

POLY 
**THE**
Sis **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

1 | **20**
19

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

1 / 2019



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 1 / 2019

In attesa di ISSN (online)

ISBN 978-88-6056-651-5

© 2020 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova),
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),
Martina Di Febo (Università Ecampus), Andrea
Ghidoni (Università di Macerata), Teodoro
Patera (Universität Göttingen, D), Antonella
Sciancalepore (Université Catholique de
Louvain, B)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio,
Maria Valeria Dominioni, Annalisa Giulietti,
Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta
Larocca, Michela Margani, Giulio Martire,
Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),
Federico Bertoni (Università di Bologna),
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,
Venezia), Riccardo Castellana (Università di
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),
Carlo Donà (Università di Messina), Florence
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee
University, Lexington, VA-USA), Franziska
Meier (Universität Göttingen, D), Christine

Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),
Stefano Rapisarda (Università di Catania),
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini
(Università degli Studi del Piemonte Orientale),
Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma),
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

- 7 *Editoriale*
di MASSIMO BONAFIN
- Saggi*
- 11 MARCO BRUSOTTI, SABINE MAINBERGER
Describing, Sampling, Collecting: Warburg, Wittgenstein and
the Epistemology of Comparative Morphology
- 39 SAMAR FAROUK
L'intermédialité chez Christian Gailly: le méloforme comme
exemple de rapport musico-littéraire
- 55 MAXIME KAMIN
L'échec et la folie: une approche comparée de la figure du joueur
dans la lyrique amoureuse en langue d'*oïl* et d'*oc* (XII^e-XIII^e siècles)
- 77 BENEDETTA VISCIDI
Zuleika e Melusina: donne violate / donne violente nel
Medioevo letterario latino e d'*oïl*
- Note e discussioni*
- 99 TEODORO PATERA
Condotte estetiche, stilistica dell'esistenza, antropologia
letteraria: riflessioni intorno a *Adieu à l'esthétique* di
Jean-Marie Schaeffer e *Styles* di Marielle Macé
- Recensioni*
- 117 Boris Maslov, *Pindar and the Emergence of Literature* (ANDREA
GHIDONI)

Editoriale

Per una di quelle fortunate circostanze che a volte si verificano nell'esistenza dei ricercatori, durante il periodo in cui ho coordinato il Dottorato di ricerca e il Centro di antropologia del testo all'Università di Macerata, si sono ritrovati nell'ambito di queste due attività alcuni giovani studiosi e studiose, che, provenendo da esperienze differenti, hanno condiviso un percorso comune all'insegna della filologia, dell'interpretazione e della teoria della letteratura. Così nasce *Polythesis*, una rivista online, come oggi è naturale che sia, per dare un seguito, condividere e allargare a una platea non soltanto nazionale gli interessi e gli orizzonti di quella che, con po' di enfasi, si potrebbe definire una comunità di ricerca.

Non c'è stato il tempo di, o forse non si è voluto, elaborare una teoria o una dottrina o un metodo sistematico di approccio all'analisi della letteratura, ma ciascuno con il suo accento personale ha contribuito a riflettere su un assunto che può apparire banale nella sua formulazione, eppure spesso sembra trascurato: cioè che i testi sono fatti da esseri umani. Diciamo testi, sottintendendo letterari, qualunque cosa questo aggettivo possa qualificare nel corso dello sviluppo storico e nelle differenti culture (anche se il nostro compasso fa perno evidentemente sulla tradizione europea da cui proveniamo), senza distinzione dei mezzi, orali, scritti o altri con cui essi sono realizzati. Diciamo fatti e non prodotti o creati, proprio per evitare le implicazioni polarmente contrapposte dell'idea economicistica e sociologica e dell'idea intellettualistica e irrazionalistica del fare letteratura. Diciamo esseri umani non solo per superare, oggi dovrebbe essere un'ovvietà, le differenze di genere, che pure non devono essere sottostimate, ma anche per segnalare un orizzonte antropologico a cui ricondurre la riflessione sui testi.

Il sottotitolo tripartito della rivista, nelle intenzioni, marca nello stesso tempo tre prospettive di ricerca, tre esigenze che vorremmo sempre interconnesse. *Filologia* dice della scrupolosa attenzione al dettato testuale, preliminare a ogni *interpretazione* che si confronti con la densità semantica delle opere letterarie e con il loro posto nella vita, nel dialettico processo in cui sono determinate e determinanti rispetto al contesto; *teoria* infine sollecita la consapevolezza di chi ha a che fare con la letteratura, la riflessione sui presupposti e i fondamenti, sugli strumenti e sui metodi, in un dialogo con le altre epistemologie disciplinari che si occupano dei testi (linguistica, filosofia, antropologia culturale, arti visive, ecc.).

Il nome *Polythesis* evoca invece le questioni sollevate dalle classificazioni, dalle categorie di cui ci serviamo, talvolta irriflessivamente, nell'analisi dei

testi della letteratura: rispetto a un approccio rigido, 'digitale', del tipo sì/no, binario, oppositivo, aprioristico, preferiamo un approccio flessibile, 'analogico', osservativo, politetico appunto, del tipo 'scala di grigi', convinti che le intersezioni esprimano meglio e di più delle barriere la pluralità contraddittoria e polimorfa dei modi con cui i testi stanno nel mondo e nel tempo.

Filologia, interpretazione e teoria *della letteratura*, dunque, manifestano la convergenza verso una delle forme per eccellenza con cui gli esseri umani hanno dato vita alla loro relazione con se stessi e con gli altri.

Da questa relazione sono scaturite immagini, figure, condotte, pratiche, rappresentazioni: per questo, riesce difficile immaginare una filologia e un'interpretazione che non siano anche un'antropologia dei testi; il gesto filologico di restituire i testi al loro contesto, al loro farsi immediato, al tempo della loro genesi, dovrebbe sempre essere accompagnato dal gesto ermeneutico di interrogare i testi dalla nostra posizione, dal nostro angolo di osservazione, dal nostro tempo, con le proprie domande, in grado di far emergere, nei casi più felici, l'universalità e la varietà delle risposte alle questioni umane fondamentali.

Massimo Bonafin

Saggi

Describing, Sampling, Collecting: Warburg, Wittgenstein and the Epistemology of Comparative Morphology*

MARCO BRUSOTTI
SABINE MAINBERGER

Abstract

In the period from around 1900 until the 1930s, there is a huge amount of friction between questions of form and questions concerning history. Various approaches attempt to overcome patterns of causal genesis and to develop different models of the relationship between history and form. In German-speaking Europe, Goethe's morphology proves to be exceptionally appealing in this context: it is seen as a possible solution to the conflicting relationship. We will take a closer look at two examples from a wide array of attempts to update Goethe's morphology: we will consider Warburg's *Mnemosyne Atlas* and Wittgenstein's thoughts about Spengler's 'art of comparing' and James Frazer's evolutionary anthropology.

1. *Introduction*

When the humanities make comparisons during the nineteenth century, they are dealing with questions of origin; they are exploring geneses, developments, causal links, descents, or evolution. The same applies to art studies: for instance,

* Translation from German into English by Isabel Adey for V.I.T.A. An earlier version of this paper is Brusotti / Mainberger 2017.

architect and art historian Gottfried Semper is inspired both by the comparative anatomy of Georges Cuvier and by the search for the archetypal grammar in historical linguistics.

Around the turn of the twentieth century, by contrast, there is a huge amount of friction between questions of form and questions concerning history. For example, Alois Riegl's work is so strongly characterised by this friction that he is not easily classified in retrospect: the Viennese art historian is considered a Hegelian or a protostructuralist, depending on the focus. Formalism is also accompanied by a difficult relationship with history in the work of Heinrich Wölfflin. While historicism and evolutionary theory – the two dominant academic paradigms of the nineteenth century – still prevail, there is also a struggle for a different way of ordering cultural phenomena around this time. In the period from around 1900 until the 1930s, various approaches attempt to overcome patterns of causal genesis and to develop different models of the relationship between history and form.

In German-speaking Europe, Goethe's morphology proves to be exceptionally appealing in this context: simply put, it is seen as a possible solution to the conflicting relationship between genesis and form or historicism and formalism. Goethe introduces his morphology – which is less a theory of forms than one of transformations, of metamorphoses – as a non-causal approach. This is one of the reasons for the positive reception of his scientific texts in the decades following the *fin de siècle*¹. Although the aim is not generally to call into question Isaac Newton's physical optics, many people are finding mechanistic approaches outmoded around this time, and anti-reductionist interpretations of living matter are in vogue, not only in philosophy. Cultural studies are also on the search for a non-causal approach. This often goes hand in hand with an overly hasty and misguided identification of the biological with the cultural; for instance, when cultures are understood as organisms. But above and beyond cultural morphology and philosophy of life, Goethe's morphology is consistent with widespread views: there is no mechanical determination in the field of humanities, there are no causal laws here, and the aim – as Wilhelm Dilthey put it – is understanding, rather than explaining.

Philosophy and extremely different areas of cultural studies turn their attention to morphology. However, what should – and can – the morphological method really achieve in these disciplines? The expectations are miles apart. Spengler settles for nothing less than a morphology of world history². Cassirer draws on Goethe's ideas in his concept of a *Philosophy of Symbolic Forms*.

¹ Cf., for example, Maatsch 2014.

² Another theory that deserves a mention on the list of 'cultural morphological' approaches is Leo Frobenius's *paideuma*.

Benjamin's 'prehistory' of the nineteenth century is set out as a morphology of the Paris Arcades. *The Morphology of the Russian Folk Tale* (1928) by formalist Soviet folklorist Vladimir Yakovlevich Propp regards itself as a morphology in the Goethean sense³, and so on and so forth.

In the following, we will take a closer look at two examples from this wide array of attempts to update Goethe's morphology and to address twentieth century questions: we will consider Warburg's *Mnemosyne* Atlas and Wittgenstein's thoughts about two different comparative methods (Spengler's 'art of comparing' and James Frazer's evolutionary anthropology).

Warburg worked on his *Mnemosyne* project until his death in October 1929, and Wittgenstein wrote his first notes about Frazer in June/July 1931. Different though these two temporally contiguous approaches may be, they are both characterised by the Goethean intention to solve a problem by means of a perspicuous representation⁴, as Wittgenstein puts it. Warburg tries to achieve this in his arrangements of pictures and in the order of the books in his library; the representation here is a visual one in the literal sense, though textual supplements were in fact planned for the *Mnemosyne* Atlas. Wittgenstein is not concerned with exhibition panels; his perspicuous representations are verbal arrangements of verbal material⁵, and his aim is to put an end to certain conceptual misunderstandings.

Warburg never managed to finish his atlas. In the following, we will make an initial (still extremely tentative) attempt⁶ to cast a new light on this project, with reference to Wittgenstein's insights into the possibilities and limits of Goethean morphology. In our view, this approach highlights the fundamental methodological problems of the *Mnemosyne* project more clearly than other perspectives have allowed in the past. Given that Warburg's atlas is just one of a number of projects to reference Goethe's sciences in this era, our investigation pulls together various lines of research which have been carried out independently of each other up until now. It thus contributes to the history of science in German-speaking regions during the early twentieth century.

³ Propp makes a point of opening many of the chapters in the book with epigraphs from Goethe. Other works worth mentioning include Georg Simmel's *Goethe* (1913) and, of course, gestalt psychology. *Simple Forms* (1930), the major work of Dutch-German literary scholar and art historian André Jolles (with whom Warburg engaged in a playful letter exchange about the Nymph around the turn of the century), draws on Goethe's morphology, however, like many people he emphasises 'form' over 'transformation'.

⁴ *Übersichtliche Darstellung*.

⁵ Of course, the possibility of a visual – perhaps diagrammatic – element of this 'perspicuous representation', like the colour octahedron, cannot be ruled out as a matter of principle.

⁶ The present paper is part of a bigger study that also considers other positions from this time (see above).

2. Goethe and Haeckele

The basic ambivalence of Goethe's morphology is what makes it so appealing around the *fin de siècle*⁷: the individual forms are linked to the 'type' (the idea, as Schiller termed it, or the archetypal phenomenon⁸), and the specific is linked to the general in a dynamic temporal way. 'Type' does not denote a classification; rather than describing something static or a list of similar characteristics, it stands for something that can only be represented in the multiplicity of shifting forms, in a sequence of metamorphoses. Hence, 'type' is not a perspicuous principle of order; it does not correspond to any concrete isolated phenomenon, and it only manifests itself as part of a series – and a temporal, procedural one at that. The formation of series thus plays a key role in morphological knowledge. Indeed, form is understood as something that exists in time, as something that changes continuously here; form is synonymous with transformation, and there can be no morphology without metamorphosis. A form can only be represented as a series of variations. The decisive epistemic function is thus performed by the series.

Goethe is primarily concerned with creating the densest, most plausible series possible. If an organised overview of individual phenomena can be created, it no longer makes sense to want to go any further; in such a case, the feat of knowledge has already been achieved, and it consists in precisely this organised overview or plausible series. This solves the problem – i.e. that of demonstrating the connection between the seeds and blossoms of a plant, bridging the «gulf between the *os intermaxillare* of the turtle and the elephant»⁹ or creating links between cyanobacteria, age-old chestnut trees and dandelion stems which curl in spirals when torn¹⁰. The very grouping of these elements answers the question; their arrangement is the object of the search.

It may be tempting to say that one form 'leads to' another in Goethe's morphological series, or conversely, that one form 'results from' another here, but this is merely a *façon de parler*, since these connections are not actually causal links. Morphology is only intended to describe – and should only describe – non-causal connections. In *fin de siècle* biology, the assumption of specific processes which essentially evade any causal explanation is at the root of the popular variants of vitalism around this time. Revivals of morphology in cultural studies have their sights set on a non-causal approach. A purely formal

⁷ The wider research into this area is beyond the scope of this paper. We will limit our discussion to a few aspects that are relevant to the statements on Warburg and Wittgenstein.

⁸ *Urphänomen*.

⁹ It is huge. «[...] and yet an intermediate series of forms can be found to connect the two!». From «An attempt, based on Comparative Osteology, to show that man shares the intermaxillary bone in the upper jaw with other animals» [1784], in: Goethe 1887-1919, II, vol. 8, III, 102 [transl. Goethe 1988, 115-116].

¹⁰ See, for example: Mainberger 2010, 45-58.

approach is out of the question, however, since purely formal relationships like those found in logic or mathematics would not be processes. There is no desire to surrender any empirical or metaphysical aspiration, either. So what exactly are these relationships, if they are neither causal nor purely formal? During the early decades of the twentieth century, these concerns often still boil down to an idealistic position, since Goethe's morphology aimed to describe something akin to the unfolding of an idea in nature and history rather than a kind of causal development.

Haeckel's evolutionary theory and Spengler's speculative philosophy of history present two opposing interpretations of Goethe's morphology in this respect. With Spengler, the aspiration for a non-causal method – something which is alien to Haeckel – is elevated to metaphysical heights.

The nature of Haeckel's project is clear from the title of his 1866 book, which is known as the *General Morphology of Organisms – the organic form-science founded mechanically through the theory of descent as reformed by Charles Darwin*. Haeckel links morphology to Darwin's theory of evolution (or he believes that this rigorous application is partly anticipated or prepared for in Goethe's insights). The series of forms – ideally without any gaps – imply the emergence of one link from the other. In Haeckel's view, Goethe's 'development' collapses into Darwin's 'evolution', and morphology gives rise to statements of causal genesis.

Haeckel's *General Morphology of Organisms* and Spengler's *Decline of the West* are published over half a century apart, during which time the appeal of a mechanical explanation of biology has subsided due to the fundamental changes taking place in physics, the temporary 'eclipse of Darwinism' has not yet come to an end, and the cultural climate has changed completely. The two conceptions of morphology thus diverge: Haeckel regards morphology as a causal theory of nature, whereas Spengler sees it as the 'alternative' to a causal investigation¹¹. Spengler draws contrasts between causal genesis and relations of forms: morphology refers to the things that constitute life and history in contradistinction to lifeless nature.

For all his biologism, Spengler is still loosely aligned with Goethe's morphology insofar as the latter aims to represent the unfolding of an idea in nature: Spengler intends to describe processes of development in which archetypal symbols¹² unfold through predefined stages according to an internal logic. Wittgenstein agrees with Spengler (whom he admires despite all his criticism) on the point that morphology is not a matter of causal connections; however, the Viennese philosopher also wonders the extent to which Goethe himself may have been

¹¹ Spengler is often left out of studies of morphology, and yet his historical significance was immense. For a discussion of Spengler as a morphologist cf. Merlio 2014, 267-292; also see Brusotti 2000, 41 ff.; Brusotti 2014, 264 ff.

¹² *Ursymbole*.

confused here. The peculiarity of Wittgenstein's perspective is that he believes Goethe is mistaken about his own views if he understands his morphology as an approach based on evolutionary history. It would not adequately serve as this kind of approach, since it cannot demonstrate historical connections – genesis and evolution – and is only capable of demonstrating a range of purely formal variations.

3. *Spengler (and Wittgenstein)*

Building on the work of Goethe, Spengler claims to have made comparing into a true art form. The morphologist, who compares phenomena from different cultures with one another, is forced to make a strict distinction between 'homologies' and 'analogies' here. Regarding cultures as organisms, Spengler uses these two biological terms in this context, insisting that they stand for two opposites which have already been identified by Goethe, and that this 'opposition' should not be understood in a causal sense¹³. The morphologist has to pay attention to the homologies and must not confuse them with analogies; in Spengler's understanding, homologous phenomena from different cultures are 'contemporary', even if they are separated by millennia; the reason being that they «occur in exactly the same – relative – positions in their respective cultures, and therefore possess exactly the same importance» (Spengler 1923, 112). Examples of such homologous forms include «Classical sculpture and West European orchestration, the Fourth Dynasty pyramids and the Gothic cathedrals, Indian Buddhism and Roman Stoicism» (*ibid.*, 111). The comparability of cultures is due to these homologies and is thus based on an inward necessity that applies equally to all cultures. Spengler's cultures develop like organisms: every era in world history goes through phases or stages of life similar to childhood, adolescence, maturity and old age, before finally going into decline¹⁴.

Furthermore, the inter-cultural relationships are to be separated from intra-cultural relationships: the homologies between corresponding stages in the development of different cultures must be strictly distinguished from the

¹³ «Biology employs the term *homology of the organs*, signifying *morphological* equivalence, in contrast with the term *analogy*, which relates to functional *equivalence*. This important, and in the sequel most fruitful, notion was conceived by Goethe (who was led thereby to the discovery of the *os intermaxillare* in man) and put into strict scientific shape by Owen; we shall incorporate this notion also in our historical method» (Spengler 1923, 111); on this point cf. Merlio 2014, 283. There is also a polemic aspect to the reference to Goethe: in order to introduce the difference between homology and analogy into his speculative historiography, Spengler – who polemicizes against Darwinism (cf. Spengler 1923, 111) – tries to free the two terms from any causal aspect.

¹⁴ Cf. Spengler 1923, 21 f.

phenomena of the same culture. Spengler emphasises the «deep relations»¹⁵ (*ibid.*, 47) between the various aspects of the same culture, as they are «identical expressions of one and the same spiritual principle» (*ibid.*). Spengler's cultures are therefore «great [...] *groups of morphological relations*, each one of which symbolically represents a particular sort of mankind in the whole picture of world-history» (*ibid.*). The «*morphological relationship*¹⁶ that inwardly binds the expression-forms of *all* branches of Culture» (*ibid.*, 6) is due to the fact that each culture has its own archetypal symbol¹⁷ that sets it apart: for classical Apollonian culture, this is the individual body, whereas for the 'Faustian soul' of western culture it is pure, boundless space¹⁸. Thus all phenomena within a culture are connected by the archetypal symbol that only they share. All phenomena within a given culture therefore have something that distinguishes them, and only them – Spengler's approach is essentialist, and not only in this regard.

By way of contrast, the «master-traits of thought, life and world-consciousness» in different cultures are as varied as the «features¹⁹ of individual men» (*ibid.*, 179). Not even 'homologous' phenomena bridge this divide.

In his *Anti-Spengler*, Otto Neurath remarks: «Contrasts! They are the why and wherefore» of *Decline*²⁰. Spengler's tendency for pointed antitheses and juxtapositions – and not only that – is anything but Goethean. For Spengler, history is a perpetual recurrence of the same sort of structure; cultures take over from each other because they each emerge and perish, but one culture does not develop out of the other, and they do not merge; instead, each culture is monadically self-contained. Spengler's cultural essentialism, as it also appears in his theory of 'pseudomorphoses', ignores cultural mixing or transitions.

Wittgenstein appreciates Spengler's ability to find surprising common ground between things that appear to be (and really are!) miles apart. Still, this admiration does not prevent him from making some incisive critical remarks. His criticism is not without sympathy for its subject, however: Wittgenstein has no desire to completely discard Spengler's method; instead he simply intends to remedy a few fundamental errors that the method shares with Wittgenstein's own *Tractatus Logico-Philosophicus*²¹. Wittgenstein contemplates how the author of *Decline* could have altered the wording of his undertaking in order to make it more plausible. Spengler could thus say that he is comparing «different cultural epochs» with the «lives of families»; since «within a family there is

¹⁵ *Tiefe Verwandtschaft.*

¹⁶ *Verwandtschaft.*

¹⁷ *Ursymbol.*

¹⁸ Cf. Spengler 1923, 183.

¹⁹ *Gesichtszüge.*

²⁰ Neurath 1921, 90 (transl.: Neurath 2012, 209). Cf. Brusotti 2011, 344 ff. For another of Neurath's objections against Spengler, cf. Brusotti 2014, 265.

²¹ On this subject, and for a discussion of Wittgenstein's critique of Spengler, cf. Brusotti 2014, 264 ff. and 24 ff.; also cf. Brusotti 2000, 41 ff.

family resemblance, though you will also find a resemblance between members of different families; family resemblance differs from the other sort of resemblance in such and such ways, etc.» (Wittgenstein MS 111, 119)²². Spengler could therefore compare the similarity of phenomena within *one* cultural epoch with a family resemblance and the similarity between phenomena from *different* cultural epochs with the «resemblance» between members of different families. The distinguishing aspects of these two types of resemblance could then be analysed in a further step.

What would this achieve?

