte dei *CorpSeCorps*), farebbero pensare al ritorno a un passato arcaico, ma si rivelano per molti versi il tentativo di rifondare il sapere umano nell'opporre al progresso sterile della scienza una visione ecocritica.

L'appartenenza al genere, dunque, si percepisce sin dalle prime righe, che descrivono uno scenario di devastazione, ed è confermata dalla

presenza di costanti che ritroviamo in tutte le distopie del secolo scorso e di questo scorcio del Duemila: *incipit* direttamente nel mondo distopico, senza cornici narrative o viaggi nel tempo; divisione Io/Mondo rappresentata su vari piani (sociale, politico, esistenziale) e riflessa in una divisione di classe; esistenza di un Potere che assoggetta il singolo; presenza di gruppi minoritari in lotta con il sistema, di cui fa parte il narratore; controllo poliziesco che ostacola l'attività dei dissidenti; violenza generalizzata; soprattutto, messa in discussione dell'essenza dell'"umano", come anticipato, in relazione al corpo. Ciò detto, le innovazioni sono da subito evidenti. Il pattern distopico è infatti complicato dall'alternanza e talvolta dalla giustapposizione fra le due narrazioni in prima e terza persona, gli inni e i sermoni, veri e propri generi *conclusi* e riconoscibili eppure interni al genere romanzo; isolati eppure contigui, concorrenti nella costruzione delle focalizzazioni e dei punti di vista agenti nel romanzo. L'architettura complessiva è poliedrica, caratterizzata da una problematizzazione continua di quanto narrato, attraverso un gioco di rimandi nel quale ogni sottogenere relativizza lo statuto degli altri. Non si tratta solo dell'appropriazione di *markers* e linguaggi appartenenti ad altri generi, come accadeva già nella distopia critica (Donawerth). Nel caso di *The Year of the Flood*, si assiste a una consapevole operazione di *messa in scena del genere*, o per dirla in modo diverso, il romanzo si apre a una forma di riflessione testuale definibile come meta-genere.

I quattro intertesti corrispondono sul piano tematico a quattro differenti forme di decostruzione. Al centro troviamo le due visioni antagoniste dei personaggi più carismatici: Adam One, già citato, e Glenn – il Crake del primo romanzo della Trilogia – il brillante ingegnere che disgustato dall'infimo livello etico raggiunto dalle società sogna un mondo post-umano, per realizzare il quale diffonde il morbo che porterà quasi all'estinzione l'umanità, fatta eccezione per pochi superstiti e per una comunità di creature ecocompatibili da lui create in laboratorio.

Il primo orizzonte utopico è rappresentato nel testo dai due progetti (di fatto complementari) di Glenn e Adam, che si potrebbero definire rispettivamente anti-umanista e neo-umanista, ovvero da un lato la cancellazione dell'umanità e dall'altro la reinstallazione di un nuovo umanesimo *green*, ben sintetizzato dall'inno che apre il romanzo:

Who is it tends the Garden,
The Garden oh so green?

Twas once the finest Garden
 That ever has been seen.
 And in it God's dear Creatures
 Did swim and fly and play;
 But then came greedy Spoilers,
 And killed them all away. [...]

Oh Garden, oh my Garden,
 I'll mourn forevermore
 Until the Gardeners arise,
 And you to Life restore. (YF 1)

Attraverso la descrizione della rovina del giardino edenico e della speranza di poterlo rifondare, l'inno anticipa le linee tematiche del romanzo, realizzando una sintesi fra distopia e utopia; analogo processo di condensazione appare nei sermoni che propongono una lettura metaforica della Bibbia, atta ad includere il pensiero scientifico:

The Human Words of God speak of the Creation in terms that could be understood by the men of the old. There is no talk of galaxies or genes, for such terms would have confused them greatly! But must we therefore take as scientific fact the story that the world was created in six days, thus making a nonsense of observable data? God cannot be held to the narrowness of literal and materialistic interpretations [...] Remember the first sentences of those Human Words of God: the Earth is without form, and void, and then God speaks light into being. This is the moment that Science terms "The Big Bang", as if it were a sex orgy. Yet both accounts concur in their essence: Darkness; then, in an instant, Light. (YF 14)