– First, the image of «family resemblances» does not presuppose any commonality in the background: what connects the phenomena of *one* culture is rather a network of «family resemblances», and not some kind of common substance or essence. In this sense, these phenomena are not necessarily profoundly different to the phenomena in other cultures (phenomena which, in turn, are connected by networks of «family resemblances»). The «prototype»²³ of the «family» thus implies a view that differs considerably from Spengler's essentialist approach.

– Second, rather than simply *equating*, Spengler should have limited himself to *comparisons*. Yet the organism is not just a loose analogy for Spengler: cultures are not simply compared with organisms in a non-committal way in *The Decline of the West*; instead, they are actually defined as organisms. According to Wittgenstein, Spengler should simply have said «I am *comparing*» (Wittgenstein: MS 111, 119)²⁴. Unfortunately, instead of acknowledging the comparison as what it is, Spengler «confuses» the «prototype» of his consideration of cultures (the organism) with its «object» (the cultures). Wittgenstein wants to maintain a rigorous distinction between «prototype» and «object» and thus avoid Spengler's reckless dogmatism. He opts for a morphology in which the relata of the comparison are not conflated: the morphological method can provide a clear overview of the similarities and differences between cultural epochs or phenomena if it does not equate the object with the object of comparison ('prototype'). The «lives of families» would be the form of this particular overview. However, this is by no means something that Wittgenstein himself wishes to take on; he is simply suggesting how the author of *Decline* might be «better understood» (*ibid.*).

²² References to Wittgenstein's Manuscripts (MS) or Typescripts (TS) use the numbering system in G. H. v. Wright's catalogue (Wright 1993); pages are numbered according to the Bergen Electronic Edition. Wherever an English translation is available and known to the authors/translator, the source has been cited even if the translation may have been modified for the purposes of the present paper.

²³ *Urbild*.

²⁴ Transl.: Wittgenstein 2006, 21e.

4. Warburg

Hamburgian art historian and cultural scholar Aby Warburg employs the practices of comparative seeing, collecting and arranging in his work; there is tension between spatialization – which extends to the taxonomic tableau – and genealogy, between comparability or seriality and singularity, and he refers to key concepts from Goethe's theory of metamorphosis in order to interpret relationships that are *formal and at the same time dynamic*.

According to Fritz Saxl, Warburg's library is dedicated to one problem alone, i.e. the afterlife of classical antiquity. It enquires about the «function of the social memory of mankind» and, more precisely, it asks: «Of what kind are the forms imprinted by antiquity, for them to persist?» (Saxl 1980, 331). This question contains (*inter alia*) the famous Goethean notion of the imprinted form²⁵ and its dynamic development, to which Warburg himself alludes in some of the working titles for the *Mnemosyne Atlas*²⁶. These forms only come to be pre-imprinted in their *afterlife*. And the one sole problem is dealt with in a way that is consistent with Goethean morphology: «Warburg's library [...] serves to deal with a problem, and in such a way that [...] through the selection, collection and arrangement of the books and pictures, it represents the problem it wishes to solve» (*ibid.*). The Hamburg «problem building»²⁷ (*ibid.*, 334) is thus a visible representation of the key question, answering this question through the very arrangement of the material. So in a manner of speaking, it *embodies* the cultural topic.

In view of the growing inventory of books in the library, this method could not be sustained for long and was modified after Warburg was admitted to the mental institution in Kreuzlingen²⁸. The black and white photographs, however, which he mounted on panels upon his return and rearranged time and time again, do appear in series of pictures²⁹. There is a clear parallel between these pictures and the 'problem building': as is the case with the book collection, the material here is also to be organised to focus on a problem; over a thousand pictures from Warburg's vast collection of photographs were to be arranged on the panels. The montage technique that was apparently proposed by Fritz Saxl³⁰ suited Warburg, who had always worked with diagrams. It allowed him to

²⁵ *Geprägte Form*.

²⁶ Cf. for instance: «Series of pictures for the investigation of the function of the pre-imprinted expressive values in the depiction of life in motion in European Renaissance Art», Warburg 2010, 644; also see 643. However, he also denotes the pathos formula (*Pathosformel*) with this Goethean term; cf. Zumbusch 2004, 328.

²⁷ *Problemgebäude* (quotation marks in Saxl's version).

²⁸ Cf. Saxl 2006, 439 ff.

²⁹ *Bilderreihen*.

³⁰ On Saxl's role cf. Gombrich 2006, 376; Warburg 2010, 613.

temporarily work around some serious difficulties in the linguistic formulation of his propositions; the photographs were not even accompanied by captions.

Still, the question of how Warburg imagined the transition from the panels to the book has yet to be answered: did he intend the atlas to consist of panels that were formally similar to the photographic material with their loose, non-linear arrangement? Or does the discussion of ‘picture series’ indicate an intention not to reproduce the panels in the book in this way but rather to impose a linear order on the photographs assembled in each display panel, i.e. an order that does not exist on the panels?³¹ For example, was the idea to publish just a few images (or just one) per page in a sufficiently large format? It is not known what exactly he intended, or whether he had already made any firm decisions in this regard at the time of his death. Reflections on the arrangement of the visual material (and those regarding linear arrangements in particular) are therefore generally made with reservations³².

It is known, however, that Warburg’s comparisons and formation of series caused him to keep changing the pictures around. New comparative relationships constantly emerged during the course of constellating; the relationships between the relata could not be stabilised. Warburg did not see this as a merit of his undertaking; he wanted to solve his problem and sought a definitive disposition right up until he died³³.

For Warburg, the problem of arrangement applies not only to images but also to concepts. Now and again, he thought he could describe the desired dynamic concept as a series at least verbally, for example (in this case, as a series that comes full circle): «The Nymph as conceptual determination finally completed. From Darwin via Filippino to Botticelli through Carlyle and Vischer to the festive pageantry to the Indians and through the Tornabuoni with Ghirlandaio again to the Nymph» (Warburg 2010, 625)³⁴. But the situation repeatedly proved to be more of a «desperate fight with the company of spectres; 1051 pictures must be installed» (Huisstede 1995, 148). And with regard to the order of the library: «Often one saw Warburg standing tired and distressed bent over his boxes with a packet of index cards, trying to find for each one the best place within the system» (Saxl 1970, 329).

On the one hand, there is reason to doubt that Warburg would have decided to arrange his visual material in series. He has no interest in establishing a continuous linear progression which undergoes an uninterrupted series of gradual transitions and can be represented accordingly; he is not simply aiming for an «inadequate descriptive evolutionary theory» (Warburg 2010, 633). He

³¹ Cf. Rösch 2010, 97.

³² With ‘atlas panels’, we mean the three series of photographs that depict the different versions of the panels. Cf., for instance, Rösch 2010, 96 and 100-103.

³³ Cf. Wedepohl 2009, 46.

³⁴ This statement is from 1901. On the meaning of *Umfangbestimmung* cf. Mainberger 2008, 141.

is looking for *missing links*; however, his idea of history is discontinuous, and the things he wishes to depict are very much mediated by theory.

On the other hand, and in a far more fundamental sense, one might say that even if Warburg had decided to arrange his visual material in series, he still would not have arrived at arrangements that would constitute the answer to the question posed³⁵. This is because he is by no means disposed to translate the problem of the afterlife of antiquity into a purely formal problem. The search for purely formal relationships is not his intention, nor does it correspond to his self-understanding. Warburg's concept of cultural memory implies dynamics of losing significance and regaining significance (i.e. the restoration of pathos in the formula), combined with semantic inversion; he employs scientifically inspired energy-related metaphors such as polarity reversal, and virological metaphors like infection (two images which he does not merely regard as metaphors). These dynamics are historical, and 'historical' means not merely formal, not just 'temporal', and not just successive in a linear sense. History is about more than just temporal succession; it consists of (not only formal) connections to a narrative (in the broadest sense of the word). Above all, there is no such thing as a unified time when it comes to symbols, culture and memory; rather, different times overlap, as in the unexpected resurgence of something that supposedly belongs to the past. Warburg is concerned with stratified times and individual dramatic returns. Notes like the following from 15 January 1929 are significant: «from the human head via the basket with fruit to the fire fighting water jar and – back!» (Warburg 2001, 399). The syntagma «and – back» indicates that the chronological succession is interrupted by non-linear time. As we see it, this is not consistent with Goethe's morphology, where the resurgence is conceived according to the model of the plant or the vegetable cycle, hence it is undramatic – and indeed untragic. Wherever possible, Goethe takes irreconcilable contrasts out of his problem constellations and distributes them among several different positions. Warburg, on the other hand, thinks in terms of irresolvable polarities, so as far as he is concerned, rather than being reassuring, the emergence of a circuit is a cause for alarm. How could this mindset be integrated into a morphological series?

The fundamental question is this: how can the practice of comparing or comparatively looking at images – in particular, the practice of putting photographic images together to form morphological series – be combined with a historical approach in the sense described above? Warburg repeatedly

³⁵ Zumbusch holds that the *Mnemosyne* atlas is concerned with morphological series and metamorphoses in the Goethean sense; cf. Zumbusch 2004, 322, 324, 326. However, there is a degree of polyvalence at play here: Goethe's morphological series are either understood as a historical-genetic (i.e. *not* a purely formal) order or as a loose, flexible order, which constitutes an alternative to a systematic order, thus as a *formal* grouping of similar elements around a centre.

made this kind of connection without ever managing to make it theoretically consistent³⁶.

Indeed, setting aside the comparative series of pictures as a practice in art studies, and setting aside explicit cultural comparisons as an ethnological and historically speculative procedure, Warburg bestows an elementary, anthropological sense to the practice of comparing. His comparative work neither starts nor finishes with his panels. Rather, this procedure has further-reaching dimensions for him: it is based on empathy theory, which for all his eclecticism represents a key element of Warburg's thinking. Comparing, or 'symbolising' (as Friedrich Theodor Vischer puts it), is the key operation here, but this is to be understood in a specific sense: the self compares itself with the object and projects its own disposition onto it; these acts of 'comparing' give meaning to the world. Vischer's son, Robert, differentiates this on a theoretical level³⁷. Against this background, all kinds of figures, images, signs, including metaphors and, indeed, concepts (!)³⁸ are results or manifestations of acts of comparison. Symbols and thus culture in general emerge from the act of comparing or symbolising.

This is basically a double-sided relationship with the world: as per the etymology (Greek: *sympallein*, *join* or *put together*), it means connecting, uniting, converging with the world. But since Warburg is guided by F. Th. Vischer's so-called aesthetic symbol with its intermediate position between identification and rational distance, it also means placing something 'between' the subject and the object, standing back and thus opening up 'room for thinking'. Warburg refers to the latter as the «fundamental act of civilization» (Gombrich 1970, 288)³⁹.

³⁶ Cf., for instance, the discussion of style as the product of conflicting forces and confrontations. The transformation of his ideas into a formalizable methodology (cf. Panofsky) means the dissolution of the extremely tense connection between academic work on individual problems and the axiomatic precondition of a tragic *conditio humana*.

³⁷ Cf. F. Th. Vischer [1887] 1922 and R. Vischer 1873. Cf. Mainberger 2010 and 2014. Quite fundamentally, for Warburg symbolising here means setting signs in place of the object (a variation is the substitution by abbreviations). There are varying degrees of proximity or distance in this procedure; thus there are different types of symbols and – given that they appear simultaneously and successively – different types of cultures.

³⁸ This is the most abstract sign, the third stage or the third type for F. Th. Vischer.

³⁹ See the first sentence of the introduction of the *Mnemosyne* Atlas; Warburg 2010, 629. For Warburg, 'comparison' or 'comparing' is also synonymous with 'metaphor'. Given the use of the comparative 'like' (*wie*), which creates distance, he understands this as something that comes close to a concept or lays the groundwork for the concept. Cf. Wedepohl 2009. However, the dual nature of the act of 'comparing' or symbolising must be stressed: distance alone is not enough to create culture. It therefore makes sense to distinguish between the broad and narrow meanings of 'comparing' or 'comparison': in the broader sense, this refers to all kinds of symbolic connections or symbolisation, from identification through to the concept; in the narrower sense, it is limited to reflexive distance and counterposes this to identification.

According to Warburg, every cultural manifestation, every symbol – be it an action, i.e. a ritual, or an artefact, such as a picture – always strikes a new balance between these two opposing tendencies, or it is a way of suspending the pendulum halfway between the two extremes⁴⁰. In this sense, comparing⁴¹ also means establishing a balance⁴². Comparing thus has a double meaning: (1) the culture-constituting reference to the world, whereby the subject and object enter into an ambiguous relationship that both unites and divides them, or where they are ‘compared’, and (2) establishing equilibrium or a balance. In this elementary, anthropological sense, ‘comparing’, a philosophical concept of the two *Vischers*, takes on an existential dimension.

It follows that the relationship between forms and history must be accordingly complex: in Warburg’s work, a scheme of chronological and genetic stages is repeatedly competing with a typology of kinds of symbolisation, the model of a historical sequence with that of a pendulum swinging back and forth. In keeping with F. Th. Vischer, the identification or confusion of the subject with the object is therefore the first, lowest symbolic stage, namely of the magic type, but this identification also occurs repeatedly over the course of history. Even if a culture has moved far away from the magic way of relating to the world, to some extent this relationship still erupts into the present day; even in enlightened times, we recognise re-actualisations of archaic impulses. Here, rather than being void or calligraphic, pathos formulae are filled with energy; they make us aware of original disruptions.

However, in the basic operation of comparison – i.e. in empathy or embodiment – the full scope⁴³ of the subject and of the object can never be congruent. Indeed, a living human being holds ‘dead matter’ within itself and produces the same paradoxical combination of living and dead matter in its acts of symbolisation. An impressive image of this is that of the individual who «finds herself in her body like a telephone girl during a storm or under artillery fire. A human being never possesses the right to say that its vital feeling coincides (through a constantly present system of signals) with the entire scope of the alterations taking place in its personality» (Warburg 2010, 581)⁴⁴. The human relationship with the world is thus an intrinsically unhappy one, or as Warburg puts it, schizophrenic; that is to say, the relationship with the world is ultimately tragic⁴⁵.

The recurrences of catastrophic experiences from the history of mankind are at odds with the traditional notion of a historical graduated sequence of symbolisation or culture; with Warburg, the (threefold) pattern of a succession

⁴⁰ Cf. Wedepohl 2011, 123.

⁴¹ *Vergleichen*.

⁴² *Ausgleich*.

⁴³ *Umfang*.

⁴⁴ Transl.: Michaud 2004, 312-313.

⁴⁵ Cf. Mainberger 2014. Also see Mainberger 2010.

from identificational-magical to aesthetic and finally allegorical-conceptual symbolisation – a succession assumed by F. Th. Vischer and others – is intersected by the binary pattern of ‘back and forth’, the pendulum motion from ecstasy or disruption to detachment.

What implications does this have for the formation of morphological series? Warburg repeatedly arranges elements into groups of three in his theoretical considerations, but these groups have no definitive significance. Rather than serving as representations of history, they are models with a heuristic function. On the panels as they are known to us today, triads are only relevant to a certain extent: for example, they factor into the selection of antiquity, the early modern period and modernity. Warburg does, however, clearly denote a triad of the «classical antiquity model», «Italian intermediaries» (Warburg 2010, 647) and Édouard Manet’s *Déjeuner sur l’herbe* as a morphological series. Warburg remarks on Nicolaes Berchem’s *Judgment of Paris* (dated by him to 1630 or around 1630-1640): «for an art historian with evolutionist inclinations», «as an object, [it] serves the purpose of an intermaxillary bone» (*ibid.*, 654) because of its «symbiosis of ancient staffage and Dutch landscape» (*ibid.*); in this «wonderfully eclectic Italian-Dutch style» (*ibid.*, 657), the Paris Judgement represents «a missing link between the eating of the apple at Olympia and the French layman’s breakfast» (*ibid.*, 656 f), i.e. between an ancient sarcophagus relief and Manet’s painting. Warburg views the intermaxillary bone as a Darwinian *missing link*⁴⁶, and the morphologist is clearly in an evolutionary mood: Goethe’s morphology and evolutionary theory are merged as a matter of course here. This triad is seen as a «development» which is to be understood in a «historical-psychological» sense (*ibid.*, 655), but the «psychohistorian» (*ibid.*, 645) Warburg can hardly ease the tension between the historical method and the speculative (sometimes even adventurous) psychological approach here. However, this triad is not the only one mentioned in his text, and it does not appear as a triad on atlas panel 55; rather it forms part of a more extensive installation that also includes other works that are not mentioned in the text. Clear filiations (Berchem from Raimondi and Raimondi from Raffael) and multifarious affinities (for which the evidence – if indeed there is any – is extremely diverse) stand side by side indiscriminately in this montage⁴⁷.

The pictures are arranged on Warburg’s panels in open constellations of varying sizes and grades of cohesion, i.e. in expandable configurations, and he repeatedly talks about ‘series of pictures’ in his working titles for the atlas. However, as we have already noted, it is unclear whether the pictures were ultimately intended to be displayed in a linear order that was absent from the

⁴⁶ Also see Warburg 2010, 646; Warburg also talks about the «connecting link» (*das verbindende Glied*); Warburg 2010, 651.

⁴⁷ On the subject of this panel as a paradigm of a Warburgian series cf. Métraux 2005, 35-38. He says that the heterogeneity comes unstuck in the psycho-historian’s «autobiographical reflex» (Warburg 2010, 645); Métraux 2005, 38.

panels. Based on how they are presented (in photographic reproductions), it is difficult to talk about series at all here – definitely not about morphological series, in any case. Indeed, they possess neither (1) the continuity nor (2) the self-evidence of morphological series: (1) they are not complete or uninterrupted because new links can always be inserted between them; this is the very nature of their openness, and they are more open in this sense than in the sense of being simply continuable. In addition to asymmetrical relationships (as is the case between the predecessor and the successor in a genetic series), there are also symmetrical relationships between the images on each panel. Most importantly, the connections are heterogeneous in their nature: borrowings and filiations, associative links, formal resemblance in the case of iconographic inversion, speculative relationships extrapolated from a theory, and so on. (2) The epistemic status of these relationships varies considerably. The heterogeneity of the connections is, however, consistent with the many concerns of this cultural scholar and ‘psycho-historian’ specialising in art studies. Generally speaking, the phenomena themselves are *not* the teachings here. Pathos formulae are often immediately discernible to the trained eye, but more often than not, the connections are not immediately apparent; they are not self-evident, but rather – and Warburg knows this – a beholder without any background knowledge must either be verbally informed about them or somehow deduce them. (This problem has to do with more than just the inadequacy of the visual medium.)

The available arrangement of the pictures is just one of a number of possibilities. Even when a panel has taken its definitive form (especially when it is not accompanied by text), there is no definite set ‘reading’ of the panel, since the way in which the pictures are arranged on the surface cannot rule out a change of observational direction. There is not just one single sequence in which the images can be observed. Morphological series, on the other hand, are a linear mode of organisation. Once this order has been established, there is no need for an alternative arrangement: the established order is satisfactory, and the problem has ceased to exist. This is not the case with Warburg. Both the disjunct nature of the pictures (the black spaces between them are also worth noting) and the possibility for the eye to jump back and forth between them point to a non-continuous conception of history. Still, if we deny the linear linkage and say that ascendancy and descent are just one of a number of possible connections, the question of how the relationships between the individual elements should be understood remains to be decided. One may recognise the ancient Nymph in the female golfer, but what kind of dynamics have brought her into the 20th century? All the assumptions concerning memory, culture and *conditio humana* required in order for these constellations of images to speak to us cannot be conveyed by these photographs alone. The panels are thus far removed from the (desired) self-evidence of morphological series. And this has to do with more than just the mute, polyvalent character of images that require text for their interpretation. Rather, the excessively vague articulation

of images brings to light an unresolved contradiction of the Warburgian undertaking; even if the ‘social memory of mankind’ could be represented as a morphological series at the level of phenomenality, Warburg was not simply aiming at a «descriptive evolutionary theory» (*ibid.*, 633). His approach is not only committed to visuality and description, but also to depth hermeneutics and a dramatic concept of culture. The tragic element of history and the morphological series (either in the Goethean sense, or in both a Goethean and an evolutionist sense) are incompatible concepts. The task of arranging the pictures therefore becomes an interminable activity.

Warburg rarely reflects explicitly on his relationship to reference authors⁴⁸. He does not ask whether Goethe’s natural science can be interpreted in the way Haeckel read it; he sometimes⁴⁹ simply walks in the footsteps of the latter. Although Warburg’s approach is not lacking in evolutionary aspects, he also goes against these ideas in his work. Formalism, on the other hand, is out of the question both in history of art and of culture. Tragedy is another point on which he disagrees with Spengler, whose sweeping, speculative ideas are diametrically opposed to Warburg’s obsession with detail and the associated research methods.

5. Wittgenstein on Frazer: the metamorphosis of the Golden Bough

Goethe’s poem *Metamorphosis of Plants* reads: «All forms are alike and none is quite like the other. And so the chorus points to a secret law, to a sacred riddle» (Goethe 1887-1919, II, vol. 6, I, 140). As Goethe looks at plants, the reader of the *Golden Bough* looks at the cruel customs here described: «And so the chorus points to a secret law one feels like saying to Frazer’s collection of facts», writes Wittgenstein (Wittgenstein TS 211, 321)⁵⁰. We may «feel like» saying this, but would we be right to do so, or should we resist temptation?

To return to Warburg briefly: is he suggesting that his images point to a secret law? What he is really looking for are ‘psycho-historic’ or ‘psycho-social’ laws, such as the principle of least action⁵¹. Through his ‘series of pictures’, he not only strives to illustrate the (tortuous) paths of the historical reception of

⁴⁸ Zumbusch 2004, 324, calls his relationship to Goethe a playful one. However, there are implications and preconceptions to be found in freely used citations, which are revealing for a reading of Warburg from the perspective of the history of science.

⁴⁹ Warburg’s thoughts were not mapped out into a theory, so there will always be certain statements that stand in the way of a properly formulated hypothesis.

⁵⁰ Cf. Wittgenstein MS 110, 256. The aspects of Wittgenstein’s analysis of Frazer that are highlighted in this discussion are based on the more in-depth reconstruction of this subject in Brusotti 2014. Cf. *ibid.*, 234 ff. for the remark cited here.

⁵¹ Cf. Warburg 2010, 646.

certain motifs by bringing their changing fates – particularly inversions – to light. The arrangement of the panels is not simply intended as a contribution to a ‘diffusionist’ historiography of the transmission of images, as its subjects go beyond historically contingent influences, borrowings and processes of exchange. Warburg has higher ambitions: he intends to span an arc across the history of philosophy, across the history of the orientation and the liberation of the mind; furthermore, the whole is to be underpinned by a challenging (yet slightly confused) cultural psychology of collective memory, according to which pre-imprinted ‘engrams’ are activated and transformed sporadically, albeit according to laws.

According to the theory of ‘engrams’, the paths of the transmission of images have not emerged by chance over the course of history, on the go, as it were; rather they are traced in the collective psyche. But the philosophico-historical narrative does not dovetail perfectly with Warburg’s equally ambitious cultural psychology; what is supposed to be the historical starting point in the rise of rationality still persists as a psychological force at the end. Warburg reminds us of Lévy-Bruhl, who starts by opposing ‘our’ logical mentality to the ‘prelogical’ mentality of the ‘primitives’, but ultimately admits the universally human coexistence of both poles. In a similar way, Warburg’s ‘series of pictures’ are also designed to point to a law which is yet to be uncovered.

With this in mind, one may wonder whether Wittgenstein’s comments on Frazer address similar problems as Warburg, even though the ‘theories’ of the *Golden Bough* are considerably simpler and far less fruitful than Warburg’s efforts. Wittgenstein sees Frazer as a sort of reluctant morphologist: someone who works like a morphologist in some ways but in doing so misunderstands the scope, limits and achievements of morphology.

To what extent can this blame be attributed to the Scottish ethnologist?

Frazer is actually an exponent of the ‘old’ comparative method of evolutionary anthropology, albeit a late and rather idiosyncratic one at that. The *Golden Bough* intends to explain, in stages, a mysterious phenomenon from antiquity. The priest of Diana’s temple in Aricia, near Rome, was a runaway slave who broke a branch – the golden bough – off a holy tree in the Nemi grove, then challenged the presiding high priest of the temple to a duel and killed him; he was then allowed to remain the priest until a stronger man came along and killed and succeeded him. The *Golden Bough* begins with an expression of mystification about the continued existence of this cruel custom amidst the flourishing Roman civilisation. How can the barbaric rule of succession for this priesthood be explained? Frazer artificially constructs a question of origin here and, in the absence of direct evidence, sets out to answer it in purely conjectural terms – aided by a comparative collection of ethnological facts. Similar rituals appear in other epochs and parts of the world; it can therefore be assumed that the rule of succession for Diana’s temple came about on the same grounds: in ancient times, people regarded as divine beings were killed all over the world

in order to magically support the cycle of nature and bring forth the harvest. The comparative method could therefore be used not only to solve the riddle of the priest-king, but its application could also go much further and unveil the «first crude philosophy of life»⁵² of mankind, which despite its many surface differences is essentially always the same⁵³.

In the *Golden Bough*, customs from various epochs and regions of the world are abstracted from their respective cultural context and grouped together in a line; these very lists of (supposedly) parallel examples give Wittgenstein the idea that Frazer's comparative method is, in fact, a sort of morphology that misunderstands itself. «And so the chorus points to a secret law»⁵⁴. Like Goethe's plants, Frazer's rituals are similar in their nature and yet «none is quite like the other». So what is the secret law? Prior to Goethe's verse, Wittgenstein quotes Schiller's Kantian objections to the archetypal plant: «That is not an observation from experience. That is an idea. (Schiller)» (Wittgenstein MS 110, 256)⁵⁵. At the time of this poem, the archetypal plant no longer represents the solution to the riddle for Goethe; so does Schiller's remark convey the opinion held by Goethe himself in later life? This is how Wittgenstein sees it in a later dictation: Goethe ultimately regarded the archetypal plant as «only an idea, not something real» (Wittgenstein and Waismann 2003, 310)⁵⁶. Thus, rather than simply abandoning the archetypal plant, Wittgenstein's Goethe reinterprets it along the lines of Schiller: as something that is no longer historically given but which is instead an idea; the leaf of morphology is an archetypal phenomenon which, understood as an 'idea', is now a pure and thus harmless object of comparison. Wittgenstein also criticises Spengler for the mistake Schiller noticed with regard to the archetypal plant: an idea is confused with a real being; a mere object of comparison is conflated with the actual object of the investigation. Unlike Spengler, however, Wittgenstein's Goethe soon recognises that the archetypal plant is only a schema, an object of comparison, and ultimately registers this confusion. Goethe's morphology differs from Spengler's method in this respect.

⁵² Cf. Frazer 1911, 10; Frazer 1922, 2.

⁵³ Certain distinctions would be required in this case: although the 'official' main problem – the riddle of the priest-king – is the leitmotif, it is not simply to be equated with the real agenda of the *Golden Bough*; over the complex editorial history of the book, the accumulation of material gains priority over the solution to the riddle and the theoretical aspirations; in fact, it becomes an end in itself. This must also be taken into account in any interpretation of Wittgenstein's criticism of Frazer; cf. Brusotti 2014, 205 ff.

⁵⁴ Wittgenstein 1993, 133. For further literature on Wittgenstein's reception of Goethe cf. Brusotti 2014, 234; see in particular: Schulte 1990b; Rothhaupt 1996, Schulte 2003 and other articles in the same volume; Schulte 2014. On Wittgenstein and Morphology see also Andronico 1998, Fabbrichesi Leo / Leoni 2005.

⁵⁵ Goethe reports Schiller's oral objection to the metamorphosis of plants in fortunate encounter (*Glückliches Ereignis*). Cf. Goethe 1887-1919, II, vol. 11, I, 13 ff.

⁵⁶ For this dictation to Friedrich Waismann («An overview removes disquiet» [F90]), cf. Brusotti 2014, 237 ff. and 248 ff.

As Wittgenstein sees it, Frazer actually assembles a ‘chorus’, the members of which are somehow alike. Yet the anthropologist confuses these formal similarities with historic and causal relations, with origins, descent and evolution, and believes that he has discovered the causal genesis and evolutionary history of the ‘chorus’. Frazer – not Goethe – makes the mistake of thinking that the ‘law’ that ties the ‘chorus’ of phenomena is causal. There is however one misunderstanding they share, but which only Goethe went on to rectify. Goethe was also initially mistaken about the ‘law’ behind the ‘chorus’; the ‘law’ is not a concrete phenomenon. Goethe acknowledged his misunderstanding after the fact. However, the same cannot be said of Frazer: indeed, the *Golden Bough* posits a concrete phenomenon, a hypothetical prehistoric human sacrifice which is alleged to be the origin of the customs handed down through history, among them the duel at the temple of Diana.

Wittgenstein sets out to draw a strict distinction between elements that belong together in Frazer’s approach: while the latter’s comparative method is at the same time causally explanatory, Wittgenstein’s perspicuous representation is *only* intended as a means of comparing and describing, *not* as a means of explaining. According to Wittgenstein, Frazer dresses up a purely formal representation in terms of evolutionary history. Hence the entirety of the *Golden Bough* – Frazer’s ‘collection of facts’ – *can* be converted back into a formal consideration by disregarding the ‘evolutionary hypothesis’ and expressing the ‘idea’, the ‘secret law’ of the religious ceremonies described by Frazer, «by means of the arrangement of its factual content alone, in a ‘perspicuous’ representation» (Wittgenstein MS 110, 257)⁵⁷.

Wittgenstein’s critique that Frazer’s ‘comparative method’ in fact only shows formal similarities is on the mark; the customs grouped together in the *Golden Bough* are not really connected in a historical sense. As a rule, the similarities between these customs are only superficial: the rituals seem to be related, but only because Frazer isolates them from their real context, disregarding their complex texture.

The structuralists realised the outward, apparent nature of these similarities and saw no point in comparing the surface forms. They posited formal *and* causally effective deep structures underlying the phenomena and wanted to explore this theoretical order behind the processes. Conversely, Wittgenstein has no desire to find *the* order *behind* the phenomena: the phenomena themselves are supposed to be the teaching.

Any attempt to reformulate the comparative method in morphological terms would, however, most likely founder due to the superficial nature of

⁵⁷ Transl.: Wittgenstein 1993, 133. The final version of this remark is in § 122 of the *Philosophical Investigations*. For a discussion of the ‘perspicuous representation’ in general, and in the context of the analysis of the *Golden Bough*, cf. Brusotti 2014, 191 ff. and the literature referenced there.

Frazer's similarities, as highlighted first by the functionalists and then by the structuralists. What would be the point in ordering these allegedly similar ethnological fragments from disparate cultures as a 'chorus' or a series? The result would be 'a monstrous mosaic' (Evans-Pritchard), a random collection of customs uprooted from their intra-cultural context. 'Cutting' and 'pasting' – decontextualizing rituals and then 'organising' the fragments – would both be questionable here. It therefore cannot be said that such a perspicuous representation conveys 'facts', because the 'material' in question cannot be referred to as 'facts'. The 'comparative method' would still be empirically inadequate, even if it were to be reinterpreted in a morphological sense.

Wittgenstein surely cannot be completely aware of this problem in the early 1930s. Still, he is not trying to contrast Frazer's method with something akin to a 'morphological ethnology' which applies a method inspired by Goethe to the cruel rituals described in the *Golden Bough*. Again, «one feels like saying» that not just Frazer's comparative method, but even a perspicuous representation of his collection of facts «points to a secret law», albeit not an evolutionary one. Wittgenstein initially assumes that there really is a universal human «principle according to which these practices are ordered» (Wittgenstein: MS 110, 195)⁵⁸; a principle that allows us to intuitively understand them and perhaps to make up the missing 'links'. However, Wittgenstein soon concludes that the secret law to which Frazer's rituals apparently point does not really exist; it is merely a mirage. In a nutshell: «*That* they point, is all there is to it» (Wittgenstein 2016, 352)⁵⁹.

The experience of reading the *Golden Bough* is not unlike the process of interpreting dreams in psychoanalysis. «Think of how puzzling a dream is. [...] It is as *if* there were a riddle here; but it doesn't have to be a riddle. "All forms are alike, and none is quite like the other; And so the chorus points to a secret law"» (Wittgenstein MS 137, 97a)⁶⁰. This secret law – the (alleged) riddle that psychoanalysis aims to solve – is just a mirage. We ask ourselves: «Where on earth did this image come from, & what has become of it?» (Wittgenstein MS 136, 137a)⁶¹. It gives an impression of being «a very *vivid*» «part of a story», «the rest lying in darkness», and this impression is what is subsequently «intriguing» about our dream (*ibid.*). But this story does not really exist; it is something we fabricate *in retrospect*; we bestow the material with a meaning and a profound aspect only in hindsight, when we look back. The same goes for Frazer's 'explanation': the collected rituals seem to tragically reprise a cruel primeval celebration which, like the archetypal plant, can be divined through

⁵⁸ Transl.: Wittgenstein 1993, 127.

⁵⁹ (= 10/7/9: 33). For an analysis of Wittgenstein's lecture in the May Term 1933 cf. Brusotti 2014, 274 ff.

⁶⁰ Transl.: Wittgenstein 1982: § 196-197, 28-30.

⁶¹ Transl.: Wittgenstein 2006, 78e. On Wittgenstein's criticism of Freud cf. Brusotti 2014, in particular 327 ff.

countless variations; however, this archetypal celebration is an ‘idea’, a form of representation, and not a historical phenomenon.

According to Wittgenstein, the issue that Frazer presents as an empirical, historic problem – one that calls for a causal evolutionary response – is actually a completely different kind of ‘difficulty’. An uncanny feeling comes over Frazer and his readers when the priest-king is killed; the gruesome custom impacts on, disturbs, and disconcerts the reader; the ritual is ‘puzzling’ in this sense – and not in the sense that its evolutionary causes are unknown. Frazer misconstrues this deep ‘existential’, ‘ethical’ disconcertment as a desire for scientific (causal) explanation. Though Wittgenstein’s Frazer believes that he has found an explanation, he actually misses the point. Nevertheless he has not failed in his undertaking, because he really does say and show something and addresses his own disconcertment and that of his reader. One can use the term ‘serendipity’ here: Frazer actually achieves something, only something different to the evolutionary explanation he seeks. In other words: Wittgenstein’s Frazer finds what he really seeks; he just isn’t looking for what he believes he seeks. In any case, despite all the inadequacies and, indeed, annoyance, the reader – i.e. Wittgenstein himself – finds what he is seeking. This is because he knows what he should be seeking and can find in the *Golden Bough*: impressive descriptions and collections of rituals that initially inspire a feeling of unease or even uncanniness in the reader and speak to him on an existential level.

We approach these kinds of concerns in an ethical and/or aesthetic way: the arguments we exchange here and the reasons we give for our opinions are not strictly compelling; ultimately it is up to the interlocutor or the reader to decide whether or not they appeal. Wittgenstein thinks that the situation is similar in psychoanalysis – and philosophy. That is to say, philosophy is also concerned with deeply unsettling problems that should not be confused with causal, empirical issues, since they are in fact conceptual difficulties. We misunderstand our language; mistaken similes and misleading analogies confuse us because we are not in command of the ‘grammar’ of our language. The philosopher dissolves a certain conceptual problem by making the respective small part of our ‘grammar’ perspicuous. To do this, he devises simple ‘language games’ and compares the non-perspicuous grammar of our language with these models that are easily surveyable because they are fictitious.

In the first half of the 1930s in particular, morphological series or centres of variation serve as the model for this technique: the fictitious ‘language games’ are intended as the morphological environment in which the ‘grammar’ of our real language becomes perspicuous. A representation is perspicuous if it gives an overview and dissolves a conceptual problem. Only conceptual difficulties, and not an empirical problem, can be dissolved simply by grouping together linguistic material. The perspicuity Wittgenstein has in mind is not akin to the economy, coherence and systematicity of an empirical theory; perspicuous representations are not theories of any sort – neither empirical (for instance,

linguistic), nor philosophical theories. The Wittgensteinian philosopher neither proposes theses nor theories.

6. *A Wittgensteinian approach to Warburg: 'series of pictures' as perspicuous representations?*

Wittgenstein's analysis of Frazer's undertaking may be problematic, but it does not completely miss the mark. He projects his own experience as a reader of the *Golden Bough* onto the author. However, it is very difficult to ascribe such existential concerns to Frazer, as he is very deliberate in the use of his stylistic devices.

All the same, it is still worth approaching another author along similar lines to Wittgenstein's reading of the Scottish ethnologist: Warburg. The kind of emotion the philosopher thinks is implied by the 'dark' style of the *Golden Bough* can, in fact, be found in Warburg's work, forming an 'existential' background for his groupings of morphological series.

Frazer's curious combination of stylistic, literary and scientific aspirations led him to create a unique work – and a bestseller of its time. The *Golden Bough* made quite an impact on Wittgenstein, too. The ethnological classic he was dealing with was still extremely popular, despite being somewhat idiosyncratic and already rather outdated. However, the fact that it is possible to apply Wittgenstein's approach to Warburg's atlas, an almost contemporaneous project, shows that the problems arose in a far more general way and were highly topical⁶². Rather than confronting the beholder with a 'series of pictures', Warburg's panels present a 'chorus' of pictures, a chorus that is difficult to portray in a linear fashion. Are Warburg's arrangements perspicuous representations in Wittgenstein's sense of the term? Had Warburg been acquainted with the concept, he would have been forced to answer this question in the negative. Warburg – who, like Frazer, understands his problem as a scientific one – tends to interpret morphology in empirical, causal and sometimes evolutionary terms; he has no desire to restrict himself to descriptions. Wittgenstein intends to do precisely this, and he does not regard his descriptions as being empirical. His method (based on Goethe's morphology) of providing a perspicuous representation of the existing material is not intended to solve any kind of empirical problem. As Wittgenstein would have it, Frazer addresses his

⁶² Warburg occasionally refers to the main protagonist of Frazer's *Golden Bough* while working on the atlas (cf. Gombrich 2006, 380). However, a more important ethnological role model for the atlas project is Adolf Bastian, who also belongs to the evolutionary tradition despite all the idiosyncrasies of his approach.

own disconcertment and that of his readers, but he only does this to the extent that the *Golden Bough* is more art than it is science.

Should we follow this assessment and consign Warburg's atlas to the field of art or aesthetics? Are we to conclude (once again) that art history becomes an art in its own right in the *Mnemosyne* atlas? Warburg's 'symphony of images' was interpreted in this way early on (Gombrich), and the atlas panels have also been associated with contemporary surrealist collages or analogised with modern poetry⁶³. From this perspective, Warburg expresses his tragic anthropology more like an artist, rather than substantiating it like a philosophising scholar. The fascination that comes from the 'series of pictures' is therefore primarily aesthetic, and if these series seem perspicuous to the beholder, then the criterion is primarily an aesthetic one. This aspect cannot be avoided in his panel method. However, the historical components of Warburg's unconventional cultural exploration as a whole cannot be seen as relative to the same extent as with Frazer, and the problem of the afterlife of antiquity cannot be translated into a purely formal problem. Nevertheless, Warburg overloads his atlas panels with requirements that cannot be fulfilled by the 'series of pictures' and which, ultimately, are incompatible. Wittgenstein's scepticism against these kinds of amalgamations of the most heterogeneous requirements and his ascetic view of groupings of cultural phenomena clearly demonstrate the methodological problems here.

While Warburg connects diverse and diverging aims with his panels, Wittgenstein, on the other hand, is forced to admit that his conceptual investigations are «characterised by a certain kind of purposelessness» (Wittgenstein MS 134, 153 f). A philosophical, conceptual investigation fulfils more or less the same aim that Goethe sought to achieve: it sees «analogies which had never been seen before», replaces the old object of comparison with a new one («compare this part, not with this one, but rather with that!»), changes the aspect («Look at it like this!») and establishes «a new order» among the «descriptions» (*ibid.*). Now «the new arrangement might also give a new direction to scientific investigation» (*ibid.*). But this possible impact on empirical research is not the purpose of conceptual analysis. Wittgenstein «would not want to say» that his investigations are «a case of *l'art pour art*» (*ibid.*); indeed, this would sound «too arty», but even if, as he hopes, they are not necessarily «without any connection with the rest of life», they do not, however, have a «clear purpose» (*ibid.*).

Wittgenstein's investigations are similar to aesthetic investigations with regard to this curious kind of 'purposelessness'. Can we also apply the things that he says about himself here (and in other similar statements) to Warburg's *Mnemosyne* Atlas? Do his panels come close to Wittgenstein's conceptual investigations? This, admittedly, would be a disempowering reading of Warburg,

⁶³ Cf. Forster 1995, 190-193; Rösch 2010, 98 f.

but it does not have to imply a downgrading of his unusual project; indeed, any Wittgensteinian reading of this method and of its results is only justified if such a reading also takes into account the heuristic potential of the panels. Nevertheless, neither the panels nor Wittgenstein's philosophical techniques have a *primarily* heuristic function, albeit for conflicting reasons. Warburg has much higher aspirations. Wittgenstein's conceptual investigations, by contrast, can have a heuristic effect, but that is not their purpose; and this kind of fallout onto empirical research is not achieved by necessity but occurs only by chance.

The ultimate aim of Wittgenstein's philosophical investigations is to trigger a change of perspective. But this is also something that Warburg's panels try to do. As well as provoking a lasting sense of aesthetic fascination, they also develop their heuristic potential by paving the way for analogies that have not been seen before, allowing for new comparisons and even for something like a 'change of aspect'.

References

- Andronico, Marilena, 1998. *Antropologia e metodo morfologico. Studio su Wittgenstein*, Napoli, La città del sole.
- Breithaupt, Fritz / Raatzsch, Richard / Kremberg, Bettina (eds.), 2003. *Goethe and Wittgenstein. Seeing the World's Unity in its Variety*, Frankfurt/M.-Berlin-Bern, Peter Lang.
- Bruhn, Matthias / Scholz, Gerhard (eds.), 2017. *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur-und Kulturwissenschaften*, Berlin, Reimer.
- Brusotti, Marco, 2000. «Der Okzident und das Fremde. Wittgenstein über Frazer, Spengler, Renan», in Dietrich / Winkler (eds.) 2000, 31-61.
- Brusotti, Marco, 2011. «"Ethnologie unseres Zeitalters". Otto Neurath über Magie und Technik im Vergleich mit Wittgensteins "Bemerkungen über Frazers Golden Bough"», in Hödl / Futterknecht (eds.) 2011, 331-354.
- Brusotti, Marco, 2014. *Wittgenstein, Frazer und die "ethnologische Betrachtungsweise"*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Brusotti, Marco / Mainberger, Sabine, 2017. «Kunst des Vergleichens. Warburg, Wittgenstein und die *Serendipity* morphologischer Reihen», in Bruhn / Scholz (eds.) 2017, 209-238.
- Dietrich, Ute / Winkler, Martina (eds.), 2000. *Okzidentbilder: Konstruktionen und Wahrnehmungen*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
- Fabbrichesi Leo, Rossella / Leoni, Federico, 2005. *Continuità e variazione: Leibniz, Goethe, Peirce, Wittgenstein con un'incursione kantiana*, Milano, Mimesis.
- Flach, Sabine (ed.), 2005. *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München, Fink.