La sintesi è la principale strategia retorica di Adam, volta a riscrivere la cultura in modo da presentare opposte visioni e opposte assiologie come contigue e continue, per sanare le fratture e le divisioni che caratterizzano la società. Questa tattica persuasiva comune agli inni e ai sermoni è, tuttavia, parzialmente decostruita dai racconti di Toby e Ren, nei quali si intravedono i germi di un dissenso che complica la struttura della distopia. Se, da un lato, infatti, il gruppo dei dissidenti religiosi esprime il punto di vista contrario al sistema, dall'altro anche la setta "funziona" come un sistema, e Toby e Ren, pur essendo delle adepte, sviluppano una distanza critica rispetto al credo dei loro compagni. Per esempio, nel momento in cui Ren prende le distanze dalla filosofia di Vita e Morte dei Giardinieri, anche il lettore è indotto a riconsiderarla: "[T]hey [the Gardeners] talked so much about Death. The Gardeners were strict about not killing Life, but

on the other hand they said Death was a natural process, which was a sort of contradiction, now that I think of it” (YF 71). Ancora, Toby nota che il gruppo è disciplinato da uno schema che ricorda le *Corporations*:

[T]hey sat around a table like any other conclave and hammered out their positions – theological as well as practical – as ruthlessly as medieval monks. And, as with the monks, there was increasingly much at stake. That was worrying to Toby, for the Corporations tolerated no opposition, and the Gardener stance against commercial activities in the larger sense might well come to be construed as that. (YF 226)

L’organizzazione della setta non soddisfa né Toby, né Ren e già in questo passaggio si colgono alcune contraddizioni che smantellano la solidità apparente del gruppo, nelle cui cellule è comunque inscritta la stessa struttura di potere che caratterizza la società. Soprattutto, il dissenso nel dissenso consente al lettore di realizzare che sermoni e inni sono “rappresentazioni”, racconti creati per uno scopo preciso, per quanto etico, nel quale – si scopre alla fine – non crede del tutto neanche Adam:

“The truth is,” he’d said, “most people don’t care about other Species, not when times get hard. All they care about is their next meal, naturally enough: we have to eat or die. But what if it’s God doing the caring? We’ve evolved to believe in gods, so this belief bias of ours must confer an evolutionary advantage. The strictly materialist view – that we’re an experiment animal protein has been doing on itself – is far too harsh and lonely for most, and leads to nihilism. That being the case, we need to push popular sentiment in a biosphere-friendly direction by pointing out the hazards of annoying God by a violation of His trust in our stewardship.”

“What you mean is, with God in the story there’s a penalty,” said Toby.

“Yes,” said Adam One. “There’s a penalty without God in the story too, needless to say. But people are less likely to credit that. If there’s a penalty, they want a penalizer. They dislike senseless catastrophe”. (YF 287-8)

Il romanzo offre punti di vista e sistemi di valori dissonanti che, in contrasto fra loro ma equiparati nella modalità di presentazione, inducono nel lettore una immedesimazione controllata o alternata che di fatto scongiura il rischio di un romanzo a tesi direzionato, apertamente orientato verso il messaggio da veicolare. L’insistita giustapposizione tra passato e presente e tra le narrazioni delle due protagoniste, che non di rado ricordano gli stessi avvenimenti da prospettive differenti, apre così la strada al dubbio interpretativo da parte del lettore, chiamato a comprendere che ogni testo

contiene una distanza dalla cosiddetta “verità”, che la decostruzione dello statuto di “veridicità” della narrazione può essere fonte di manipolazione ma che tale manipolazione a sua volta può essere funzionale a una giusta causa (come nel caso di Adam). Le implicature forti e deboli che il testo sollecita, allora, stimolano l’esercizio di un senso critico che si estende dal piano del contenuto al piano della forma, fino al contesto della comunicazione estetica e oltre. Sotto esame non sono solo il linguaggio, le strategie, i registri stilistici, ma i testi considerati nella loro compiutezza, nella loro identità di genere (ovviamente come *genre*), in relazione all’uso che se ne può fare. Le narrazioni di Toby e Ren spingono non solo a confrontare il narratore in terza persona con il narratore in prima persona, ma a interrogarsi sulla funzione dei sermoni e degli inni rispetto alle due narrazioni e, per transitività, anche sulla funzione delle stesse narrazioni e infine del romanzo tutto.

L’operazione compiuta da Atwood con questa “ustopia” è dunque estetica e sociale a un tempo: l’ibridazione del genere conduce a un rinnovamento delle aspettative e degli schemi interpretativi; il gioco cognitivo delle implicature induce il lettore a riflettere sulla natura della rappresentazione ma anche a domandarsi cosa sopravviva alla decostruzione. È soprattutto per questo aspetto che *The Year of the Flood* si inserisce in modo originale nel dibattito ecocritico.

Se l’ecocritica si è chiesta come e se fosse possibile esprimere il Reale (la Natura) al di fuori delle categorie dei linguaggi umani, cercando una mediazione fra il costruttivismo del post-strutturalismo e l’urgenza di raccontare “fatti oggettivi” quali l’inquinamento e la distruzione degli ecosistemi, l’ustopia di Atwood sembra puntare a un orizzonte (utopico) nel quale l’esercizio, necessario, del proprio senso critico non può prescindere dall’assumere una posizione verso i problemi delle società contemporanee (per il personaggio come per il lettore). All’apocalisse della decostruzione sopravvive la consapevolezza di dover compiere una scelta.