- Forster, Kurt, 1995. «Warburgs Versunkenheit», in Galitz / Reimers (eds.) 1995, 184-206.
- Frazer, James George, 1911. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3. Edition, 12 vols., London, Macmillan, 1911-1915, Part I: *The Magic Art and the Evolution of Kings*, 2 vols., London, Macmillan.
- Frazer, James George, 1922. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Abridged Edition, London, Macmillan.
- Galitz, Robert / Reimers, Brita (eds.), 1995. *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott»*. *Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling und Galitz.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1887-1919. *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I-IV, 133 vols., 143 parts, Weimar, Böhlau.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1988. *Scientific Studies*, Goethe Edition: Vol. 12, transl. and ed. by Douglas Miller, New York, Suhrkamp Publishers New York.
- Gombrich, Ernst H., 1970. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, University of London.
- Gombrich, Ernst H., 2006. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg, Philo and Philo Fine Arts.
- Haeckel, Ernst, 1866. *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, Berlin, Reimer, 2 vols.
- Hödl, Hans Gerald / Futterknecht, Veronica (eds.), 2011. *Religionen nach der Säkularisierung*, Wien-Berlin, Münster, LIT Verlag.
- Huisstede, Peter van, 1995. «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte», in Galitz / Reimers (eds.) 1995, 130-171.
- Kofler, Peter (ed.), 2009. *Ekstatische Kunst - besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, Wien, Studien-Verlag.
- Maatsch, Jonas (ed.), 2014. *Morphologie und Moderne. Goethes anschauliches Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Mainberger, Sabine, 2010. *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin, Kulturverlag Kadmos.
- Mainberger, Sabine, 2014. «“Tragödie der Verleibung”. Zu Aby Warburgs Variante der Einfühlungstheorie», in Wilke / Müller-Tamm / Schmidgen (eds.) 2014, 105-135.
- Mainberger, Sabine, 2008. «Hamburg – Oraibi, via Florence. Aby Warburg’s Cultural Geography», *Acta Historiae Artium* 49, 138-142.
- Merlio, Gilbert, 2014. «Goethe redivivus? Was heißt und zu welchem Ende betreibt man Kulturmorphologie im 20. Jahrhundert?», in Maatsch (ed.) 2014, 267-292.

- Métraux, Alexandre, 2005. «Aporien der Bewegungsdarstellung. Zur Genealogie der Bildprogramme von Aby Warburg und Étienne-Jules Marey im Vergleich», in Flach (ed.) 2005, 21-43.
- Michaud, Philippe-Alain, 2004. *Aby Warburg and the Image of Motion*, pref. Georges Didi-Huberman, transl. Sophie Hawks, New York, Zone Books.
- Neurath, Otto, 1921. *Anti-Spengler*, München, Callwey.
- Neurath, Otto, 2012. *Anti-Spengler*, in *Empiricism and Sociology*, ed. by Marie Neurath, Robert S. Cohen, Dordrecht-Boston, Springer, 158-213.
- Rothhaupt, Josef G. F., 1996. *Farbthemen in Wittgensteins Gesamtnachlaß. Philologisch-philosophische Untersuchungen im Längsschnitt und in Querschnitten*, Weinheim, Beltz Athäneum.
- Rösch, Perdita, 2010. *Aby Warburg*, Paderborn, Fink.
- Saxl, Fritz, 1980. «Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg» (1930), in Wuttke 1980, 331-334.
- Saxl, Fritz, 1970. «The History of Warburg's Library», in Gombrich 1970, 325-338.
- Schulte, Joachim, 1990a. *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Schulte, Joachim, 1990b. «Zur "morphologischen Methode" bei Goethe und Wittgenstein», in Schulte 1990, 11-42.
- Schulte, Joachim, 2003. «Goethe and Wittgenstein on Morphology», in Breithaupt / Raatzsch / Kremberg (eds.) 2003, 55-72.
- Schulte, Joachim, 2014. «Ideen mit Augen sehen. Goethe und Wittgenstein über Morphologie», in Maatsch (ed.) 2014, 141-156.
- Spengler, Oswald, 1923. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Erster Band: *Gestalt und Wirklichkeit*, 48.-52., völlig umgestaltete Auflage, München, Beck.
- Spengler, Oswald, 1926. *The Decline of the West. Vol. 1: Form and Actuality*. Authorized translation with notes by Charles Francis Atkinson, New York, Knopf.
- Vischer, Friedrich Theodor, [1887] 1922. «Das Symbol», in Vischer 1922, 420-456.
- Vischer, Friedrich Theodor, 1922. *Kritische Gänge, IV*, 2. erw. Auflage, ed. by Robert Vischer, Munich, Meyer & Jessen.
- Vischer, Robert, 1873. *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik* (1872), Leipzig, Credner.
- Warburg, Aby, 2010. *Werke in einem Band*, ed. and with commentary by Martin Treml et. al., Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Wedepohl, Claudia, 2009. «"Wort und Bild": Aby Warburg als Sprachbildner», in Kofler (ed.) 2009, 23-46.
- Wedepohl, Claudia, 2011. «Höllische Künste. Didi-Huberman psychologisiert Aby Warburg», *Zeitschrift für Ideengeschichte* 5, 121-124.
- Wilke, Tobias / Müller-Tamm, Jutta / Schmidgen, Henning (eds.), 2014. *Empirische Ästhetik um 1900*, München, Fink.

- Wittgenstein, Ludwig, 1982. *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, vol. 1, ed. by G. H. v. Wright and H. Nyman, Oxford, Blackwell.
- Wittgenstein, Ludwig, 1998. *Wittgenstein's Nachlaß. Text and Facsimile Version*, The Bergen Electronic Edition, Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig, 2016. *Lectures, Cambridge 1930-1933: from the Notes of G. E. Moore*, ed. by David G. Stern, Brian Rogers and Gabriel Citron, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wittgenstein, Ludwig, 1993. *Philosophical Occasions 1912-1951*, ed. by James Carl Klage and Alfred Nordmann, Indianapolis-Cambridge, Hackett.
- Wittgenstein, Ludwig / Waismann, Friedrich, 2003. *The Voices of Wittgenstein: the Vienna Circle. Original German texts and English translations*. Transcribed, ed. and with an introd. by Gordon Baker, London-New York, Routledge.
- Wittgenstein, Ludwig, 2006. *Culture and Value*. Revised Edition, ed. by G. H. v. Wright, Malden-Oxford, Blackwell.
- Wright, Georg Henrik von, 1993. «The Wittgenstein Papers» in Wittgenstein 1993, 480-506.
- Wuttke, Dieter, 1980. *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden, Koerner.
- Zumbusch, Cornelia, 2004. *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie-Verlag.

L'intermédialité chez Christian Gailly: le méloforme comme exemple de rapport musico-littéraire

SAMAR FAROUK

Abstract

This article proposes a study of the intermedial relation between music and literature in the work of Christian Gailly. According to the méloforme trope, proposed by Frédéric Sounac, a literary work can borrow the form of a musical composition or take its structure as a reference. My aim will be to identify these two types of relations in Gailly's work. Through the technique of the fugue and the form of the concerto in classical music and through the genre of jazz, I will focus in this study on two aspects. The first one is how literary texts borrow the structure of a musical form to recreate the effect of listening. The second one is how literary texts are composed along the lines of a musical genre. Using five novels as examples, the article will explore the limits of the transposition of the musical procedures and the value of resorting to the musical form.

Ayant affirmé maintes fois se consacrer dans ses romans à un travail sur la structure et la forme, seules garanties selon lui de «l'originalité d'un récit» (Lebrun 2002), Gailly illustre un exemple important de l'interaction musico-littéraire. Mélomane et ex-jazziste, il se forge une place particulière parmi les auteurs postmodernes par la présence de la musique dans ses récits, surtout le jazz et la musique classique. L'auteur met toujours en question le rapport musico-littéraire, sa valeur et les formes de sa manifestation. L'approche intermédiaire survient dans cette perspective pour proposer des formes de collaboration qui permettent des «transferts de média propres à un champ esthétique vers un autre champ modifi[ant] la fonction traditionnelle des média impliqués dans ces œuvres» (Thiers 2012).

Le rapport musico-littéraire qui se déploie au niveau de la forme est particulièrement subtile à cause de la nature même du médium musical «rétif à la transposition dans le langage courant» (Picard 2011). L'approche intermédiaire permet une étude de deux médium à travers les représentations et l'échange de formes réciproques dans la mesure où elle «nous sort de la pensée [...] de la mise à distance pour nous introduire plutôt à la pensée de la médiation et de l'immanence» (Vieira / Novo 2011, 13). Dans cette perspective, Frédéric Sounac définit le trope méloforme selon lequel une œuvre littéraire pourrait emprunter la forme ou la structure d'une composition musicale ou la prendre comme référence:

Un trope méloforme [...] amorce un mouvement d'autonomisation par rapport à la source, jusqu'au geste proprement compositionnel [...] c'est-à-dire une fiction narrative idéalement musicale, dans laquelle l'enjeu crucial est la forme. Une musicalisation est méloforme quand un roman, sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en organon autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale: il y a alors, idéalement, production d'une forme musicale (Sounac 2014, 41).

Le trope méloforme chez Gailly génère deux types de rapports qui organisent l'interaction entre le musical et le littéraire. Dans le premier, l'œuvre littéraire s'apparente à une structure musicale par ses procédés compositionnels afin de restituer l'effet de son écoute¹. Chez Gailly, les deux romans *L'Air* et *K.622* illustreront ce rapport dans le premier volet de cet article où je me propose d'explorer la valeur et les limites de la transposition des procédés musicaux dans les récits.

Dans le deuxième rapport, l'œuvre littéraire s'apparente à un genre musical et se structure en s'appropriant une ou plusieurs de ses caractéristiques. À travers l'étude des trois romans *Un Soir au club*, *Lily et Braine* et *Dernier amour*, je vais chercher à élucider le rapport qui se tisse entre la musique jazz et la forme romanesque chez Gailly. Les récits, dans ce deuxième type de rapport, s'inspirent des caractéristiques générales du genre ce qui soulève deux questions principales: dans quelle mesure les marques du jazz contribuent-elles à la structuration et au développement du récit? Et quelles sont les caractéristiques qui permettront de qualifier un roman de «roman-jazz»?

¹ Un des exemples les plus illustre de cet effet de 'migration' est, bien entendu, le roman de Nancy Huston *Les Variations Goldberg* (1981) où le récit se développe suivant la structure des *Variations Goldberg* de Bach.

1. Le méloforme à partir d'une structure musicale

a. La fugue dans L'Air

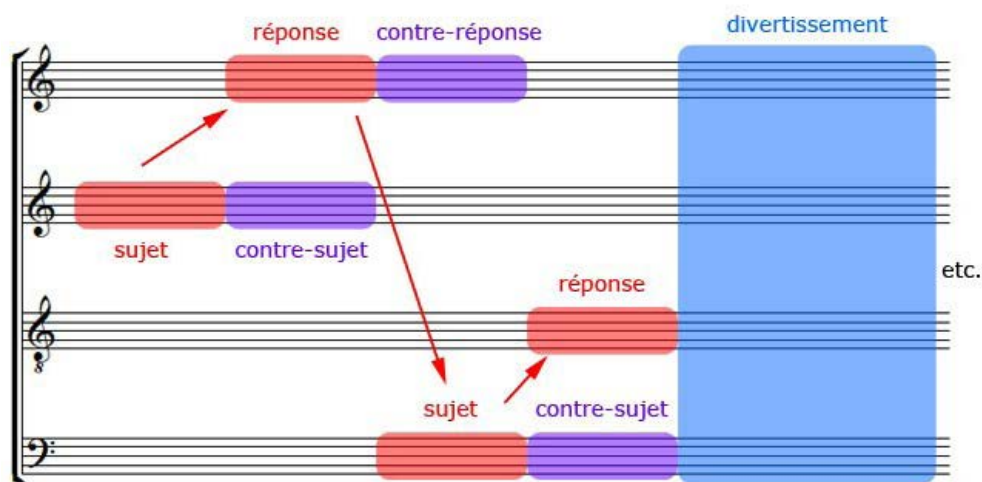
Le Clavier bien tempéré de Bach est la musique en question dans *L'Air*. Suzanne, le personnage principal, est en train de jouer des fugues tirées du premier et du second livres qui se composent chacun de vingt-quatre préludes et de vingt-quatre fugues. L'art de la fugue se construit à partir de trois lois: «l'unité tonale majeure ou mineure. [...] une unité rythmique et une unité thématique» (Universalis s. d.). Ainsi, la fugue se fonde essentiellement sur une technique de reprise et d'imitation que Frédérique Arroyas analyse à travers sa définition de ses composantes: le sujet, la réponse:

L'organisation formelle de la fugue procède de la façon suivante: l'exposition contient le matériau à partir duquel elle sera développée: le sujet et sa réponse [...]. L'exposition typique est composée d'une voix qui annonce d'abord le sujet et d'une autre voix qui lui répond en imitant le thème mais dans une tonalité différente. Ces deux parties sont ainsi nommées sujet (ou thème) et réponses (Arroyas 2001, 159).

Et le développement:

L'exposition de la fugue est suivie par ce qu'on appelle son développement. Elle progresse par imitation du matériau présenté dans l'exposition. Les imitations sont composées de motifs ou de fragments provenant de ce matériau qui seront transposés dans diverses tonalités (ivi, 161).

La figure suivante (Bibliothèque numérique s.d.) (figure 1) illustre le processus du développement d'une fugue et montre comment s'organise le rapport entre le sujet et sa réponse:



Gailly a recours à des stratégies qui se déploient au niveau du récit et de la diégèse ayant pour objectif de reproduire l'effet créé par une fugue musicale. Ainsi, le roman repose sur une composition binaire qui reprend la technique contrapuntique² d'une fugue. Sur le plan spatial, le château où habitent les deux personnages se compose de deux parties: «côté salon gris» (Gailly 1991, 34) et «côté cuisine» (ivi, 23). De plus, cette technique est investie dans la construction de deux personnages: Suzanne, la musicienne amatrice, et Soti, son mari peintre. L'histoire présente d'une part la tentative de Suzanne de fuir la routine de sa vie à travers la musique et d'autre part la tentative de son mari de reprendre la peinture.

Cette relation est fondée sur un tiraillement entre ces deux personnages antagonistes: Suzanne est complètement absorbée par sa musique et Soti essaye de l'extraire de son isolement. Ce rapport pourrait être associé à la structure de la fugue dans la mesure où l'interaction des deux personnages est analogue au lien qui se développe entre le «sujet» et «la réponse», et qui présente, selon Arroyas, une «alternance ainsi qu'[un] changement de voix qui donnent à la fugue un caractère de conversation ou de dispute» (Arroyas 2001, 174).

Dans le roman, qui se compose de quarante chapitres, cette confrontation entre le «sujet», Suzanne, et la «réponse» s'incarne par une suite d'interruptions que fait Soti à chaque fois que Suzanne se met au piano, dans les chapitres: 3, 6, 8 et 20. À la fin du roman, ce contraste sujet/ réponse est mis en relief par l'utilisation de référents liés à la fugue (réponse, écho) qui figurent au chapitre 29: «Suzanne ne s'arrête pas, au contraire, elle accélère. [...] Soti l'acclame, battant des mains, applaudissant: Bravo! bravo! pour toute réponse, comme en écho, Soti entend sa Suzanne lui crier: Fous-moi la paix! va travailler!» (149). D'un autre côté, dans l'avant-dernier chapitre, Suzanne joue au piano pour la dernière fois sans l'interruption de Soti qui, au contraire l'applaudit et l'encourage avec des «bravos». Cette nouvelle réaction de Soti pourrait s'apparenter à une strette musicale qu'Arroyas définit comme étant:

une technique qui consiste à faire une réponse plus serrée, c'est-à-dire qui intervient avant la fin du sujet. Dans le développement de la fugue, certains motifs peuvent faire l'objet d'un tel resserrement et, dans sa conclusion, le thème initial est souvent repris en strette pour conclure une sorte de péroraison. La strette a comme effet d'accélérer le rythme et de renforcer l'idée du thème puisque celui-ci est joué à des intervalles de temps plus courts (Arroyas 2001, 161).

Dans cette perspective, j'avance l'hypothèse que Gailly s'inspire de la technique de strette, procédé qui implique la superposition de plusieurs

² «Le contrepoint est l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres» (Universalis s. d.).

lignes mélodiques, en reprenant deux de ses caractéristiques. La première est l'accélération du rythme incarnée par le jeu rapide et en gradation de Suzanne. L'accélération se produit au niveau du rythme dramatique, tandis que dans une fugue c'est le jeu polyphonique qui s'accélère: «Suzanne attaque le premier prélude à une vitesse hallucinante [...] Suzanne joue trop vite, elle va se casser la gueule [...] Suzanne ne s'arrête pas, au contraire, elle accélère» (Gailly 1991, 149). Et la deuxième est l'aboutissement à un point culminant qui, dans le roman, conduit à la résolution finale avec la séparation de Suzanne et de Soti: la première pour jouer de la musique et le deuxième pour peindre.

Suzanne se libère de l'étreinte de Soti: Je vais jouer, geint-elle, je vais jouer [...] Suzanne se tord sous la pression de la main de Soti sur son bras, Suzanne grince: laisse-moi, laisse-moi, je veux y aller, je veux y aller, je veux jouer, laisse-moi y aller. Non, non, grince Soti, tu n'iras pas, tu n'iras pas. Suzanne grince: Si, si, par pitié, laisse-moi y aller [...] Suzanne rassemble tout ce qu'elle a de force en elle, tire sur son bras de toutes ses forces, se libère de l'emprise de Soti: Tu vas me laisser! tu vas me laisser! hurle-t-elle. Ce hurlant Suzanne gifle Soti en plein visage, des deux mains, des deux côtés, sans s'arrêter [...] Ainsi de suite, jusqu'à ce que Soti saisisse au vol les mains de Suzanne, les arrête dans leur frénésie, les yeux pleins de larmes: Assez, geint-il, assez, j'ai mon compte, va jouer, si tu y tiens, si ça pouvait te calmer (ivi, 146-147).

Ainsi, la simulation de procédés musicaux dans *L'Air* donne au roman une dimension doublement musicale. Au niveau de l'histoire, «la fugue» est une expression de la thématique du roman puisqu'il s'agit des tentatives du personnage principal de s'évader et au niveau du récit, c'est grâce à l'inspiration de cette forme musicale que le rythme romanesque gagne de l'intensité et du dynamisme qui reproduisent l'effet de l'écoute d'une fugue.

b. *Le concerto dans K.622*

K.622 est le titre du concerto de Mozart et aussi celui du roman de Gailly qui se structure à partir de cette composition. Le concerto est une composition symphonique développant à partir d'un dialogue entre l'orchestre et un soliste, ici la clarinette. En effet, le titre du roman annonce dès le début que les événements auront lieu autour de cette forme musicale. Cette mise en lumière du sujet principal se confirme dans l'incipit qui reprend l'information du titre:

L'œuvre dont le chiffre apparaît sur la couverture est un concerto de Mozart, je sais que tout le monde le sait mais je le dis pour ceux qui peut-être ne le savent pas, et aussi pour ceux qui le savent, afin que nous soyons tous là à savoir que nous le savons, ça commence bien (Gailly 1989, 622).

Dans *K.622*, il s'agit d'un narrateur/personnage principal racontant sa quête afin de retrouver l'émotion ressentie lors de la première écoute du concerto de Mozart à la radio. Cette musique, composée de trois mouvements, correspond à l'architecture globale du récit. Tout au long du roman, Gailly structure une forme romanesque qui reproduit cette forme musicale, dans une quête obsessionnelle de l'essence de la musique qui par nature est un art du temps.

Le premier mouvement, *allegro* (mouvement assez rapide, allègre et gai) correspond à la première écoute du concerto. Le deuxième mouvement, *adagio* (mouvement lent) est simulé par un épisode d'une longue déambulation à Paris. Le personnage principal, ayant appris que le concerto sera joué à Paris, se lance à la recherche d'un costume et de chaussures pour pouvoir y assister. Enfin, dans le dernier mouvement, *rondo allegro*, c'est la reprise de la situation initiale, par le biais de la répétition des mêmes événements du début du roman ainsi que par le renvoi à la couverture du livre. Dans cette perspective, l'architecture musicale du roman peut être divisée en trois séquences. Le premier chapitre forme la première séquence et se prolonge de la page 9 à la page 24. Le deuxième chapitre correspond à la deuxième séquence et se prolonge de la page 27 à la page 84. Et enfin, la troisième et dernière séquence se compose des chapitres 3 et 4 qui se prolongent de la page 85 à la page 112.

La première séquence débute avec la première écoute par le personnage principal qui raconte comment il a fini par posséder trois versions du concerto. En mouvement, il se déplace dans plusieurs endroits à Paris: le quartier latin, l'Avenue d'Italie, la rue Tolbiac, le boulevard Saint-Michel... Ce mouvement lui procure un plaisir, avec la découverte d'autres versions de *K.622*, qui atteint son apogée à la fin de la séquence quand il apprend que la pièce sera jouée à Paris.

En revanche, la deuxième séquence simulant le mouvement *adagio* interrompt la poursuite avec une longue digression qui présente la recherche du costume. Ce chapitre, formé de plus d'une cinquantaine de pages, est le plus long du roman composé entièrement de 122 pages. Cette très longue séquence présente une opposition avec la première séquence pour plusieurs raisons. La beauté du concerto et l'intensité de l'émotion ressentie offrent au personnage une forme de transcendance qui s'oppose à la médiocrité et à la matérialité de la recherche du costume. De plus, le mouvement du personnage, allant d'un magasin à l'autre, est répétitif et monotone. Il se déplace également par métro, moyen de transport souterrain qui suggère un isolement et suscite chez le personnage un sentiment de tristesse. L'impression mélancolique que provoque cette séquence pourrait correspondre au mouvement musical *adagio*.

Le troisième chapitre ouvre la dernière séquence et on retrouve une prolifération d'émotions suscitées par la musique comme dans la première séquence. Ce troisième chapitre est une longue mélophras³ où le personnage

³ La mélophrasie est un terme forgé de l'exphrasie qui sert à désigner la description de la

essaye de décrire les trois mouvements du concerto. Dans le quatrième chapitre, il s'agit d'une dernière écoute chez un personnage qui représente une femme aveugle qu'il rencontre au concert. Un parallélisme s'établit entre la situation du personnage principal lors de la première écoute:

J'étais dans le noir, ma seule clarté venait de la musique et du cadran vert qui me faisait face, j'écoutais en le regardant fixement, intensément je le fixais pour mieux entendre, sources lumineuses et sonores se confondaient, la lumineuse était sonore et la sonore lumineuse (ivi, 622).

Et la cécité du personnage aveugle à qui seul l'ouïe compte: «Parlez-moi! dit-elle, que je sache où vous êtes! Répondez-moi quand je vous parle!» (ivi, 114). Cet écho entre le début et la fin se prolonge jusqu'à la clausule du roman qui renvoie explicitement à la couverture dans un mouvement circulaire: «Voilà, c'est tout. C'est peu, je sais, mais j'ai beau fermé les yeux, je ne vois plus rien, c'est tout blanc, sans doute la couverture, et le chiffre apparaît en bleu: K.622» (ivi, 122).

Cette circularité qui cherche à restituer les trois mouvements du concerto est soulignée également par une référence au dynamisme cyclique de la vie. D'une part, au début du roman, la présence de la musique inspire une mort sereine: «disons que je sombrais ou étais tenté de sombrer dans quelque chose qui ressemble à la mort sereine, bien que la découverte de cette nouvelle beauté m'ait donné une soudaine raison d'espérer une mort sereine» (ivi, 10). D'autre part, à la fin du roman, après l'écoute du concerto, le narrateur/personnage se sent comme un nouveau-né: «On se sent meilleur [...] disons rendu à ce qui serait notre meilleure bonté [...] l'impression de renaître, de tout recommencer, le cœur vide, le corps léger, les poumons libres de respirer» (ivi, 104).

2. *Le méloforme à partir d'un genre musical*

a. Un Soir au club

La musique permet d'édifier l'architecture du roman intitulé *Un Soir au club* à travers l'opposition continue entre le jazz qui connote la liberté et l'improvisation et la stabilité du quotidien qui caractérise la vie actuelle du personnage principal. Le roman se développe exposant cette tension qui apparaît lorsque Simon Nardis ingénieur et ex-pianiste célèbre se trouve, après une quinzaine d'années, confronté au jazz. Debbie Parker, chanteuse dans le club de jazz, le réintroduit dans l'univers musical.

musique dans un récit.

La structure de base, sur laquelle le roman repose, présente un parallèle entre la déchéance de l'univers de l'ingénieur et l'épanouissement de l'imaginaire du jazz. Gailly commence à structurer l'univers du personnage, marqué par cette duplicité, depuis l'incipit et continue à mettre en relief ce contraste au fur et à mesure que le roman se développe. Le premier chapitre commence ainsi: «Le piano était pour lui ce que la peinture était pour Ingres. Il cessa de jouer comme Ingres aurait pu cesser de peindre [...] Ce fut dommage dans le cas de Simon Nardis» (Gailly 2004, 11).

S'ensuit un affrontement continu entre les deux mondes de Simon Nardis: le passé du jazziste et le présent de l'ingénieur. Tout au long du roman, le personnage est en lutte contre le temps. Les chapitres sont structurés par des rappels constants du passage du temps. Simon, pris par le jazz joué au club, rate plusieurs fois son train:

-C'est l'heure, ça, 21 h 15, dit-il. Oui, dit l'ingénieur, à peu près. Et il est loin, votre club? Un quart d'heure, dit l'ingénieur. Simon calcula; Le temps d'y aller, se dit-il, il sera 21h 30. On y reste une heure et on s'en va (ivi, 26).

-Le club au sous-sol est ouvert, dit l'ingénieur. Les musiciens n'arrivent qu'à 22 heures. Qu'est-ce qu'on fait. Simon consulta sa montre. Il était 21 h 40. Puis demanda: Combien de temps d'ici à la gare? 10 minutes, dit l'ingénieur (ivi, 30-31).

-Il relut le papier. Se demanda si Debbie était là. [...] et comme l'explorateur qui progresse carte en main il aperçut la première digue. Il était 11h 20. Elle est loin, pensa-t-il. [...]. Il rangea le papier de Debbie. Rencontra celui des horaires. De nouveau le consulta. 13h 21, relut-il (ivi, 98).

Cette obsession du temps, présente dans tout le roman, a pour fonction essentielle de résister au jazz qui se caractérise essentiellement par la liberté du tempo. Elle révèle également la peur de perdre les repères et la volonté de Nardis de maintenir sa vie régulière. Ce rappel à 'l'ordre' s'ajoute aux facteurs qui à la fois déchirent le personnage principal et accentuent l'écart entre la rigidité de la vie de l'ingénieur et la liberté du jazziste.

Il est à noter que cette temporalité contraignante est absente du huitième et du neuvième chapitre. Dans cette séquence, il s'agit d'une présence intensive de musique de jazz. Debbie chante et Simon l'accompagne au piano: au programme: *Les feuilles mortes*, *Moonlight In Vermont*, *What Are You Doing The Rest Of Your Life?*, *Lover Man*, *The Man I Love*, *My Funny Valentine*, *That's All*. De plus, Gailly entame ces deux chapitres en précisant que Simon est soûl: chapitre 8: «Il est soûl, pensa Debbie» (ivi, 69), chapitre 9: «Il était soûl» (ivi, 79). Le jazz se lie, de ce fait, à l'alcool et à la perte de la notion du temps.

En outre, la présence du jazz est connotée par la mer qui constitue l'arrière-fond spatial du roman. Symbole de liberté et de rébellion, tout comme le jazz⁴,

⁴ La musique jazz est liée à la notion de la rébellion à cause de sa naissance comme instrument pacifique utilisé par les Noirs contre l'esclavage. La liberté est également en rapport avec la grande

elle joue un rôle important dans le développement du récit souligné par le narrateur: «La présence de la mer n'est pas indifférente. Elle joua son rôle dans cette affaire» (ivi, 12). La présence de la mer confirme la structuration du roman en deux parties. Au début du chapitre 14 qui vient au milieu du roman composé de 23 chapitre, on lit: «La mer remontait» (ivi, 117). Et le même chapitre se termine aussi en évoquant la mer: «La mer monte, dit Simon, elle sera bientôt là» (ivi, 122). Avec sa montée apparaît un point culminant, une transformation qui aura lieu dans les chapitres qui suivent et qui permettra le véritable retour du personnage au jazz: le départ de la femme de Nardis, Suzanne, pour chercher son mari et sa mort dans un accident.

Le roman se construit ainsi à partir d'éléments faisant résistance au jazz formant un monde qui décline avec la progression du roman. L'accès au jazz se développe graduellement pour suivre le parcours du personnage: de la monotonie de sa vie d'ingénieur à la liberté de la vie de musicien. La fin du roman témoigne de la victoire de l'univers 'libre' du jazz, détachant le dernier lien avec la vie régulière incarnée par Suzanne. D'ailleurs, la mort de cette dernière, en route cherchant à sauver son mari, termine le roman.

b. Lily et Braine

La structure de *Lily et Braine* se base également sur une confrontation mais entre la musique et le silence. Dans ce roman, deux univers se construisent et se détruisent respectivement. Le premier est l'univers de Braine à son retour de la guerre qui est marqué par le silence et l'absurdité. Ancien musicien de jazz, il est accueilli par sa femme qui essaye de l'aider à surmonter l'épreuve qu'il a vécue et à se rétablir. Sa rencontre hasardeuse avec Rose Braxton, une Américaine qui possède un club de jazz, fait resurgir son passé de musicien. Son univers musical commence à se reconstruire grâce à la musique de jazz qui le ravive. Le second est l'univers conjugal qui se développe quand Lily, au retour de son mari, devient enceinte; c'est une nouvelle vie qui s'annonce. Après la réintroduction de la musique dans sa vie, elle perd la raison et se tue. La nature du jazz modèle la structure romanesque dans la mesure où son apparition provoque une destruction du rythme de la vie du couple.

Le contact de Braine avec le bugle constitue le pivot qui permet la structuration du roman en deux parties en opposition: la première présente le passage de Braine du silence, synonyme de mort pour lui, à la musique et la seconde présente le passage de Lily du silence, synonyme de paix pour elle, à la musique qui conduit à la mort. Le premier épisode se prolonge du début du

flexibilité de ses règles surtout en comparaison avec la musique classique.

roman jusqu'au quatrième chapitre et le deuxième commence au cinquième chapitre presque au milieu du roman.

Dans le premier épisode, l'état de stagnation dans laquelle se trouve Braine est lié à l'absence de musique que Gailly illustre par un monde silencieux:

Lily se rendit compte alors seulement que Braine n'avait pas prononcé un seul mot depuis sa descente du train [...] J'espère au moins, que les médecins m'ont dit la vérité quand ils m'ont dit que tu avais recommencé à parler. C'était la vérité ? Oui ou non. Il semblerait que Braine ait répondu oui. Sa voix était floue, trouble, faussée, un peu cassée, les cordes vocales sans doute endommagées, d'avoir trop gueulé peut-être, quand ça tombait de tous les côtés (Gailly 2010, 19).

Ce silence commence à se dissiper graduellement. Au chapitre quatre, à la fin du premier épisode, des sonorités annoncent l'avènement de la musique. Ce chapitre révèle les premières sonorités qui accompagnent l'arrivée de Rose Braxton chez Lily et Braine cherchant une aide pour réparer sa voiture: «Une main tenant la poignée tirait sur le cordon. La clochette s'agitait. Le marteau la frappait et des tintements aigus en résultaient au-dessus du portillon en bois des îles» (ivi, 62). Le deuxième son est produit par son coup de klaxon qui appelle Braine afin de lui proposer de jouer de la musique dans sa boîte de nuit: «Il remontait dans sa cabine [...] Un coup de klaxon le fit se retourner. Deux tons: sol-si. La blonde à la portière lui faisait signe de venir voir près d'elle, voir ou entendre, le signe n'était pas précis» (ivi, 71). Gailly termine le quatrième chapitre annonçant la traversée vers l'univers du jazz: «Le jazz, si, dit-il, c'est toujours risqué de se donner en entier, vous changez de la langue, vous pensez et vous parlez jazz, bientôt vous n'êtes plus que ça, vous n'êtes plus dans ce monde» (ivi, 84).

Ce passage annonce le début du «roman-jazz» qui s'éclot avec la phrase «vous changez de langue» et la naissance d'un nouvel univers marqué par les transformations caractéristiques de cette musique. Le passage au jazz conduit à la restructuration du récit. Parallèlement à l'épanouissement de la vie de Braine, la vie de Lily se dégrade, et le quatrième chapitre introduit l'évolution de son état:

C'est vrai, dit Lily, ne m'en veuillez pas, il m'arrive d'être confuse, ils appellent ça de la confusion mentale, des crises dues à l'émotion, mais je disais ça pour le cas où je parviendrais à le joindre dans sa dépanneuse, et qui sait, peut-être même en train de passer devant votre voiture? (ivi, 67)

On assiste ensuite à la détérioration de l'état de Lily et au développement de sa «confusion mentale». Ses délires deviennent mortels:

Et bien mon ami, dit Lily, je viens de tuer deux femmes que tu connais. C'est ça, [...], avec quoi tu as fait ça? Avec la grosse pelle, dit Lily, tu peux vérifier, elle est dans le coffre de la voiture, pleine de sang. Braine eut beau avec insistance vérifier les yeux de Lily, il n'y perçut aucune nuance de plaisanterie. Il sauta hors du lit (ivi, 176).

Le moment charnière a lieu avec le premier contact qui se produit entre Braine et le bugle. Ce moment survient au cinquième chapitre et ouvre le deuxième épisode:

Braine traînant dans la maison se demandait où pouvait bien se trouver son bugle. Il fouillait partout, cherchant n'importe où et très vite se rendit compte qu'il faisait tout pour tarder sa découverte [...] Il s'empara d'une chaise solide et, la portant à bout de bras, monta dans la chambre où se trouvait la grande armoire [...] son bugle ne pouvait pas être ailleurs. Il tâtonna plus à droite dans cette couche de poussière assez écœurante, et sa main rencontra la mallette (ivi, 94-95).

Depuis ce point de transition se produit un éclatement de sons. Braine accepte l'offre de Rose Braxton et le roman devient semé de références musicales: Rollins, Mingus, Parker etc. Le renouement de Braine avec le jazz provoque, ce qu'il a prédit, «la catastrophe» (ivi, 83) et «le drame» (*ibid.*) de la fin: Lily se suicide. Dans le dernier chapitre, Gailly condense l'effet de contraste en relatant d'une part la fin du monde de Lily, sa mort, et d'autre part le début d'un nouveau monde musical de Braine avec l'inauguration du club.

c. Dernier amour

Dans *Dernier amour*, la particularité de l'architecture musicale tient à ce que Gailly utilise et la musique classique et le jazz afin de créer une logique narrative. Cette double structure impose une valorisation des deux genres au profit du jazz. Le roman s'ouvre sur l'échec du quatuor de Paul Cédrat, le personnage principal, joué pour la première fois. Ce dernier, à la suite du concert, se retire dans sa maison au bord de la mer afin de mourir seul à cause d'une maladie jugée mortelle par les médecins. L'incipit du roman dépeint une introduction professionnelle et prestigieuse du concert joué en direct. Une présentatrice à la radio annonce: «La salle vient de s'éteindre. La scène est éclairée. On va pouvoir commencer» (Gailly 2013, 11).

Cependant, cette ouverture mettant en relief la musique ne tarde pas à se transformer en une scène honteuse: le public réagit négativement à la pièce de Paul, très contemporaine et difficile à comprendre. Ce dernier se retire fatigué, à la fin du chapitre, pour dormir à l'hôtel: «Il baissa les yeux, rentra la tête, respira profondément, se disant: Je n'en peux plus. Je n'ai plus de forces. Je rentre à l'hôtel. Je vais dormir un peu» (ivi, 22).

En effet, le roman vacille entre deux thématiques. La première est celle de la mort et de la volonté de s'échapper à l'échec lié à la musique classique, et la deuxième est celle de la construction d'un monde parallèle qu'offre l'accès au jazz. Gailly manie la musique afin de construire ces deux mondes à travers une alternance de références à la musique classique et au jazz.

A l'échelle du roman, une division en deux épisodes se propose. Le premier s'étend du premier chapitre au sixième chapitre et le second va du sixième au dernier chapitre. En effet, cette division est à lier à la structure du quatuor de Cédric comprenant «six mouvements» (ivi, 15), tous des adagios très lents: une élégie, une sérénade, un intermezzo, un nocturne, une marche funèbre et un épilogue. Cette musique qui évoque la mort et l'abandon correspondra à l'état du personnage principal qui sombre dans une dépression dans le premier épisode avant de se débarrasser de ce ton pathétique et de passer au deuxième épisode où, avec la résurgence du jazz, il gagne l'envie de vivre.

Le développement de l'histoire est conditionné par l'utilisation des références musicales qui indiquent le passage du personnage d'un stade à un autre. Le premier élément répulsif est la pièce de Cédric. A plusieurs reprises, il affirme ne pas trouver de beauté dans sa propre musique. Après l'écoute de Haydn, au concert où sa pièce allait être jouée, il admet que sa musique est vide et qu'elle ne le touche pas comme celle de Haydn: «Paul est très ému. D'une émotion que jamais ne lui offre sa propre musique» (ivi, 14).

Ensuite, deux références à la musique classique soulignent la volonté, plutôt implicite, de Cédric d'échapper à son monde. La première est la «fugue finale» celle qui termine le quatuor de Haydn, première pièce jouée au concert. Et la deuxième est évoquée après l'échec de la pièce de Paul; Ernest, l'altiste propose de faire jouer au public *La Grande Fugue* de Beethoven pour prouver que celui-ci possédait également un esprit «insupportablement moderne» (p. 20). En effet, l'utilisation de la fugue apporterait ici deux connotations. En premier lieu, la nature savante de la fugue ainsi que son écriture complexe formeraient un espace répulsif pour Gailly, dans la mesure où ils présentent une antithèse du jazz. En deuxième lieu, la fugue (*fuga*) renvoie étymologiquement à la fuite, dans ce cas, vers un ailleurs, un monde parallèle.

En outre, le premier épisode contient également deux références au jazz. Paul écoute Franck Sinatra dans un taxi en route vers l'aéroport. Deux chansons font allusion à la vie de Paul qui s'éteint. *It was a very good year*, est évoquée par les paroles renvoyant à la dégradation de la vie du personnage. La fin triste de la chanson évoque la mort de ce-dernier, son absence:

La première racontait la vie d'un homme. L'année de mes quinze ans, disait-il, fut une très bonne année. L'année de mes trente ans, disait-il, fut une très bonne année. Et puis. Couplet après couplet. C'était de moins en moins gai. Ou de plus en plus triste (ivi, 38).

La deuxième chanson s'intitule «*Fly me to the moon*». L'évocation de cette chanson rejoint la connotation symbolique de la fugue: la fuite. Une remarque du chauffeur renvoie au titre:

En échange du sac Paul donna son billet de cent francs [...] Et bon voyage. Vous allez sur la Lune? Non, dit Paul. Pourquoi dites-vous ça? Le taxi: Vous n'entendez pas Sinatra? Frank, la plus belle voix du monde, avait enchaîné avec un succès plutôt bien enlevé: *Fly Me to the Moon* (ivi, 39-40).

Enfin, la rupture effective des deux mondes se produit avec l'apparition du personnage de Debbie qui introduit la musique jazz dans la vie du personnage principal. Pour la première fois, on assiste à son 'éveil'. Cette prise de conscience se produit physiquement ainsi que psychologiquement: Paul regagne «cette vieille envie de vivre» (ivi, 100) grâce à la présence de cette femme. Arrivant chez lui, elle le trouve endormi et décide de le réveiller avec une chanson jouée au piano: «Elle le réveilla en douceur avec une mélodie [...] Il s'agit de *Bye Bye Blackbird*. Elle commença par une jolie introduction de huit mesures puis joua la mélodie en même temps qu'elle chantait» (ivi, 96). Comme un talisman, le jazz devrait chasser l'esprit de la mort. Le titre de la chanson annonce le départ du *Blackbird*, oiseau noir, corbeau ou merle, symbole de malédiction, liée à la mort et aux ténèbres dans la mythologie⁵.

La présence de la musique dans *Dernier Amour* structure le roman en deux grandes parties: la musique classique dans la première partie et le jazz dans la seconde. La valeur de la musique classique est néfaste; elle est liée à la mort et à la mélancolie. En revanche, dans la deuxième partie, la présence du jazz est bénéfique. Elle est accompagnée de signes d'espoir. Cette division dépend essentiellement de l'emploi de références que l'auteur utilise suivant deux techniques. La première est l'insistance sur le désir du personnage de s'enfuir (La *fugue* de Haydn, *Fly me to the moon* de Sinatra) et la deuxième est l'accentuation de l'effet de contraste entre la musique classique et le jazz (la pièce de Paul vs le jazz joué par Deborah).

En guise de conclusion, l'analyse de la forme musicale de l'œuvre de Gailly révèle des structures profondes régies par la musique, sa présence ou son absence, sa valeur bénéfique ou mortifère. La musique dans les romans est toujours à l'origine de la métamorphose de la structure. Son pouvoir semble illimité.

L'étude du méloforme qui résulte de l'inspiration d'une forme musicale avance une possibilité du récit d'adopter un procédé musical à travers des altérations littéraires afin de reproduire l'effet de l'écoute de cette musique mais également servir le but narratif du récit. Cette façon de s'inspirer d'une forme musicale pour créer, à titre d'exemple, un effet de contrepoint dans *L'Air* ou pour mimer les mouvements du concerto dans *K.622*, permet de dire qu'il y a eu une 'production d'une forme musicale' où la musique devient partie intégrante de l'architecture romanesque.

Dans la deuxième forme de relation entre musique et architecture romanesque, la transposition de la forme du jazz engendre des récits de nature particulière. La particularité de l'influence de la musique jazz est qu'elle est elle-même une musique 'narrative' qui, en raison de l'histoire qui lui est associée, connote des idées et des valeurs. Allier donc un récit au genre de jazz transforme sa nature. Il devient un 'roman-jazz' parce que cette forme implique une certaine vision

⁵ A titre d'exemple, dans l'opéra de Wagner, *Le Crépuscule des Dieux*, Brünnhilde confie aux corbeaux sacrés la mission de porter au souverain des dieux le message de sa fin.

du monde. Ce rapport se concrétise dans les trois romans étudiés à travers le contraste entre le jazz et le présent dans *Un Soir au club* et le jazz et le silence dans *Lily et Braine*. Ce contraste permet la structuration du récit ou sa 'déstructuration' puisqu'il s'agit, au niveau de l'histoire, de l'effacement de ce qui entrave l'éclosion de l'imaginaire jazz (la mort de Suzanne dans *Un Soir au club* et la mort de Lily dans *Lily et Braine*).

Désigner un roman de «roman-jazz» serait à lier à la transformation de sa thématique dans un mouvement littéraire vers la musique confirmant ce que Seité remarque: «ce n'est pas le jazz qui a eu besoin de la littérature [...] mais, tout au contraire, c'est la littérature qui s'est appuyée sur le jazz» (Seité 2010, 201). La présence de ce genre musical rend le récit représentatif d'une «doctrine»⁶ de jazz. Le méloforme devient doublement illustré; par la thématique et par une structuration qui exprime la présence du genre musical au niveau du récit.

Sans contredire ce qu'affirme Françoise Escal lorsqu'elle écrit: «Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale (Escal 1990, 103)», j'ai tenté, dans cet article, de découvrir les possibilités et les limites de la transposition de la forme musicale dans les récits de Gailly où la musique joue un rôle de premier ordre.

Références bibliographiques

Arroyas, Frédérique, 2001. *La lecture musico-littéraire: à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

«Bibliothèque numérique - Philharmonie de Paris - Pôle ressources - L'Art de la fugue de Johann Sebastian Bach». s. d., URL: <http://digital.philharmoniedeparis.fr/0752980-l-art-de-la-fugue-de-johann-sebastian-bach.aspx> consulté le 12 octobre 2018.

Escal, Françoise, 1990. *Contrepoints: musique et littérature*. Paris, Méridiens Klincksieck.

Gailly, Christian, 1989. *K.622*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-, 1991. *L'air*, Paris, Les Éditions de Minuit.

⁶ Le jazz devient doctrine dans la mesure où il subit une recontextualisation à travers l'Histoire. Ludovic Tournès décrit une forme de cette recontextualisation: «Ce n'est probablement pas un hasard si, en 1962, une enquête réalisée par *Le Monde* effectue un rapprochement entre la situation des Noirs américains et celle de la jeunesse française, dont le poids démographique devient de plus en plus important, mais dont la place et les aspirations spécifiques restent largement ignorées dans une société française encore largement imprégnée des valeurs du XIX^e siècle: *Il est une signification du jazz à laquelle la jeunesse est particulièrement sensible: l'inadaptation, souvent conséquence de ce que les marxistes appellent l'aliénation. [...] Le jazz exprime la révolte du peuple noir «aliéné» par l'oppression des Blancs. La jeunesse, dans la mesure où elle se sent opprimée, retrouve des sentiments analogues. Son aliénation prend plutôt la forme d'une inadaptation causée par le divorce entre ses aspirations naturelles et les réalités modernes.* *Le Monde*, 13 juin 1962» (Tournès 2001).