- 1 *The Handmaid's Tale* è stata considerata dalla scrittrice stessa la prima tappa di quella che si potrebbe definire il suo “sperimentalismo distopico” e per questo assimilata, per quanto riguarda la questione del genere, alla successiva trilogia.
- 2 Utile per orientarsi nella fitta terminologia che ruota intorno a sf e distopia, è la definizione di Muzzioli, che rende sinteticamente lo “strano” rapporto tra le due: “Uno dei territori confinanti con la distopia è costituito dalla fantascienza. Per la verità, si potrebbe a buon diritto sostenere che la distopia faccia parte della *Science fiction* [...]: ne sarebbe quella sottospecie o sottogenere, in cui l’ambientazione nel futuro è mantenuta sul nostro pianeta, senza ricorso ad alieni o astronavi. Ci si potrebbe accontentare di questo e assegnare alle distopie la localizzazione “terrestre”, alla fantascienza *stricto sensu* l’ambito del resto-del-cosmo. Una spartizione non disdicevole, se non ci fosse dell’altro. Basta andare oltre la mera cornice ambientale, e si deve ammettere che quella tra fantascienza e distopia non è tanto una distinzione, quanto uno strano rapporto di attrazione e repulsione. Intendo dire che la “sf” è attirata dalla prospettiva “peggiorativa”, ma di solito ne risulta refrattaria” (Muzzioli126).
- 3 Tra i contributi più influenti sulla dimensione ideologica e discorsiva implicata nel genere, in chiave femminista, decostruzionista e no, vanno sicuramente registrati quelli di Derrida, Jameson, Monroe, Schenck.
- 4 Successivi riferimenti al romanzo saranno tratti da questa edizione, d’ora in avanti indicata dalla sigla *YF*.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Atwood, Margaret. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Toronto: McClelland & Stewart, 2011.
- . *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983-2005*. New York: Carrol and Graf, 2005.
- . *The Year of the Flood* (2009). London: Virago Press, 2010.
- Baccolini, Raffaella e Tom Moylan (eds). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London and New York: Routledge, 2003.
- Bahrawi, Nazry. "Hope of a hopeless world: eco-teleology in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *Green Letters. Studies in Ecocriticism* 17.3 (2013): 251-263.
- Bakhtin, Mikhail. "The Problem of Speech Genres." In *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bax, Stephen. *Discourse and Genre: Analysing Language in Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Ben-Amos, Dan. "Introduction." In *Folklore Genres*. Ed. Dan Ben-Amos. Austin: University of Texas Press, 1976.
- Bergthaller, Hannes. "Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *English Studies* 91.7 (2010): 728-743.
- Caffi, Claudia. *Sei lezioni di pragmatica linguistica*. Genova: Name, 2002.
- Canavan, Gerry. "Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *Literature Interpretation Theory* 23 (2012): 138-159.
- Casagrande, Mirko. "Splicing Language: An Ecocritical Discourse Analysis of Margaret Atwood's *The God's Gardeners Oral Hymnbook*". In *Crossing Borders: Variations on a Theme on Canadian Studies*. Ed. Oriana Palusci and Biancamaria Rizzardi, Pisa: Edizioni ETS, 2014, 131-142.
- Colombo, Arrigo. "Utopia e distopia: la riprova di questi anni difficili." In *Utopia e Distopia*. Ed. Arrigo Colombo, Bari: Edizioni Dedalo 1993, 11-16.
- Couture, Barbara. "Effective Ideation in Written Text: A Functional Approach to Clarity and Exigence". In *Functional Approaches to Writing: Research Perspectives*. Ed. Barbara Couture, London: Frances Pinter, 1986, 69-91.