- , 2004. *Un soir au club*, Paris, Les Éditions de Minuit.–
- , 2010. *Lily et Braine*, Paris, Les Éditions de Minuit, DL 2010.
- , 2013. *Dernier amour*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Lebrun, Jean-Claude (entretien réalisé par), 2002, «Littérature. Propos d'*Un soir au club*, de Christian Gailly. Reprendre les éternelles histoires le dernier roman de Christian Gailly confirme la portée considérable de l'œuvre entreprise depuis 1987», dans *L'Humanité*, URL: <https://www.humanite.fr/node/258339> 25 6 2018, consulté le 1 juin 2017.
- Picard, Timothée, 2011. «Musique et indicible dans l'imaginaire européen: Proposition de synthèse» dans HAL, URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00636531> consulté le 10 mai 2017.
- Séité, Yannick, 2010. *Le jazz, à la lettre: la littérature et le jazz*, Paris, Presses universitaires de France.
- Sounac, Frédéric, 2014. *Modèle musical et composition romanesque: genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Thiers, Bettina, 2012. «Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature», *La vie des idées*, URL: <https://laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html> consulté le 16 juin 2016.
- Tournès, Ludovic, 2001. «La réinterprétation du jazz: un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960)», *Revue française d'études américaines*, Hors-série 5, 72-83, URL: <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-5-page-72.htm> consulté le 11 février 2017.
- Universalis, Encyclopædia. s. d. «CONTREPOINT». Encyclopædia Universalis. Consulté le 19 novembre 2018a, URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>.
- , s. d. «FUGUE». Encyclopædia Universalis. Consulté le 12 octobre 2018b, URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>.
- Vieira, Cécilia / Rio Novo, Isabel, 2011. *Inter Média, Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, Éditions L'Harmattan.

L'échec et la folie: une approche comparée de la figure du joueur dans la lyrique amoureuse en langue d'oïl et d'oc (XII^e-XIII^e siècles)

MAXIME KAMIN

Abstract

Medieval poets, in particular *trouvères* and *troubadours* from the eleventh and twelfth centuries, often conjure the game metaphor to express the frustration and the suffering that love arouses. Passion, from these poets' point of view, cannot be defined merely as a form of erotic dalliance. It is, on the contrary, a chaste and demanding mode of relationship that requires patience and devotion, resting upon the idea that an unfulfilled desire, paradoxically, is the surest path to enjoyment.

Games, especially chess and dice, reflect the desperate condition of the poet who claims a sublimated love, but does not face any other choice but the cruel acceptance of a perpetual longing. Just as the player hopes for victory, but suffers only defeat and ruins himself, the lover pleads for himself, but never achieves his lady's favours. Madness and despair are his two only options.

In this regard, a comparative approach to the topic of chess and dice in the *trouvères* and *troubadours*' poetry demonstrates the close concordances between poets who share a same conception of love, but do not necessarily summon the same images to express their ambivalent submission to its power. Therefore, this study offers a way to analyse the part that the game metaphor plays into conveying different representations of courtly love in French and Occitan lyric poetry.

«Souvent l'amour vient en jouant» («Ludendo saepe paratur amor»), remarque Ovide au troisième livre de l'*Art d'aimer*, ajoutant qu'il faut se garder, cependant, que l'ivresse du jeu, la rancœur et la colère ne l'emportent sur le plaisir

de se divertir (Bornecque 1983, 73, v. 368). Ce conseil avisé, qui attire d'emblée l'attention sur l'ambiguïté fondamentale du jeu, source de joie et d'amusement, mais aussi d'amertume et de dépit, semble avoir trouvé peu d'écho dans la lyrique amoureuse en langue d'oïl et d'oc. Les poètes d'expression française et occitane placent en effet le jeu sous la tutelle d'un code poétique et moral où la souffrance, comme le souligne Rüdiger Schnell, «représente une condition essentielle au perfectionnement de l'homme et de son amour» (Schnell 1989, 124). Loin d'être un simple passe-temps agréable et réjouissant, comme le recommande Ovide, le jeu s'avère au contraire une activité profondément désespérante. La raison de ce renversement tient à la valeur symbolique que nos poètes attribuent aux pratiques ludiques. Pour l'amant fidèle et sincère «qui touz jours aime et ja n'en iert amez» (RS 437; Dyggve 1951, 284, v. 44), le jeu participe de la représentation d'une expérience amoureuse où le désir, inlassablement, s'affirme au détriment de son accomplissement. Qu'importent le dévouement et la patience dont il fait preuve, celui-ci ne parvient jamais à mériter les faveurs de sa dame. Qu'importe son adresse, la partie tourne toujours à son désavantage et se solde inévitablement par la défaite. Au côté d'autres métaphores conventionnelles, comme celle de la prison, de la chasse ou de la guerre qui théâtralistent les rapports amoureux, le jeu sert au sujet poétique, taraudé par son désir et tourmenté par son infortune, de grille de lecture pour sonder la profondeur et l'intensité de sa détresse. Que ce soit chez les trouvères ou les troubadours, la métaphore du jeu contribue ainsi à l'affirmation d'un ethos¹ (Meizoz 2004, 55). À travers le prisme ludique, le sujet poétique adopte la posture d'un éternel perdant que rien n'encourage à persévérer dans un amour sans espoir.

Le motif du jeu témoigne à cet égard des correspondances qui s'établissent entre les représentants d'une même culture du désir érotique. Peu d'études à ce jour, du moins dans le domaine des lettres françaises, s'attardent cependant sur les correspondances thématiques et formelles entre la lyrique d'oïl et d'oc. Force est de remarquer que l'examen des résonances symboliques entre ces deux espaces socio-linguistiques ne suscite qu'un intérêt secondaire dans le champ des études médiévales et fait rarement l'objet d'une réflexion approfondie. Or, c'est précisément ce type d'analyse que nous souhaitons mener dans le cadre de cette étude. Plus exactement, nous désirons montrer comment un même motif, de part et d'autre de la production poétique en langue vernaculaire, met en relief la solidarité des valeurs et des conventions esthétiques qui dictent à nos auteurs leur pratique poétique, mais offre également un point de rencontre entre deux manières originales de figurer la condition de l'amant. Chez les poètes du Nord, en effet, la métaphore du jeu d'échecs coïncide avec une conception de l'amour

¹ Nous nous référons ici à la définition que propose Jérôme Meizoz de l'ethos discursif, qui le caractérise comme une «manière de dire qui renseigne sur une manière d'être». L'ethos, précise encore Jérôme Meizoz, «tient à l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin d'emporter l'adhésion de l'auditoire».

qui s'envisage comme une lutte. «C'est la bataille, c'est l'ardure / C'est li contanz qui toz jorz dure», observe à ce propos Amour dans le *Roman de la Rose* (Lecoy 1965, 74, v. 2405-2406). Le jeu d'échecs, dont les règles complexes, la forme des pièces et l'alternance des couleurs renvoient l'image d'un «corps à corps entre deux labyrinthes» (Breton 1988, 191), paraît alors à même de formaliser, suivant la sémiologie propre à la *fin'amor*, la dimension agonale des rapports amoureux et les exigences d'un amour inaccessible au commun des mortels. Chez les poètes du Sud, à l'inverse, l'image du malheureux «jogador» tient lieu de comparaison à la figure de l'amant désœuvré qui, cernant l'objet de son désir et ne pouvant jamais l'atteindre, poursuit lui aussi une chimère, est également déçu dans ses attentes, et s'obstine pourtant dans sa folie. Le motif du jeu, qui s'organise autour d'éléments figuratifs stables et invariants, donne ainsi lieu à des infléchissements qui, s'ils s'inscrivent dans la continuité d'une même éthique amoureuse, procèdent aussi d'un mouvement collectif de variation propre à l'esthétique du 'trobar' et du grand chant courtois.

1. «Adés gieu de mon poiour»: la métaphore échiquéenne chez les trouvères

L'amour, chantent les trouvères, est une mort avant la mort. «Dolanz» et «chaitis», le sujet poétique éprouve une souffrance qui le tourmente jour et nuit, épuise ses forces, et menace de le précipiter dans la folie. L'amant qui tombe sous le joug de cette puissance despotique engage avec elle un combat singulier dont l'issue, bien souvent, lui est défavorable. «Amor m'assaut si mortelment / Qu'envers ses cous ne sai riens d'escremie», reconnaît Raoul de Soissons (RS 1970; Hardy 2009, v. 40-41). Un autre poète anonyme fait entendre lui aussi la même plainte, offrant de son cœur la vision d'une terre ravagée par l'amour:

Amors ont pris envers moi mortel guerre,
Et se ne sai ke je forfait lor ai;
A force sont entrees en ma terre,
Por destruire mon cors et can ke j'ai.
(RS 904a; Unlandt, 2012, 6, v. 1-4)².

Les métaphores d'inspiration martiale parcourent la lyrique des trouvères (Dragonetti 1979, 110), prolongeant le souvenir d'Ovide chez qui l'image récurrente de la guerre tient lieu également de comparaison à l'amour (Bornecque 1961, 28, v. 1). Or le jeu, dont Johan Huizinga souligne qu'il est à la fois «une lutte *pour* quelque chose, et une représentation de quelque chose» (Huizinga 1951, 32), relève de la même analogie. Pour nos poètes, la métaphore du jeu

² «Amour m'a déclaré une guerre à mort, / Et pourtant je ne sais quel tort je lui ai fait; / Il est entré par la force sur mes terres, / Pour me détruire et tout ce que je possède» (notre traduction).

d'échecs reflète la nature violemment conflictuelle des rapports amoureux et le cruel affrontement qui oppose l'amant à sa dame. «Amours m'ont lié et pris» («Amour m'a lié et m'a pris», RS 1565; Huet 1912, 7, v. 29), se lamente ainsi Gautier de Dargies qui échoue à séduire «celi qui [l]e fait doloir» («celle qui le fait souffrir», *ibid.* v. 31). Torturé par la jalousie que lui cause la langue perfide des «faus trahitour» («des faux traîtres», RS 1969; *ivi.* 23, v. 11) il reconnaît «jouer toujours de mal en pis» contre celle qui le défie à mort:

Adés gieu de mon poiour,
 Quar ce que j'aim de la mort me desfie
 Ne nule autre ne me puet faire aïe
 (Huet 1912, 25, v. 49-51)³.

«Mieuz aim ensi endurer / Q'un grant roïame a tenir» («Je préfère ainsi souffrir / Que posséder un grand royaume», RS 376; Huet 1912, 6, v. 54-55) fait encore savoir le même poète qui, dans une autre chanson, donne à sa dame des motifs de craindre la mort à laquelle son indifférence le condamne. Ce serait, dit-il, «mauvez eschaz», un revers dont elle ne tirerait aucun avantage:

D'une chose la manas:
 Se je muir par son voloir
 Ce sera mauvez eschaz;
 Mainz en avra de pooir
 (RS 376; Huet 1912, 4, v. 8-11)⁴.

Loin de célébrer le triomphe de l'amant sur sa dame, la métaphore échiquienne, dans le grand chant courtois, illustre au contraire l'insuccès, sinon la disgrâce, qu'encourt toujours ce dernier. Il est pourtant vrai, comme l'observe encore Johan Huizinga, que quelque chose, pour qu'il y ait jeu, «doit réussir» (Huizinga 1951, 28). Mais ce serait oublier que «la *fin'amor* implique comme l'effroi que l'accomplissement n'entraîne un relâchement du désir. D'où le sentiment qu'un obstacle quelconque, placé entre l'homme et la femme, relève de la nature même de l'amour» (Zumthor [1972] 2000, 556). Le sujet poétique, pour «s'onor croistre et haucier» («pour accroître et augmenter son honneur», RS 223; Cullmann 1974, 91, v. 18), n'a donc d'autre choix que de perdre. La tension propre au désir ne se résorbe jamais et le jeu, qui pourtant suppose «une aspiration à la détente» (Huizinga 1951, 34), s'avère une expérience profondément décevante.

De là vient que le mot «mater» qui signifie 'vaincre', 'dompter', apparaît souvent chez nos poètes pour figurer la débâcle de l'amant. Ce verbe, à

³ «Je joue toujours de mal en pis / Car celle que j'aime me défie à mort / Et nulle autre ne peut me venir en aide» (notre traduction).

⁴ «Je la menace d'une chose: / Si je meurs suivant sa volonté / Elle m'aura infligé un bien mauvais revers / Dont elle ne tirera aucun avantage» (notre traduction).

l'étymologie incertaine (Herren 1981, 286), est d'autant plus expressif qu'il renvoie aussi bien à la formule consacrée pour annoncer la fin d'une partie d'échecs qu'à une manière de désigner la défaite en ancien français. C'est en ce sens notamment que nous le rencontrons chez le trouvère arrageois Gillebert de Berneville:

Et si l'ai chier comparé
 Car cis maus me destraint si,
 Ki m'a asalli,
 Si m'a conquis et maté
 (RS 1539; Fresco 1988, 116, v. 3-6)⁵.

De même, l'auteur anonyme de la *Flours d'amour* se désole d'être emmené captif par Amour qui l'a fait «eskiec et mas». Le poète conjugue la métaphore échiquienne à la métaphore carcérale, chère aux trouvères (Dragonetti 1979, 107), pour conclure, sous la forme d'un énoncé sentencieux, au pouvoir inflexible de l'amour:

Et ke porai jou faire, las!
 Dont entrés sui en le prison
 Dont escaper ne puet pris hom.
 Amors si fait eskiec et mas
 Celui k'el a entre ses las
 (Morawski 1927, 195, v. 314-318)⁶.

Le thème de la soumission convoque un réseau d'images codifiées. Les termes «prison», «mas», «las» rappellent la nécessité qui s'impose à l'amant d'exercer son amour dans la souffrance et l'attente. Mais surtout, si l'image de la prison d'amour et celle du jeu d'échecs se rejoignent l'une et l'autre, c'est qu'à travers elles s'énonce la même idée de clôture, caractéristique du jeu⁷ (Huizinga 1951, 27), pour signifier la servitude et l'infortune du sujet poétique.

⁵ «Et je l'ai payé très cher / Car ce mal me tourmente tant et si bien, / Qu'il [Amour] m'a attaqué, / S'est rendu maître de moi et m'a vaincu tout à fait.» (notre traduction) Le mot revient encore sous la plume de ce poète dans la chanson «J'ai souvent d'amors chanté»: «Cil qui sont espoanté / Et esmaiant / Par fame sont tost maté / Et recreant.»; «Ceux qui sont frappés d'épouvante / Et bouleversés, / Sont bien vite matés par une femme / Et déclarés vaincus» (RS 414; Herren 1981, 110, v. 13-16 notre traduction).

⁶ «Hélas! Que pourrais-je faire? / Car me voilà entré dans la prison / Dont nul captif ne peut s'échapper. / C'est ainsi qu'Amour fait échec et mat / Celui qu'il tient entre ses lacs» (notre traduction).

⁷ Comme l'observe en effet Johan Huizinga, le jeu non seulement «se sépare de la vie courante par la place et la durée qu'il y occupe», mais il se déroule dans les contours de son domaine spatial, tracé d'avance, qu'il soit matériel ou imaginaire, fixé par la volonté ou commandé par l'évidence». Dans la lignée des travaux de Johan Huizinga, Roger Caillois définit également le jeu comme «une occupation séparée, soigneusement isolée du reste de l'existence, et accomplie en général dans des limites précises de temps et de lieu» (Caillois 1967, 37).

Cette analogie se rencontre encore chez Guiot de Provins. La métaphore ludique exprime elle aussi chez ce poète l'enfermement de l'amant en un champ-clos. Dans la chanson *Contre lo novel tens*, l'auteur fait appel aux motifs conventionnels de la *fin'amor*. Lui-même se plaint de l'amour qui injustement le tourmente et se dit souffrir d'une mort dont il ne peut mourir. N'espérant aucun «secors», le sujet lyrique ressasse son malheur:

A dolerous mestier
 M'ont atorné amors,
 C'ainz de mon desirrier
 Ne poi avoir secors.
 Bien puis, hoi est li jors,
 Les poinz de l'eschaquier
 Doubler de mes dolors
 (RS 287; Orr 1974, 4, v. 36-42)⁸.

Le canevas de l'échiquier donne forme à la douleur de l'amant. Il en esquisse les contours, signifiant sa réclusion dans un espace resserré sur son désir. La structure même de la strophe, qui commence et s'achève sur un polyptote, souligne la claustration du sujet lyrique, emmuré dans sa souffrance. Aucun poète, soulignons-le, ne décrit le tête-à-tête avec l'être aimé. La partie se joue toujours en l'absence de la dame. L'image du jeu, comme celle de la prison, coïncide dans le grand chant avec l'expression d'une passion qui ne rencontre jamais l'objet au-devant duquel elle se porte.

Ces exemples montrent bien qu'à travers la métaphore échiquéenne, comme l'observe Merritt R. Blakeslee, s'expriment «deux idées fondamentales: celle de l'amour comme combat entre deux adversaires de haute valeur et celle de l'amour comme rite astreint à des règles complexes et rigides» (Blakeslee 1985, 216). La passion amoureuse, dans la lyrique des trouvères, ouvre en effet la voie au développement d'une éthique exigeante qui impose à l'amant la plus profonde soumission et l'obéissance la plus étroite à sa dame:

Tote m'amor fine et entiere
 Doing a ma dame, ligement
 (RS 221; Huet 1902, 27, v. 33-34)⁹.

⁸ «Amour m'a imposé / Un douloureux service, / Car je ne peux espérer aucun secours / De mon désir. / Je peux bien, désormais, / Doubler de mes souffrances / Les points de l'échiquier» (notre traduction). La même métaphore se retrouve encore chez le troubadour Folquet de Marseille qui déclare: «Morir puesc be / N'Azimanz, qu'ieu no'm planh de re, / Neis si'm doblava'l mals d'aital faisso / Com dobla'l pointz del taulier per razo», «Je puis bien mourir, / Sire «Azimant», car je ne me plains de rien, / Même si mon mal augmentait de même façon / Que se multiplie, par la nature des choses, le point de l'échiquier» (BdT 155.8; Stroński 1968, 31, v. 51).

⁹ «Tout mon amour, pur et sincère, / Je dois sans réserve à ma dame» (notre traduction).

Mais il faut bien voir que le motif ludique ne donne pourtant pas lieu dans le grand chant courtois à l'expression d'un discours normatif. Le jeu d'échecs, il est vrai, peut se concevoir comme un modèle qui, comparant l'amour à un affrontement symbolique entre deux adversaires, en offre une vision claire et intelligible. Mais cette interprétation, pour séduisante qu'elle soit, se heurte à l'impuissance du sujet lyrique qui, toujours trompé dans ses attentes, évolue dans un univers dont les règles lui enseignent précisément que l'amour n'obéit à aucune loi. De fait, la métaphore échiquienne est peut-être moins liée à l'observance d'un code, d'un système fixe de règles de conduite, qu'elle ne traduit l'enfermement de l'amant dans un monde profondément instable, clos sur lui-même, et ne reflète son impuissance à déployer une quelconque stratégie de conquête.

Ce fait est particulièrement significatif chez Conon de Béthune, l'un des rares poètes sous la plume duquel l'image du jeu d'échecs trouve un développement approfondi. Comme d'autres avant lui, Conon de Béthune se compare à un piètre joueur d'échec qui ne peut s'empêcher d'être «maté»:

Ainz que fusse sospris de ceste amor,
 Savoie je autre jent conseillier,
 Et or sai bien d'altrui geu enseigner
 Et si ne sai mie le mien juër;
 Si sui con cil qui as eschas voit cler
 Et qui tres bien ensengne as autres gens,
 Et kant il jue, si pert si son sens
 Qu'il ne se seit escore de mater
 (RS 303; Wallensköld 1968, 3, v. 17-24)¹⁰.

La répétition du verbe «savoir», employé à la forme tantôt positive, tantôt négative, illustre la désillusion du sujet lyrique qui se vante d'enseigner à d'autres les règles que lui-même ne peut appliquer. De «cler», le jeu devient confus pour l'amant qui, sous l'effet de la passion, s'étonne de «perdre [son] sens». L'amour, écrit Conon de Béthune, déjoue les connaissances que les plus habiles se vantent d'acquérir en ce domaine. La passion amoureuse n'est à la portée d'aucun enseignement dont le poète pourrait se prétendre le détenteur. Le désir de maîtrise est une fiction que l'image du jeu dénonce avec force. L'héritage ovidien semble donc bien loin de cette conception de l'amour où se côtoient le désespoir et la folie, la servitude et la mort. Battue en brèche, la posture du *praeceptor Amoris* (Bornecque 1983, 2, v. 7) laisse place à celle d'un amant vaincu et désarmé.

¹⁰ «Avant que cet amour ne me surprenne, / Je savais donner conseil aux autres. / À présent, je sais bien enseigner le jeu à d'autres, / Et pourtant je ne sais jouer le mien; / Je suis comme celui qui observe une partie d'échecs avec discernement / Et qui enseigne très bien aux autres, / Et qui toutefois, quant il joue, perd si bien ses esprits / Qu'il ne peut s'empêcher d'être maté» (notre traduction).

Ce renversement de point de vue est d'autant plus remarquable que la pratique des échecs, exerçant l'esprit à une certaine discipline intellectuelle¹¹, exige de la patience et du discernement. Cette image, cependant, n'est pas la seule dont use le poète pour signifier sa disgrâce. La figure du bretteur, que nous avons déjà rencontrée chez Raoul de Soissons, répond dans la dernière strophe à celle du joueur:

Si va de moi con fait del champion
 Qui de lon tens aprent a escremir,
 Et kant il vient ou champ as cous ferir,
 Si ne seit rien d'escu ne de baston
 (RS 303; Wallensköld 1968, 4, v. 37-40)¹².