- Del Villano, Bianca. "An Ecocritical Retelling of the *Bible*: Genesis and Apocalypse in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*." *Textus* 27.2 (2014): 151-170.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." *Glyph* 7 (1980): 202-232.
- Dobrin, Sidney I, and Weisser, Christian R. "Breaking Ground in Ecomposition: Exploring Relationships between Discourse and Environment." *College English* 64. 5 (2002): 566-89.
- Donawerth, Jane. "Genre Blending and Critical Dystopia." In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. Raffaella Baccolini e Tom Moylan, London and New York: Routledge, 2003, 29-46.
- Frow, John. *Genre*. London: Routledge, 2014.
- Giltrow, Janet. "The Pragmatics of the Genres of Fiction." In *Pragmatics of Fiction*. Ed. Miriam Locher and Andreas Jucker, Berlin and Boston: De Gruyter Mouton, 2017.
- Glover, Jayne. "Human/Nature: Ecological Philosophy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*." *English Studies in Africa* 52.2 (2009): 50-62.
- Grice, Paul. "Logic and conversation" (1967). In *Syntax and Semantics III: Speech Acts*. Ed. P. Cole and J. Morgan, New York: Academic Press, 1975, 41-58.
- Guardamagna, Daniela. *Analisi dell'incubo*. Roma: Bulzoni, 1980.
- Heise, Ursula K. "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism." *PMLA* 121. 2 (2006): 503-16.
- Hymes, Dell. *Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.
- Jamieson, Kathleen. "Antecedent Genre as Rhetorical Constraint." *Quarterly Journal of Speech* 61 (1975): 406-415.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1981.
- Jucker, Andreas H. and Irma Taavitsainen. *English Historical Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Kinneavy, James. *A Theory of Discourse. The Aims of Discourse*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971.
- Le Guin, Ursula. "*The Year of the Flood* by Margaret Atwood." *The Guardian* August 29 (2009). <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>.
- Leporini, Nicola. "Green Practices: Textual and Extratextual Environmentalism in *The Year of the Flood* by Margaret Atwood." In *Green Canada*. Ed. Oriana Palusci, Brussels: Peter Lang, 2016, 275-280.
- Levinson, Stephen C. "Activity types and language." *Linguistics* 17 (1979): 365-399.
- Martin, J. R. "Process and text: two aspects of human semiosis." In *Systemic Perspective on Discourse*. Ed. Benson and Greaves, Norwood: Ablex, 1985, 248-274.

- Miller, Carolyn. "Genre as Social Action." *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984): 1-67.
- Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Mosca, Valeria. "Crossing Human Boundaries: Apocalypse and Posthumanism in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *Other Modernities* 9.5 (2013): 38-52.
- Muzzioli, Francesco. *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi, 2007.
- Northover, Richard Alan. "Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *Maddaddam* Trilogy." *Studia Neophilologica* 88 (2006): 81-95.
- Preston, Dennis. "The fifty some-odd categories of language variation." *International Journal of the Sociology of Language* 57 (1989): 9-47.
- Puschmann, Cornelius. "Lies at Wal-Mart: Style and the subversion of genre in the Life at Wal-Mart blog." In *Genres in the Internet*. Ed. Janet Giltrow and Dieter Stein, Amsterdam: John Benjamins, 2009, 49-84.
- Rothschild, Matthew. "Margaret Atwood Interview." *The Progressive. A Voice for Peace, Social Justice, and the Common Good* December 2 (2010). <http://progressive.org/magazine/margaret-atwood-interview/>.
- Sargent, Lyman Tower. "What is a Utopia?" *Morus Utopia e Rinascimento* 2 (2005): 153-160.
- Sasso, Eleonora. "The Eco-Cognitive Dimension of Margaret Atwood's Language of Green." In *Green Canada*. Ed. Oriana Palusci, Brussels: Peter Lang, 2016, 265-274.
- Schenck, Celeste. "Songs (From) the Bride: Feminism, Psychoanalysis, Genre." *Literature and Psychology* 23 (1987): 109-119.
- Schmidt, Siegfried J. *La comunicazione letteraria*. Ed. C. Marellò, Milano: il Saggiatore, 1983.
- Sperber, Dan and Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Swales, John M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels* (1726). London: Penguin Books, 2003.
- Taavistsainen, Irma. "Medical case reports and scientific thought-styles." *Revista de Linguas para Fines Especificos* 17 (2011): 75-98.
- Todorov, Tzvetan. "The Origin of Genres". *New Literary History* 8.1 (1976): 159-170.
- Trousson, Raymond. "La distopia e la sua storia". Trans L. Tundo. In *Utopia e Distopia*. Ed. Arrigo Colombo. Bari: Edizioni Dedalo, 1993, 19-34.
- Vials, Chris. "Margaret Atwood's dystopic fiction and the contradictions of neoliberal freedom." *Textual Practice* 20.2 (2015): 235-254.

Wells H. G. *The Time Machine* (1895). London: Penguin Books, 2000.

Wilson, Deirdre. "Relevance and the interpretation of literary works." *UCL Working Papers in Linguistics* 23 (2011): 69–80.

Note sugli autori
Notices sur les collaborateurs
Notes on Contributors
Die Autoren

Maurizio Pirro è Professore associato di Letteratura tedesca nell'Università di Bari "Aldo Moro". Con monografie, curatele, saggi, traduzioni ed edizioni di testi si è occupato di letteratura del Settecento, di cultura del 'fine secolo' e di letteratura contemporanea. Ha pubblicato le monografie *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la cultura del suo tempo* (Pasian di Prato 2003), *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (Bari 2009), *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (Macerata 2011) e *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'* (Milano-Udine 2016).