Certains critiques, il est vrai, ont pu discerner dans ces vers un autre sens, plus licencieux, que l'emploi du mot «baston» ne permet pas d'ignorer¹³. Mais laissant là les séductions d'une analyse métaphorique, il nous semble avant tout que ces deux comparaisons relèvent du service d'amour. De l'aveu même du sujet lyrique qui reconnaît n'être qu'un «povre chevalier» et «d'amer plus halt» qu'il ne devrait, qui se lamente et déplore son manque d'audace, n'osant, dit-il, «parler» ni «descouvrir [sa] raison» à sa dame, ce sont là autant d'images de son abaissement. Témoin de sa «folor» et de son «outrage», l'amant doit racheter par son humilité la gravité de sa faute. C'est à ce prix seulement qu'il peut mériter la bienveillance de l'être aimée et se concilier ses faveurs.

Le jeu d'échecs, dans la lyrique des trouvères, témoigne ainsi de la condition incertaine et fragile du sujet lyrique qui, conscient de se vouer à une passion impossible, ne joue lui-même que pour être tenu en échec. «Geus qui n'est pas estables, / Estaz trop forz et trop muables» («Jeu qui n'a rien de stable / Condition incertaine et trop pénible», Lecoy 1965, 133, v. 4289-4290), l'amour tient le sujet poétique dans une incertitude continuelle, exaspère sa capacité à maîtriser ce qui ne se maîtrise pas, lui rappelle inlassablement son impuissance. Or, ce conflit irréductible entre le désir et son accomplissement,

¹¹ Les échecs figurent en bonne place dans les manuels à l'usage de l'aristocratie parmi les activités que peuvent pratiquer les jeunes nobles. Par exemple dans la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse, (Wilh / Schmidt 1827, 44). De même, il n'est pas rare que les joueurs d'échecs soient qualifiés de 'sages', à l'image des chevaliers qui siègent aux côtés de Charlemagne dans la *Chanson de Roland*, «As tables jüent pur els esbaneier, / E as eschecs li plus saive e li veill» (Segre 1971, 98, v. 111-112). Sur la place du jeu d'échecs dans la société féodale, voir encore, Murray, 1913; Jonin, 1970; Eales, 1986; Lo Monaco / Rossi, 2014.

¹² «Il en va de moi comme du champion / Qui pendant longtemps apprend à se battre, / Et qui, lorsqu'il vient au champ de bataille pour échanger des coups, / Ne sait que faire d'un écu ni d'un bâton» (notre traduction).

¹³ F. R. P. Akehurst, considère ainsi que le sens de ces comparaisons est d'ordre sexuel. Selon lui, Conon de Béthune est «sexuellement impotent, mais uniquement en présence de cette dame qui le prive de sa virilité, le castre, et le réduit au rang de vassal suppliant» (Akehurst 1983, 269).

dont Jacques Lacan et d'autres penseurs ont bien cerné la nature profondément paradoxale¹⁴, sous-tend également dans la lyrique occitane, à travers le prisme du jeu, la représentation d'une passion aliénante.

2. Folie du joueur, folie de l'amant: les aléas de la passion dans la lyrique occitane

Il est d'usage, depuis l'étude qu'a menée Merritt R. Blakeslee sur le motif du jeu dans la production poétique des troubadours, que les critiques reprennent à leur compte l'opposition qu'a soulignée ce dernier entre la fonction qu'exercent le jeu d'échecs et le jeu de dés dans la représentation de deux conceptions de l'amour radicalement différentes. Pour Merritt R. Blakeslee, «à la spontanéité du coup de dés qui incite à la licence et à la jouissance immédiate s'oppose [en effet] la lenteur voulue de la partie d'échecs, bataille menée selon les règles et dont la durée invite sinon à la fidélité, du moins à son apparence» (Blakeslee 1985, 222). Pour pertinente qu'elle soit, cette distinction qui s'adosse à l'antinomie traditionnelle au Moyen Âge entre deux types de divertissements, l'un pernicieux, nuisible et illicite, et l'autre, au contraire, honnête et vertueux¹⁵, relègue pourtant au second plan le rôle que tient le jeu de hasard dans l'expression d'une passion austère et malheureuse. À la différence des trouvères, les poètes occitans attachent une moindre importance au jeu d'échecs, ou du moins lui prêtent davantage une signification érotique¹⁶. C'est que les troubadours, qui situent leur création dans l'orbe de la *fin'amor*, n'envisagent guère le jeu comme le prolongement d'une lutte dont la violence symbolique reflète par analogie la nature conflictuelle des rapports amoureux. Certes, il n'est pas rare que les poètes occitans fassent appel au lexique de la guerre et transposent sur un plan métaphorique la détresse qu'ils éprouvent. «Vuoill c'amors m'asailla / E-m guerrei maitin e ser», proclame Peirol d'Auvergne («Je veux que l'amour m'assaille, / Et me fasse la guerre matin et soir», BdT 366.19; Aston 1953, 107, v. 33-34). «Guerra m'platz, si

¹⁴ À propos de l'amour courtois, Lacan note ainsi «qu'il n'y a pas de refoulement, qu'il n'y a pas d'effacement, qu'il n'y a même pas compromis avec la jouissance, qu'il y a paradoxe, qu'il y a détour, que c'est par les voies en apparence contraires à la jouissance que la jouissance est obtenue» (Lacan 1962). La pagination manque à cet ouvrage qui, à ma connaissance, n'est pas édité; il s'agit d'un compte-rendu manuscrit qu'un élève a pris des cours de Lacan.

¹⁵ Le jeu de dés, dans l'imaginaire médiéval, se situe aux antipodes de ce que représente le jeu d'échecs. Tandis que l'un repose sur le hasard, bouscule la providence divine, légitime une certaine convoitise et favorise la discorde, l'autre requiert du discernement, favorise la patience, invite à la maîtrise de soi. Voir à ce sujet les remarques de Jean-Michel Mehl, en particulier le chapitre XV «Le jeu et l'opinion» (Mehl 1990, 313-338).

¹⁶ C'est le cas par exemple chez Bernart d'Auriac, («S'ieu agés tant de saber et de sen», BdT 57.4; Bec 1984, 47-48), ou encore chez Peire Bremon, («En la mar maior sui e d'estiu e d'invern», BdT 330.6; Bertoni / Jeanroy 1916, 295).

tot guerra·m fan / Amors e ma domna tot l'an», reconnaît Bertran de Born à son tour («La guerre me plaît, bien qu'Amour et ma dame me fassent la guerre toute l'année», BdT 80.22; Gouiran 1985, 831, v. 9-10). Cette vision des choses, cependant, ne s'applique pas au domaine ludique. N'offrant aucune résistance face à l'amour, le sujet lyrique s'identifie bien plutôt au «malheureux jogador», au joueur impénitent qui, comme lui, se ruine dans l'espoir d'un gain illusoire. Cette comparaison est ainsi privilégiée pour traduire l'égarement qui s'empare de l'amant et le conduit à rechercher son propre malheur. Les troubadours ne cherchent donc pas à représenter les rapports amoureux sous l'angle d'une approche abstraite et intellectualisée, comme en témoigne la métaphore échiquienne chez les trouvères¹⁷, mais replacent au contraire la souffrance de l'amant à hauteur d'homme. Double du poète, la figure du joueur effréné incarne les doutes et les souffrances d'un individu qui ne lutte pas, mais s'anéantit volontairement dans la quête d'un amour insensé.

Le sujet poétique, dans la lyrique occitane, se consacre corps et âme à une passion qui, pour reprendre l'expression de Jean-Charles Huchet, «maintient sans cesse ouverte la plaie du manque» (Huchet 1987, 39). «A totz jorns m'es pres enaissi / Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi», déclare Guillaume IX d'Aquitaine («Toujours ce fut ma destinée / De ne jamais jouir de ce que j'ai aimé» BdT 183.11; Bec 2003, 212, v. 13-18). «C'una·n volh e·n ai volguda, / Don anc non aic jauzimen», lui répond comme en écho Bernard de Ventadour («Car je désire une femme que j'ai constamment désirée, / Et dont jamais je n'ai eu nulle jouissance», BdT 70.30; Lazar 1966, 232, v. 6-7). Malgré l'indifférence dont témoigne l'être aimé, son mérite et sa beauté captivent l'amant qui ne peut rompre ce charme, aimant davantage quand il désespère d'être aimé en retour. Cercamon l'affirme explicitement:

Las! qu'ieu d'Amor non ai conquis
 Mas cant lo trebalh e l'afan,
 Ni res tant greu no's covertis
 Com fai so qu'ieu vau deziran;
 Ni tal enveja no'm fai res
 Cum fai so qu'ieu non posc aver
 (BdT 112.4; Jeanroy 1922, 1 v. 7-12)¹⁸.

¹⁷ Comme l'observe à ce propos Jacques Berchtold, «dans le jeu d'échecs, il y a d'une part le spectacle étonnamment séducteur et fascinant d'un personnel représenté et incarné. [...] Mais dans ce même jeu, se trouvent aussi l'abstraction, l'épure d'une combinaison formelle, l'emblème de l'approche systémique, le graphique d'une structure, des forces dans des formes, réglées, ordonnées et en nombre réduit; il s'agit apparemment du lieu où triomphe la pensée géométrique» (Berchtold 1998, 17).

¹⁸ «Hélas! d'Amour je n'ai conquis / Que les tortures et l'angoisse, / Car rien ne s'obtient aussi difficilement / Que ce que je désire le plus, / Et nulle chose n'excite autant mes désirs / Que ce que je ne puis avoir».

Les mêmes angoisses, les mêmes souffrances travaillent nos poètes. Excédé de douleur, Arnaut de Mareuil se dit *nafratz per morir* («blessé à mort», BdT 30.19; Johnston 1973, 134, v. 6), comme Gace Brulé se dit lui-même «jugiez a morir» (RS 1102; Dyggve 1951, 275, v. 23). Captif de son désir, l'amant sait lui aussi qu'il est vain de l'emporter à ce jeu:

C'a tal joc m'a faih assire
 Don ai lo peyor dos tans:
 C'aitals amors es perduda
 Qu'es d'una part mantenguda,
 Tro que fai acordamen
 (BdT 70.30; Lazar 1966, 232, v. 10-14)¹⁹.

De nouveau, la métaphore ludique se présente comme le signe révélateur d'une passion impossible. «Deux fois perdant», l'amant éprouve le même dépit devant son infortune. Le jeu, toutefois, ne relève pas ici d'une logique agonale, mais traduit bien plutôt l'abandon de l'amant à l'incertitude de son sort, une démission complète de sa volonté aux aléas de la passion. Est-il surprenant, dès lors, que son assujettissement ne s'exprime pas à travers l'image du jeu d'échecs, mais à travers celle du jeu d'argent, de l'*alea* qui, comme l'observe Roger Caillois, apparaît comme «une insolente et souveraine dérision du mérite» (Caillois 1967, 57)? Gaucelm Faidit, dont la *vida* anonyme prétend qu'il devint jongleur après s'être ruiné aux dés²⁰, se désole ainsi de toujours perdre en amour:

Mas ieu lo pert si l ben esper,
 Cum cel q'al jogar se confon,
 Qe jog' e non pot joc aver,
 E non sent fam ni set ni son-
 Atressi m'es pojat el fron
 Et intrat el cor, follamen,
 Que, qan plus pert, mais i aten
 Cobrar soven,
 Tant ai fol sen
 (BdT 167.56; Mouzat 1965, 532, v. 23-31)²¹.

¹⁹ «Car elle m'a fait asseoir à tel jeu / Dans lequel je suis deux fois perdant, / Jusqu'au jour de l'accord mutuel: / Car un amour qui n'est maintenu que d'un côté, / Est en effet perdu»

²⁰ «E fetz se joglars per ocaison qu'el perdet a joc de datz tot son aver», «Et il se fit jongleur après qu'il eut perdu tout son bien au jeu de dés» (Boutière / Schutz 1973, 167; notre traduction). Il est possible que le rapport entre l'expression de la passion amoureuse et le jeu d'argent ait pu déconcerter l'auteur de la *vida*. Est-ce que l'explication biographique ne serait pas, dans ce cas, une façon de justifier ce qui a pu éventuellement être perçu comme une dégradation de l'idéal courtois?

²¹ «Mais je la [la joie] perds en espérant le bien / Comme celui qui se ruine au jeu, / Qui joue et qui ne peut gagner, / Et ne sent ni faim ni soif ni sommeil- / Ainsi m'est monté à la tête et m'est entré au cœur, par folie / Que plus je perds et plus je m'attends / À gagner souvent, / Tant je suis insensé».

La répétition des mêmes assonances, «pert», «esper», «aver», tisse la trame où se noue, inéluctablement, le sort malheureux de l'amant. Ses premiers succès le confortent dans ses espérances, mais bientôt succède le désespoir. Il ne connaît plus ni la faim, ni la soif, mais se replie entièrement sur la pensée obsédante d'un gain illusoire. Le désir d'argent, sans doute délibérément passé sous silence, paraît difficilement comparable à la quête d'un amour idéal, mais les effets contradictoires qu'engendrent des ambitions si différentes se rejoignent pourtant. Une modalité commune tend à les rapprocher. La même insatisfaction caractérise ces deux êtres, perpétuant l'un comme l'autre l'illusion de combler leur désir. Figure de l'aliénation, le «jogador» souligne la folie de l'amant qui, de l'aveu de Gaucelm Faidit lui-même, «recherche sciemment sa perte»²².

Comme le joueur, le sujet lyrique ne peut s'empêcher d'entrevoir sa victoire au milieu de sa ruine. Comme celui qui s'enferme dans un monde clos «où le jeu semble la seule voie pour échapper aux conséquences du jeu» (Bucher / Valleur 1997, 13) le sujet lyrique revient au même point et s'enferme dans sa passion. La parole amoureuse, dans le même temps, donne l'impression de tourner sur elle-même²³. Ce fait est particulièrement sensible dans l'un des poèmes de Daude de Pradas. Le sujet lyrique reconnaît lui aussi ne jamais lancer les dés en sa faveur:

Anc de datz non puoc far tenguda,
 Anz get totz temps a l'autrui pro;
 E ges per so mos cors no-s nuda
 C'ades non joc, tant mi par bo;
 Car de beutat mi fai envit
 E mostra de fin pretz complit
 Cil que vai en triga volven
 Mon joc, que, per par, re noi pren
 (BdT 124.13; Schutz 1933, 23, v. 9-16)²⁴.

²² «S'om pogues partir son voler / De so don plus a-l cor volon, / Can no-n pot jauzimen vezer, / L'uns dels grans sens fora del mon; / Es be la maier, qui s'enten / Segre son dan ad escien, / Car doblamen / Fai faillimen»; «Si l'on pouvait arracher son désir / De ce qui vous tient le plus à cœur, / Quand on ne peut entrevoir de satisfaction, / Ce serait l'une des actions les plus sages du monde; / Car, de toutes les grandes folies qui s'y trouvent, / La plus grande revient à celui / Qui veut rechercher sciemment sa perte, / Et celui-ci fait une double faute» (BdT 167.56; Mouzat 1965, 532, v. 1-9).

²³ Ces remarques valent plus particulièrement pour le grand chant courtois. Paul Zumthor, à ce propos, souligne dans la chanson courtoise «la circulation interne du sens dans le discours, comme si le message, dans le temps même où il s'achève, remontait à son point de départ. Processus descendant et ascendant sont simultanés, et ce double mouvement ne cesse que lorsque le poète se tait» (Zumthor, 2000, 248).

²⁴ «Jamais je ne pus garder les dés, / Mais je les jette toujours à l'avantage d'autrui. / Cependant mon cœur ne s'abstient pas / pour cela de jouer, tant cela me plaît, / Car celle qui retarde mon jeu (en gagnant continuellement) / Met devant mes yeux comme invite sa beauté, / et comme enjeu (?) la perfection de son mérite, / De sorte que, dans cette partie à deux, je ne gagne rien». D'après Fabio Zinelli, Daude de Pradas se serait inspiré d'un passage du roman de *Flamenca* qui convoque également la métaphore du jeu et présente effectivement des ressemblances avec ce poème. Voir Zinelli, *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études*, 140, 2009, 172-3 <https://journals.openedition.org/ashp/705>.

Le mérite de la dame, son pretz, augmente à mesure que grandit l'attente du soupirant. Il est donc juste que celui-ci ne gagne pas et que le jeu sans fin recommence. La métaphore ludique, comme en témoignent les derniers vers, renvoie l'image d'une passion qui se suffit à elle-même. Le poète, non sans donner à ses vers une touche ironique et grivoise, savoure dans la solitude les joies que lui apporte un amour affranchi de son objet:

E pois vei que no m'es cobit
 Que si' astrucs en joc partit,
 Jogarai sols, privadamen
 Ab Amor e ab pessamen
 (Schutz 1933, 23, v. 21-24)²⁵.

La promesse d'un amour partagé, admet également Peirol d'Auvergne, n'est pas nécessaire pour donner consistance à son désir. Indifférent au fruit de son sacrifice, celui-ci déclare:

Aquesta'm platz mais que neguna res,
 A lieys m'autrei litges deserenan.
 Si tot no'm vol, mi qu'en cal? qu'atrestan
 Serai aclis vas lo sieu senhoratge
 Cum s'ieu l'agues fait certain homenatge
 (BdT 366.13; Aston 1953, 73, v. 8-12)²⁶.

Fidèle à l'imagerie féodale, notre poète se proclame l'homme-lige de sa dame. Qu'importe qu'en retour celle-ci ne lui accorde pas ses faveurs. Le service du vassal, comme le rappelle Roger Dragonetti, «revêt un certain caractère de gratuité» (Dragonetti 1979, 75) à travers lequel s'expriment précisément le dévouement et la fidélité de l'amant. Toutefois, par un renversement dont la rhétorique amoureuse est familière, l'amant hésite et s'interroge. Dans la dernière strophe du même poème, l'incertitude de ses propres choix le tiraille. N'est-il pas insensé de se vouer corps et âme à une passion sans espoir?

Aquest conortz non es mas nescies,
 Qu'en ric'amor, pus trop va trahinan,
 Non deu hom pueis aver fiança gran.
 Que farai donc? Partir m'ai d'est follatge?
 Ieu non! per que? Quar far vuelh mon dampnatge,

²⁵ «Et puisqu'il m'est défendu / D'avoir de la chance au jeu apparié, / Je jouerai seul, en secret, / Avec Amour et mes pensées».

²⁶ «Celle-ci me plaît davantage que n'importe quelle autre, / C'est à elle que je fais désormais serment d'allégeance, / Si elle ne me désire pas, quelle importance? Car je serai quand même soumis à sa seigneurie, / Comme si je lui avais rendu sincèrement hommage» (notre traduction).

Aissi cum selh qu'al joguar s'es empres,
 Que pert et pert per respieg de guazanh
 (BdT 366.13; Aston 1953, 75, v. 36-42)²⁷.

Les interrogations rythment et fractionnent ces vers, reproduisant la pensée du sujet lyrique en son état naissant. Le discours poétique tend ici au mimétisme, renvoyant l'image d'une conscience inquiète, écartelée entre l'amour et la raison. Le discernement de l'amant, pourtant, n'est que de courte durée. Sur le point de se montrer raisonnable, celui-ci se résigne, comme Gaucelm Faidit, à vouloir son «dampnatge». En dépit du bon sens, Peirol d'Auvergne persiste dans sa folle entreprise et se complaît dans sa douleur.

Nos poètes établissent donc un rapport d'identité entre le sujet lyrique et le joueur. Cette comparaison, qu'introduisent le plus souvent l'adverbe «atressi» ou la locution conjonctive «assi cum», donne corps à son désespoir, matérialise ses états d'âme, les enracine dans une réalité concrète. Similitude *per collationem*, comme la désignent les arts poétiques médiévaux²⁸, l'image du «jogador» dédouble la souffrance de l'amant, la duplique en la projetant dans une réalité sensible et familière qui, dans le même temps, acquiert une portée généralisante. Car ce rapprochement repose toujours sur les mêmes éléments lexicaux. Le vocabulaire de la perte et de la folie configure en effet cette image si bien qu'il semblerait, comme en témoignent encore ces vers de Giraut de Salignac, troubadour quercynois du XIII^e siècle, que nous soyons là en présence d'un motif bien défini, d'une forme de comparaison archétypale qui repose sur un certain nombre de traits invariants:

En atretal esperansa
 Cum selh que cass'e no pren,
 M'aura tengut lonjamen
 Amors que m don'e m'estray,
 Et ieu quo'l joguaire fay
 Que sec juec perdut e'l te
 Sec mon dan e fug al be
 (BdT 249.5; Strempele 1977, 70, v. 1-7)²⁹.

²⁷ «Ce réconfort n'est que folie / Car aucun homme ne doit placer une grande confiance / En un grand amour qui s'éternise. / Que ferai-je donc? Tournerai-je le dos à cette folie? / Moi non; pourquoi? Car je souhaite rechercher mon propre dommage / Comme celui qui s'éprend de jouer / Qui perd et perd encore dans l'espoir d'un profit» (notre traduction).

²⁸ «La similitude «per collationem», note Edmond Faral, établit un parallèle en règle, où les deux termes, l'idée qu'on compare et l'idée à laquelle on compare, constituent des membres de phrase distincts, qui se font pendant et qui sont reliés entre eux au moyen des expressions grammaticales qui en sont l'instrument consacré» (Faral, 1958, 69).

²⁹ «En telle espérance / Comme celui qui chasse et ne prend rien, / M'aura longtemps tenu / Amour, qui me donne et me retire, / Et moi, comme fait le joueur / Qui suit un jeu perdu et le tient, / Je suis mon dommage et je fuis le bien» (notre traduction).

Est-ce à dire que la récurrence de ces traits caractéristiques constitue la preuve d'une relation intertextuelle³⁰ entre nos poètes? Nous ne pouvons apporter une réponse satisfaisante à ce questionnement sans nous heurter, comme le rappelle Jörn Gruber, «au risque d'interpréter comme une influence ce que l'analyse systématique révèle être une analogie topique»³¹. La nature polyphonique de la *canso* et, plus largement, de la chanson courtoise, dispose en effet à la reprise d'une même image, d'un même mot ou d'un même tour syntaxique sans que cela suppose nécessairement l'influence d'un auteur sur un autre. Il semble donc, sur ce chapitre, moins important d'établir l'origine de cette image que de cerner la pluralité de ses emplois et d'examiner les effets de sens qu'il engendre sous la plume de nos auteurs.