My name is **Leila Aouadi**, associate professor at the University of Tunis where I hold tenure.

I specialize in Victorian and Middle-Eastern women's writings. I wrote articles on both and I'm currently working on my book and some other projects.

Daniel S. Larangé holds a doctorate in French Literature from Sorbonne 3 University (2007) and a senior lecturer in the 9th section of the CNU (since 2009). He is the author of many academic books on literature and spirituality, including *L'Esprit de la Lettre: pour une sémiotique des représentations du spiriruel dans la littérature française des XIXe et XXe siècles* (L'Harmattan, 2009) and *Sciences et Mystique dans le romantisme social: discours mystiques*

et argumentations religieuses au XIXe siècle (L'Harmattan, 2014). He has taught at Paris 3, McGill (Montreal) and Abo Akademi (Finland). Member of the Center for Interdisciplinary Research in Sociocritical Texts (CRIST) of Montreal and CIRCE (Paris), he is currently responsible for the teaching of historiography at the UPEC (Paris 12).

Alessandra Marangoni is associate Professor of French Literature at the University of Padua. Short forms such as sixteenth-century verse Fable (Guillaume Haudent) and the modern use of Portrait by the avant-garde groups (René Daumal and *Le Grand Jeu*) are among her research subjects. Nineteenth-Twentieth Century French Poetry is her main object of study. In this concern, she wrote essays on the poetical works of the Parnassians, Jules Laforgue, Alfred Jarry, Charles Péguy, Jules Romains.

Luca Zenobi insegna letteratura tedesca all'Università dell'Aquila. Si è occupato della letteratura della *Goethezeit* con particolare riferimento a Schiller e agli influssi dell'illuminismo francese su questa fase della cultura tedesca (*La natura e l'arte. Estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, 2005). Ha pubblicato inoltre saggi su autori del romanticismo (Arnim, Eichendorff), della *Deutsche Moderne* (Benn, Kafka, Musil, Döblin) e una monografia sul mito di Faust (*Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, 2013). I suoi interessi più recenti sono legati ai rapporti tra cinema e letteratura e all'intermedialità.

Valentina Serra is Assistant Professor for German Literature at the Department of Philology, Literature and Linguistics at the University of Cagliari. Her research has focused on exile literature (*Deutsch für Deutsche*, Valveri 2001), the cultural debate and the function of intellectuals in the face of the rise of fascism in Europe (*Parigi 1935*, Bulzoni 2005) and, more recently, on the political and social “engagement” of Austrian writers such as Robert Menasse, Josef Haslinger and Wolf Haas.

René Corona teaches *Langue et Traduction Française* at the University of Messina. He has published a number of monographs and papers, both

in Italian and in French, on the history of French language, on synonymy, song, translation and poetics. He has translated both Italian and French poets; among his most recent publications see particularly: *Les mots de l'enfermement. Clôtures et silences : Lexique et rhétorique de la douleur du néant* (L'Harmattan, 2013), *Exercices d'admiration. De la langue à la parole et de quelques poètes* (Hermann, 2014), and *Le singulier pluriel ou « Icare et les élégiaques »* (Hermann, 2016).

Laura Giovannelli holds a PhD from the University of Florence and is Associate Professor of English Literature in the Department of Philology, Literature and Linguistics, University of Pisa. She is a co-editor of the academic journal *Anglistica Pisana* and an annotator for *Studies in Walter Pater and Aestheticism*. Her research has dealt with Anglo-American Modernism, eighteenth-century literary forgeries, the *fin-de-siècle* (especially Oscar Wilde), postmodern and postcolonial fiction, with a particular focus on South Africa (Coetzee, Gordimer, Paton). Among her monographs are: *Falsi d'autore. Percy, Macpherson, Chatterton* (ETS, 2001), *Il Principe e il Satiro. (Ri)leggere Il ritratto di Dorian Gray* (Carocci, 2007) and *Nadine Gordimer* (Le Lettere, 2013). More recently, she co-edited and contributed an essay on Lord Alfred Douglas to *Questioni di genere. Femminilità e effeminatezza nella cultura vittoriana* (Bononia UP, 2016).

Bianca Del Villano è Ricercatrice di Lingua e Linguistica Inglese presso L'Università di Napoli "L'Orientale". Ha precedentemente conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Letteratura Inglese presso l'Università di Torino e di Dottore di Ricerca in Linguistica Inglese presso l'Università di Roma "Tor Vergata". I suoi interessi di studio riguardano il Rinascimento – con particolare attenzione a Shakespeare – e la narrativa inglese contemporanea, analizzati da una prospettiva linguistica. In particolare, si occupa delle possibili applicazioni della Pragmatica Storica alla letteratura inglese del Cinque-Seicento e di Ecolinguistica in relazione alla scrittura di Margaret Atwood. Tra le sue pubblicazioni, le due monografie *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English* (Stuttgart 2007) e *Lo specchio e l'ossimoro, La messinscena dell'interiorità nel teatro di Shakespeare* (Pisa 2012).

Abstracts

Maurizio Pirro, *Estetica del comico e funzioni della commedia nell'opera di Johann Elias Schlegel*

Caught between his loyalty to Gottsched's school and a genuine interest for an aesthetics of affects close to that of the Zurich circle, Johann Elias Schlegel's ambivalent stand shows in both his theoretical and comedy writing. Specifically as a comedy writer, Schlegel identifies the ultimate goal of comedy in the representation of the inborn ambiguity of human behaviour, rather than in the censorship of vice. His work ridicules both the ipercultivated courts and those new-born classes's attempts to adopt courtly modes of interaction. A canonical piece of 18th century German literary history, *Die stumme Schönheit* stages the characters' wish of distinction together with an absolute cult of reason. Social change shows in its link with a new understanding of human nature grounded on a poise between intellect and sensitivity. Such balance appears already tied already to that same paradigm of totality which is gaining the stage in mid-18th-century philosophical and aesthetical discussion.

Leila Aouadi, *Rethinking Gender Construction in Victorian England in George Eliot's Romola and Lord Leighton's Illustrations*

This article studies gender construction in George Eliot's *Romola* and Lord Leighton's illustrations in the novel. In offering new insights into the

collaboration between a writer and a painter from the Victorian era, this work draws substantially on a crucible of feminist scholarly responses to demonstrate how Eliot encrypted her resistance to and rejection of Victorian misogynist discourse on gender and women's inferiority. Both works bond together despite the discrepancies, which prefigure significantly in the novel's discourse on gender, and when considered in conjunction with the illustrations, *Romola* lays itself open to new readings and in so doing, challenges no more now than before pigeonholing and reductionism. Notwithstanding the asymmetrical nature of the relationship between the text and the illustrations, this essay contends that Lord Leighton's radical construction of gender is triggered by Eliot's narrative agenda and the subversive use of the myth of the Madonna. The novel's narrative path as a bildungsroman imposes on the illustrations a rather radical "feminist" agenda, despite the aesthete's visible antifeminism in his paintings, and the resulting subversive nature of the titular heroine in Leighton's and Eliot's work takes the debate on the Woman Question further afield. This article will argue that *Romola* foregrounds the protagonist's grandeur and her ethical supremacy as opposed to all male characters. Her crossing over the dividing lines of the domestic into the public sphere is a serious endeavor on the part of Leighton and Eliot towards a more radical and forward thinking.

Daniel Larangé, *La pornocratie: la question sociale au cœur de la théologie politique de P.-J. Proudhon*

The question of love - its manifestations, practices and social institutions - is at the heart of 19th century thinking. Industrial progress, urbanization and the secularization of French society have contributed to the development of a pornocracy because the paradigm of prostitution is spreading as a social model in a system dominated by capital. Such is the analysis led by Pierre-Joseph Proudhon convinced that mystical Platonism gives way to the school of peripatetic, "the ladies of night". Also, it is particularly alarming to see that the race for the honors of the political leaders is diverted by the economic interests, perverting by the way the exercise of the democracy. Proudhon thus develops a reflection of political theology and reconnecting with libertarian and anarchist evangelism.

Alessandra Marangoni, “Les Complaintes par Monsieur Jules Laforgue”. *De l’humour au sujet du cœur*

This article begins with the analysis of an anonymous review of a new book published in Paris in 1885: “*Les Complaintes* par Monsieur Jules Laforgue”: in fact, the first poetical collection by Laforgue. The anonymous reviewer is indeed the poet himself, whose first aim is to distinguish his work from the grotesque collection *Les Déliquescences* d’Adoré Floupette, edited at the same time by the same Parisian publisher: Léon Vanier. Why does Laforgue insist on using the word *humour* ? Isn’t he the first French Poet who introduces this English word not only in his prose writings but also in his poems, what’s more in a collection of complaints ? Why has he changed the title of his ancient poem “Litanies de mon triste cœur” in “Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur”? Is it only a question of humour? Here are some of the questions answered in the present article.