Mais la prudence que requiert l'examen de ce motif n'exclut pas que certaines coïncidences attirent notre attention. Contemporain de Peirol d'Auvergne et de Gaucelm Faidit avec lequel il semble qu'il ait échangé un 'partimen'³², Aimeric de Peguilhan fait appel lui aussi à la figure du joueur pour traduire son désœuvrement:

Atressi m pren quom fai al joguador,
 Qu'al comensar jogua mayestrilmen
 A petits juecs, pueis s'escalfa perden,
 Que'l fai montar tan qu'es en la folor;
 Aissi n mis ieu pauc e pauc en la via,
 Que cujava amar ab mayestria
 Si qu'en pogues partir quan me volgues,
 On sui intraz tan qu'issir non puesc ges
 (BdT 10.12; Shepard / Chambers 1950, 89, v. 1-8)³³.

L'image du «joguador» surgit dans l'exorde, et place d'emblée le poème sous le signe de l'égarement et de la ruine. Le chant s'inaugure par un aveu d'impuissance. À l'instant même où elle se déploie, la parole amoureuse est vouée à l'échec. La métaphore carcérale, que nous retrouvons dans la strophe suivante, rejoint alors celle de la perte pour illustrer la claustration du sujet lyrique dans l'espace de son désir:

³⁰ «Tout texte, observe ainsi Julia Kristeva, se construit comme une mosaïque de citations, tout est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva, 1969, 85).

³¹ «Andererseits läuft sie ständig Gefahr, als Einfluss zu interpretieren, was sich der systematischen Analyse als topische Analogie erweist» (Gruber, 1983, 105; notre traduction).

³² Jean Mouzat rappelle cependant que le nom de «Peguilhan» n'est pas mentionné dans le texte, et qu'il n'est pas exclu que le partenaire soit donc un autre Aimeric (BdT 10.28; Mouzat, 1965, 257-258).

³³ «Ainsi m'arrive-t-il ce qu'il arrive au joueur / Qui au commencement joue de main de maître / Pour de faibles gains, et puis qui s'échauffe à mesure qu'il perd / Si bien qu'il augmente sa mise, au point de sombrer dans la folie; / Ainsi, ai-je suivi peu à peu cette voie, / Moi qui croyais aimer en maître / Et pouvoir partir quand je le voulais, / Mais désormais je suis allé trop loin et ne peux plus faire volte-face» (notre traduction).

Autra vetz fui en la preizon d'Amor,
 Don escapei, mas aora m repren
 Ab un cortes engienh tan sotilmen
 Que m fai plazer mo mal e ma dolor
 (Shepard / Chambers 1950, *ibid.* v. 9-12)³⁴.

Comme les autres troubadours, Aimeric de Peguilhan associe la figure du «jogador» à sa folie. Sans doute faut-il rappeler que cette solidarité du fou et du prodigue est bien attestée au Moyen Âge. Comme l'observe en effet Jean-Marie Fritz:

Le prodigue est à mi-chemin entre l'aliéné et l'indécent, et le mot *fol*, qui en ancien français est en deçà [...] de la folie furieuse du *dervé* ou du *forsené*, convient parfaitement pour le désigner. Ce prodigue, *fol dependeur*, est souvent un joueur de dés, et il est suffisamment important pour constituer la quatrième des six catégories de *fol* dans un poème du XIII^e siècle, *Des Sis manieres de fo* (Fritz 1992, 159).

Cette insistance sur la folie de l'amant est courante chez les troubadours³⁵. «Mas mi dons am tan qu'en sui enfollitz», confesse Raimbaut de Vaqueiras («Mais j'aime tant ma dame que je suis devenu fou», BdT 392.28; Linskill 1964, 155, v. 10) «Doncs car tan l'am, mout sui plus folatura / Que fols pastres qu'a bel poi caramela», reconnaît aussi Peire Vidal («Puisque je l'aime tant, je suis beaucoup plus fou que le pâtre écervelé qui joue du chalumeau de toutes ses forces», BdT 364.15; Anglade 1966, 18, v. 29-30). Mais Aimeric de Peguilhan donne un relief particulier à cette comparaison familière en soulignant pour sa part l'opposition entre la maîtrise de soi et l'égarement, entre l'aplomb dont il faisait preuve avant de perdre sa faculté de jugement. Ces vers ne sont pas sans rappeler dès lors l'attitude de Conon de Béthune face à l'amour. Convaincu de sa «mayestria», prétendument savant dans l'art d'aimer, Aimeric de Peguilhan reconnaît également que son habileté l'abandonne et confesse son ignorance. Les intrigues du poète semblent de «faibles gains» sans importance en comparaison des ravages que provoque la véritable passion. Par là même, le malheureux «jogador» se révèle aussi chez le poète occitan une figure de l'humilité. L'abaissement que connaît le sujet lyrique et l'impuissance qui le terrasse constituent paradoxalement, aussi bien sous la plume de Conon de Béthune que d'Aimeric de Peguilhan, la preuve la plus certaine et la plus authentique de leur élévation à une forme d'amour sublimé.

³⁴ «Il fut un temps où je me trouvais dans la prison d'Amour, / Dont je m'échappai alors, mais à présent il me reprend / Avec une courtoise adresse et si subtilement / Qu'il me fait me réjouir de mon mal et de ma douleur» (notre traduction).

³⁵ Comme l'observe Marie-Noëlle Toury, «l'aliénation sous toutes ses formes, dépossession de soi, paralysie, folie et jusqu'au motif du cœur séparé ont trait à une pathologie amoureuse littéraire et représentent, chez les troubadours comme chez les trouvères, des substituts de la mort d'amour qu'ils annoncent ou précèdent ou même à laquelle ils suppléent complètement» (Toury 2001, 224). Voir également à ce sujet Akehurst, 1971.

Un dernier exemple, plus tardif, nous vient encore de Peire Milo, troubadour obscur et méconnu de la fin du XIII^e siècle. Voici ce qu'écrit ce poète au sujet de sa dame:

Domna, en vos trobei tals guierdos
 Com fa al lop lo chabrols e l'agnel,
 Qant enver lui ill corren senz revel
 E laissam star las fedas e ls moutos;
 Aissi, domna, al prim, al mien albir,
 Per la meillor eu vos cudai chاوز,
 Mas iogador ai vist soven iogar
 Qe get'a fal'e si cuia entrar
 (BdT 349.6; Appel 1896, 194, v. 9-16)³⁶.

Deux comparaisons se juxtaposent dans cette strophe. La première établit un rapport de prédation entre l'amant et sa dame. Mais cette image inquiétante, qui transpose sur le plan animal la violence des relations amoureuses, est ici convoquée pour exprimer avant tout l'aveuglement du poète. Comme le chevreuil ou l'agneau se précipitent au-devant du loup, l'amant court lui aussi à sa perte en vouant son amour à la cruauté de sa dame. Si le parallèle avec le «jogador» exprime la même idée, il est curieux de voir que cette comparaison n'est introduite par aucun terme et semble aller de soi. Ce n'est pas de la tradition poétique que l'auteur prétend tirer cette analogie, mais de ses propres observations. Faut-il interpréter cette variation comme une volonté du poète d'insuffler un nouvel élan à une image conventionnelle, en la faisant passer pour une vérité d'expérience? Sans doute, mais surtout la résurgence de ce motif sous la plume de Pierre Milo, qui appartient à la dernière génération des troubadours, nous montre combien la figure du joueur reste toujours profondément lié au désœuvrement du sujet lyrique.

Que ce soit chez les trouvères ou chez les troubadours, le jeu n'est donc pas là pour substituer l'ordre à la confusion, ni la joie d'un amour accompli à l'inquiétude dont s'entoure le désir. À travers le prisme ludique, l'univers poétique dans lequel évolue le sujet lyrique n'apparaît pas seulement comme un espace soigneusement délimité, consacré pourrions-nous dire par une même conception des rapports amoureux, mais aussi comme un lieu du désordre. Désordre du cœur, agité de sentiments contraires, abandonné sans prudence au pouvoir de l'amour. Désordre de l'esprit, du «sens» comme le nomme Conon de Béthune que la passion frappe jusqu'à l'égarement. Dès lors, s'agit-il encore d'un jeu auquel celui-ci s'adonne, lui qui non seulement ne gagne jamais, mais

³⁶ «Dame, en vous je trouve tel profit / Comme font au loup le chevreuil et l'agneau / Quand ils courent vers lui à toute allure / Et qu'ils laissent derrière eux les brebis et les moutons / Ainsi, dame, au commencement, d'après moi / Je croyais vous avoir choisie pour être la meilleure / Mais j'ai vu le joueur souvent jouer / Qui jette de manière à perdre dans son envie d'entrer» (notre traduction).

ne délaisse une activité qui compromet sa volonté et son jugement? Ne faut-il craindre même que nos auteurs s'épuisent à faire le récit d'une expérience amoureuse déchirante et renoncent à leurs vœux? «Fox est qui mauvais jeu maintient», répond Gace Brulé (RS 762; Dyggve, 384, v. 4). À travers le prisme ludique se reflètent ainsi les tensions inhérentes à une lyrique qui s'épanouit dans le manque, et la défaillance d'une parole qui ne parvient à résoudre les contradictions du désir.

Références bibliographiques

Textes

- Anglade, Joseph (éd.), [1913] 1966. *Les poésies de Peire Vidal*, Paris, Champion.
- Appel, Carl (éd.), 1896. «Poésie provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie», *Revue des langues romanes* 9, 177-216.
- Aston, Stanley Collin (éd.), 1953. *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, University Press.
- Barbe, Maryvonne / Behar, Henri / Fournier, Roland (éd.), 1988. *Les Pensées d'André Breton*, Lausanne, L'Âge d'homme, Bibliothèque Mélusine.
- Bec, Pierre (éd. et trad.), 1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris, Stock.
- (éd. et trad.), 2003. *Le comte de Poitiers, premier troubadour, à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier, Presses de l'Université de Montpellier.
- Bertoni, Giulio / Jeanroy, Alfred (éd. et trad.), 1916. «Un duel poétique au XIII^e siècle. Les sirventès échangés entre Sordel et Peire Bremon», *Annales du Midi* 28 (109-110), 269-305.
- Bornecque, Henri (éd. et trad.), [1930] 1961. Ovide, *Les Amours*, Paris, Les Belles Lettres.
- , [1924] 1983. Ovide, *L'Art d'aimer*, Paris, Les Belles Lettres.
- Boutière, Jean / Schutz, Alexander H. (éd.), [1950] 1973. *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet.
- Cullmann, Arthur (éd.), [1914] 1974. *Die Lieder und Romanzen des Audefrois le Bastard*, Genève, Slatkine Reprints.
- Dyggve, Holger Petersen (éd.), 1951. *Gace Brulé trouvère champenois*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki.
- Faral, Edmond (éd.), [1924] 1958. *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- Fresco, Karen (éd.), 1988. *Les poésies de Gillebert de Berneville*, Genève, Droz.
- Gouiran, Gérard, 1985. *L'amour et la guerre, l'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- Hardy, Ineke, 2009. *Les Chansons attribuées au trouvère picard Raoul de*

- Soissons*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, consulté le 28 juillet 2019. <https://francaisancien.net/activites/textes/ineke/index.htm>.
- Huet, Gédéon (éd.), 1902. *Les Chansons de Gace Brulé*, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français.
- (éd.), 1912. *Chansons et descorts de Gautier de Dargies*, Paris, Firmin-Didot pour la Société des anciens textes français.
- Jeanroy, Alfred (éd. et trad.), 1922. *Les Poésies de Cercamon*, Paris, Champion.
- Johnston, R. C. (éd.), [1935] 1973. *Les Poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Genève, Slatkine Reprints.
- Lazar, Moshé (éd. et trad.), 1966. *Chansons d'amour de Bernard de Ventadour*, Paris, Klincksieck.
- Lecoy, Félix (éd.), 1965-1970. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Champion.
- Linskill, Joseph (éd.), 1964. *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton and Co.
- Morawski, Joseph (éd.), 1927. «La Flours d'amour», *Romania* 53 (209/210), 187-197.
- Mouzat, Jean (éd.), 1965. *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, Nizet.
- Orr, John (éd.), [1915] 1974. *Les œuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique*, Genève, Slatkine Reprints.
- Schutz, Alexander H. (éd. et trad.), 1933. *Les Poésies de Daude de Pradas*. Toulouse-Paris, Édouard Privat - Henri Didier.
- Shepard, William P. / Chambers, Frank M. (éd.), 1950. *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- Segre, Cesare (éd.), 2003. *La Chanson de Roland*, Genève, Droz.
- Stempel, Alexander (éd.), [1916] 1977. *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*, Genève, Slatkine Reprints.
- Stroński, Stanislaw (éd.), [1910] 1968. *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences.
- Wallensköld, Axel (éd.), [1921] 1968. *Les Chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion.
- Wilh, Fr. / Schmidt, Val., 1827. *Disciplina clericalis*, Berlin, Enslin.

Ouvrages critiques

- Akehurst, Frank Ronald P., 1983. «Abashed and impotent: Conon de Béthune's "Si voirement con..."» (R. 303), *Romanic review* 74, 260-270.
- , 1971. «La folie chez les troubadours», dans *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, Centre d'Étude occitane, 19-28.
- Asperti, Stefano, 2014. «Rolando non gioca a scacchi», dans Lo Monaco, Francesco / Rossi, Luca Carlo, *Il mondo e la storia. Studi in onore di Claudia Villa*, Firenze, Galluzzo, 35-86.

- Berchtold, Jacques (dir.), 1988. *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres (XIX^e-XX^e siècles)*, Genève, Droz.
- Blakeslee, Merritt R., 1985. «*Lo dous jocs sotils: la partie d'échecs amoureux dans la poésie des troubadours*», *Cahiers de civilisation médiévale. X^e-XII^e siècles* 28, 213-222.
- Bucher, Christian / Valleur, Marc, 1997. *Le Jeu pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Caillois, Roger, [1958] 1967. *Les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- Dragonetti, Roger, [1960] 1979. *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève-Paris-Gex, Slatkine Reprints.
- Eales, Richard, 1986. «The game of chess: an aspect of medieval knightly culture», dans *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the First and Second Strawberry Hill Conferences*, Christopher Harper-Bill et Ruth Harvey (éd.), Woodbridge, Boydell Press, 12-34.
- Fritz, Jean-Marie, 1992. *Le discours du fou au Moyen Âge. XII^e-XIII^e siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gruber, Jörn, 1983. *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, Niemeyer.
- Herren, Michael, 1981. «The Etymology of Vulgar Latin *Matus* (Mattus) and *Matare* (Mattare)», *Classical Philology* 76 (4), 286-296.
- Huchet, Jean-Charles, 1987. *L'Amour discourtois. La «Fin'Amors» chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat.
- Huizinga, Johan, [1938] 1951. *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.
- Jonin, Pierre, 1970. «La partie d'échecs dans l'épopée médiévale», dans *Mélanges offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, t. 1, 483-497.
- Kristeva, Julia, 1969. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil.
- Lacan, Jacques, 1962. Séminaire IX, *L'identification*, inédit, lecture du 14 mars 1962.
- Mehl, Jean-Michel, 1990. *Les jeux au royaume de France, du XII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard.
- Meizoz, Jérôme, 2004. *L'œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Érudition.
- Murray, Harold, 1913. *A History of Chess*, Oxford, Clarendon Press.
- Schnell, Rüdiger, 1989. «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour», *Romania* 110 (437/438), 72-126.
- Toury, Marie-Noëlle, 2001. *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion.
- Unlandt, Nicolaas, 2012. *Le Chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin-Boston, de Gruyter.

- Zinelli, Fabio, 2009. «Fragments d'un chansonnier occitan aux Archives de Sienne», *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études* 140, 170-3, consulté le 28 juillet 2019. <https://journals.openedition.org/ashp/705>.
- Zumthor, Paul, [1972] 2000. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil.

Zuleika e Melusina: donne violate / donne violente nel Medioevo letterario latino e d'*oïl*

BENEDETTA VISCIDI

Abstract

The article examines some Medieval French and Latin literary texts that present simultaneously the type-figures of Zuleika, better known as Potiphar's wife, and Melusine; both linked, in a complex and articulated way, to sexuality. In the related episodes that involve them, the violence of the male on the female seems to turn over into violence of the female on the male, and viceversa. In the meantime the erotic initiation of the young knight is staged.

1. *Preambolo*

Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures / credulitate patris, scleratae fraude novercae / occubuisse neci: / mirabere, vixque probabo, / sed tamen ille ego sum. [...] «qui» que «fuiſti / Hippolytus» dixit, «nunc idem Virbius esto!» / hoc nemo inde colo de diſque minoribus unus / numine ſub dominae lateo atque accenſeor illi. (*Metamorfoſi*, XV, 497-500 e 543-545)

(Forse è giunta alle vostre orecchie la notizia che un certo Ippolito morì a causa della credulità del padre e dell'inganno della perfida matrigna: orbene ne sarai sorpresa, ma quel tale sono io, anche se a stento potrò provarlo. [...] «Tu che fosti Ippolito – disse [la dea del Cinto] – ora sarai Virbio!». Da quel giorno abito questo bosco e, uno tra gli dèi minori, sono ormai al sicuro sotto la protezione della dea e sono un ministro a lei addetto)¹.

¹ La traduzione è mutuata dall'edizione di riferimento indicata in bibliografia.

Gli antichi, Ovidio nelle *Metamorfosi*, ma anche Virgilio nell'*Eneide* (VII, 765-777), ricollegavano la figura del *rex nemorensis* – sacerdote consacrato al culto di Diana nel bosco di Aricia – a quella di Ippolito (Donà 2002, 65-66).

Un giovane, dedito alla caccia, viene escluso dal consorzio umano a causa di una falsa accusa di (tentato) stupro da parte della matrigna, in seguito è salvato, in una dimensione altra, dall'amore di una donna sovranaturale, strettamente legata all'universo selvatico e animale; questo, sostanzialmente, il riassunto del mito 'integrale' di Ippolito. Nella versione più conosciuta della storia, quella tramandata dall'*Ippolito Incoronato* di Euripide e dalla *Fedra* di Seneca, una sola è la figura femminile che condiziona profondamente il vissuto del giovane: Fedra.

Quest'ultima è riconducibile, non si dirà nulla di nuovo, a un motivo folclorico-letterario di vasta diffusione e attestazione, catalogato nel *Motif-Index* di Thompson come K2111 *Potiphar's wife (A woman makes vain overtures to a man and then accuses him of attempting to force her)*²; il nome del motivo deriva dall'innominata moglie (viene chiamata per la prima volta Zuleika nel Quattrocento)³ dell'eunuco Putifarre, la quale, invaghita del servo del marito, Giuseppe, forte della sua posizione di predominio, decide di sedurre il giovane e, respinta, lo accusa di tentato stupro (*Genesi*, 39, 7-20).

Gli esametri latini però vengono ad arricchire il quadro, accostando alla donna mortale, non corrisposta e causa di sfortuna per il giovane, una donna divina, amata e responsabile della postuma fortuna dello stesso. Il dittico femminile, peraltro attestato anche nel mito greco di Peleo⁴, è rintracciabile in un gruppo di testi del Medioevo letterario di Francia. In ambito medievale la donna terrena è incarnata generalmente dalla regina, moglie del signore del cavaliere protagonista, e la donna divina dalla fata, incontrata e subito amata dall'eroe nel cuore della foresta, per lo più al di là di un fiume, nei pressi di un albero e/o di una fonte. *La fée à la fontaine et à l'arbre* (Gallais 1992), la bella sovranaturale che concede il proprio amore a un mortale, è

² Un altro motivo molto vicino è il C929.1 *Shame and disgrace threatened for refusing love of forthputting woman*.

³ Il nome si deve al poeta persiano Jāmī (1414-1492), che nell'*Haft Awrang (I Sette Troni: una raccolta di sette masnavi)* tramanda una sua versione della storia, *Yusof-o Zulaikhā*. L'episodio è peraltro già presente nel *Corano*, *Sūra XII*, versetti 21-54.

⁴ Peleo, fuggito a Iolco presso Acasto, è concupito dalla moglie di questi, Astidamia, che, non essendo riuscita a sedurlo, lo denuncia falsamente al marito, accusandolo di tentata violenza. Acasto per vendicarsi, dopo una battuta di caccia, abbandona Peleo addormentato e privato della spada sul Pelio, dove viene presto raggiunto dai centauri che lo mettono a morte; è salvato però *in extremis* da Chirone, il quale in seguito suggerirà a Peleo come conquistare l'amore della ninfa Teti. Il mito ci è tramandato da Apollodoro (*Biblioteca*, III, 13, 2-7).

Melusina (o Morgana)⁵. Figura della letteratura medievale, volgare e latina, abbondantemente studiata dalla critica⁶, essa fatica a trovare una collocazione esplicita tanto nell'indice motivico (Thompson 1955-1958) quanto in quello tipico (Aarne / Thompson 1981), come segnalato da Gallais (1992, 6) e Vincensini (1996, 115). Il racconto melusiniano viene in genere accostato ad AT 400 (*The man on a Quest for his lost Wife*), ad AT 411 (*The King and the Lamia*) e al motivo C31.1.2 (*Tabu: looking at supernatural wife on certain occasion. Mélusine. The husband must not see the wife when she is transformed to an animal*), che peraltro è l'unico a menzionare il nome di Melusina. In questa sede a noi interessa una versione specifica del racconto: l'amore della fata non si dà spontaneamente, ma è ottenuto dall'eroe con la violenza, violenza che può essere, volta a volta, esplicita o edulcorata. Il racconto tipo che più si avvicina a tale variante è il 413 (*Marriage by stealing clothing*), accompagnato dai motivi D361.1 (*Swan Maiden*) e K1335 (*Seduction, or wooing, by stealing clothes of bathing girl. Swan maiden*).

La scelta dei testi oggetto di esame diretto – i tre *lais* antico-francesi *Lanval*, *Graalant*, *Guingamor*; *Sadius et Galo* dal *De nugis curialium* (III, 2) di Walter Map; la settima storia, *Cygni*, e la cornice del *Dolopathos* di Giovanni d'Alta Selva, latini e, infine, il breve romanzo antico-francese *La Châtelaine de Vergy* (anche il franco-italiano *Huon d'Auvergne*, ms. P; e i cantari italiani *Il Bel Gherardino* e *La Ponzela