Luca Zenobi, *Intermediality and Kulturkritik: Marquis de Sade’s reception in Peter Weiss and Pier Paolo Pasolini*

Peter Weiss’s play *Marat/Sade* can be considered as the most important outcome of an aesthetic reflection based not only on an ideological conflict but on a medial experimentation as well. The Marquis de Sade and the dramaturgical “translation” of his philosophy are part of Weiss’s complex considerations about the relationship between word and image, particularly as they are developed in the essay *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache* (1965). A sphere where word and visual representation merge, theatre thus becomes the crucial element of an aesthetics based on an articulate dialectical structure: de Sade’s “bildhafte[s] Denken” (*Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes* [1963]) finds its tangible fulfillment on the stage. Pasolini’s confrontation with de Sade occurs in a late phase of his artistic production in which the “visual representation” of the latter’s nihilistic ideology is part of his aesthetical experiment through cinema (*Salò o le 120 giornate di Sodoma* [1975]). The paths they trace as multimedia artists – Weiss from cinema to literature, Pasolini from literature to cinema – evolve along a common line: Sade’s literary work and philosophy are for them a congenial ground to exercise, by way of innovative medial formats, a radical critique of western ideology and culture.

Valentina Serra, *Ein Schluck Erde. (Gemeinschafts-) Utopie und Dystopie im Werk von Heinrich Böll*

An extensive secondary literature on the literary work of Heinrich Böll has rightly emphasized the weight and role of this engaged writer in the period stretching from the Second World War to the 1980s. Böll's work has traditionally been examined in the light of his realistic writing style and the critical representation of the present, which made him famous as the "critical conscience" and militant author of the Federal Republic of Germany. In the last decades, literary criticism with relatively few exceptions (Badewien and Schmidt-Bergmann 2014, Schubert 2017) has paid little attention to the author even though his utopian and especially dystopian discourse certainly warrants further analysis. Over the years, Böll's critical discourse of society developed along utopian and dystopian lines in much of his work, in his short stories, in his more mature prose works and even in his plays. Utopia and dystopia (Bernhard 1970, Tomko 2014) act as an optical instrument in the literary work, as a magnifying and distorting mirror of reality that transcends the limits of the engaged writer's "prophetic" role and critically presents the origins of social contradictions and evils. Böll's typical heroes are endowed with the characteristics of dystopian characters, since they are problematic outsiders in society who exercise a disobedient resistance against upper instances and demiurgical figures. The aim of this contribution is to pursue the utopian and, above all, dystopian Leitmotiv in Heinrich Böll's first play *Ein Schluck Erde* (1962), in order to discuss the effect of his works in the new millennium. In fact, his reversed and distorted images offer an opposing utopian view of human pietas, as a means in the struggle against capitalist greed, technological ambition and warlike hybrid.

René Corona, *Face aux "Épiciers du roman" Raymond Guérin dit son mot. Relecture de l'œuvre: Alceste revisité à travers sa propre critique*

Raymond Guérin (1905-1955) is a mordant author who at first disappeared to resurface again later on, thanks to an enlightened academic critique and by the word-of-mouth of his fond readers. A successful author in the years before the war, and a scandalous one after the war (*L'apprenti*), each and every book he published offers us a new writer, and a different style. His career comes to an end quite briskly, alas, with his masterpiece *Les Poulpes*, which is today almost impossible to find. A friend of Henri Calet, Jean

Grenier, Marcel Arland, Curzio Malaparte but of Jean Paulhan too, he is a writer endowed with a great style, capable of mixing linguistic registers, making use of an acrid sarcasm at its extreme. In a small book, published in 1948 (and republished in 1997), *Un romancier dit son mot*, Guérin offers us a personal, intimate, unapologizing view on his work and on novel in general. Such a view is intentionally critical, explicative, and decidedly outside the rules. Guérin was a caustic, provocative, anti-conformist spirit, a sort of Girondist Alceste, truthful to his friends and ready to use his venom in his dialectic attack against his foes. He represents nonetheless a figure of a tormented artist, conscious of his talent, intolerant to criticism and yet open to discussion. The project will build its investigation from this book, in order to reconstruct the atmosphere of the period of its writing, and the points of view of a rather important - however undervalued - epoch as far as the novel goes. His grievances against a certain type of critique, which he deems as close-minded, will allow us to better grasp his vision about writing. Such a perspective will moreover turn this book into a sort of 'anti-systemic' pamphlet, which may shed light on the reasons why some 1950's authors (that the research will also address) had disappeared from the literary scene to reappear once again only in the 1980's.

Laura Giovannelli, *Questioning Legacies, Fashioning the Postcolonial Self: A Reading of James Gregory's Goodbye Bafana: Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend*

This paper deals with the topic of reconciliation and nation building in postapartheid South Africa by focusing on James Gregory's memoir *Goodbye Bafana: Nelson Mandela, My Prisoner, My Friend*. Written in collaboration with British journalist Bob Graham and strategically published in 1995, when Mandela's iconic status as 'Father of the Nation' was at its highest, this book tells the exemplary conversion story of one of Madiba's prison guards during his long years of incarceration. It shows how the racist Afrikaner warder turned into a sympathetic confidant and friend through the epiphanic discovery of the moral stature and commendable humanity of the 'black terrorist'. While considering the vexed question of *Goodbye Bafana's* historical reliability and controversial reception, especially in South Africa, my aim is to better investigate the discursive policy, semantic layers, and identity-construction strategies in a work that has been so far largely neglected by critics. Via his self-portrayal as a

‘redeemed Afrikaner’ (and Graham’s mediating voice), Gregory appears to promote solidarity, social repair, and a new sense of community belonging.

Bianca Del Villano, *Pragmatica e genere: la ustopia ecocritica di Margaret Atwood*

Che rilevanza può avere la categorizzazione del genere rispetto alla funzione sociale dei romanzi e come può riscrivere la relazione tra estetica e socialità? In una linea di analisi che legge la comunicazione estetica in chiave pragmatica, il presente saggio si interrogherà su tale questione a partire dalla *querelle* che la pubblicazione della *Maddaddam Trilogy* di Margaret Atwood ha innescato.

Oryx and Crake (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013) definiscono una critica alla realtà contemporanea, concentrandosi sugli azzardi dell’ingegneria genetica e sul problema dell’inquinamento, ed esprimendo istanze che nel dibattito attuale sull’ecologia possono senza dubbio essere definite *ecocritiche*. Tuttavia, a una inequivocabile decodificazione tematica non ha fatto riscontro una altrettanto chiara decodificazione del genere cui la trilogia vada ricondotta. Le rivendicazioni della scrittrice sull’appartenenza dei tre romanzi alla *speculative fiction* – interessata alle possibili e plausibili degenerazioni della realtà condivisa da autrice e lettore – piuttosto che alla fantascienza – incentrata sul racconto di mondi lontani e impossibili – hanno provocato una polemica con Ursula Le Guin, che a una prima lettura sembra ripresentare antichi ma non superati pregiudizi sulla letterarietà di generi ipercodificati come la fantascienza. Eppure, inquadrando la questione in una griglia metodologica ispirata alla Pragmatica, sia il problema della ipercodificazione, sia l’operazione di riformulazione e aggiornamento dei codici di genere operata da Atwood, possono assumere una diversa rilevanza.

Dopo aver ripercorso le tappe della *querelle* e aver illustrato le principali linee pragmatiche sul genere, il presente studio discuterà anche il modo in cui le specificità tematiche e formali della trilogia la rendano una delle più recenti tappe evolutive del filone distopico occidentale. L’ultima sezione sarà dedicata all’analisi di *The Year of the Flood*, in relazione al particolare uso del/i genere/i.

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994

ISSN: 1123-2684

E-ISSN: 2283-6438

Prospero è una pubblicazione annuale dell'Università di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25,00. Per abbonamenti e richiesta arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I manoscritti, di lunghezza non superiore alle 10.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. a richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefter@units.it) o Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* pubblica saggi e recensioni sulla lingua e le letterature di lingua inglese, tedesca e francese. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese, tedesco e francese.

Prospero is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25.00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Submissions:** manuscripts, which must not exceed 10000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA style sheet, a shortened version of which may be obtained from the editors on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefter@units.it) or Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publishes essays on English (including all anglophone countries), American, German, French and francophone literatures. Contributions may be in Italian, English, German and French.

Prospero ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro heft: 25,00 euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 10000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende E-MAIL Adressen: Roberta Gefter (gefter@units.it) oder Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays und Rezensionen über englische (alle englisch-sprachigen Länder einbezogen), amerikanische, deutsche, französische (alle französischsprachigen Länder einbezogen) Literatur und Sprache. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch, französisch, spanisch oder deutsch verfaßt werden.

Prospero est une publication annuelle de l'Université de Trieste. **Abonnement:** 25,00 euros. Pour abonnements et commandes d'anciens numéros, s'adresser à EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Les **manuscrits**, d'une longueur n'excédant pas 10.000 mots, doivent être envoyés en double exemplaire (accompagnés d'un fichier au format DOC ou RTF) au comité de rédaction à l'adresse suivante: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Les auteurs doivent se conformer aux normes MLA pour les citations, les notes et la bibliographie. Une version abrégée des normes MLA peut être envoyée sur demande. Pour de plus amples informations, contactez Roberta Gefter (gefter@units.it) et Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publie des essais et des critiques sur la langue et la littérature anglaise (étendue à tous les pays anglophones), américaine et allemande, française et francophone. Les manuscrits peuvent être rédigés en italien, en anglais, en allemand, en français.

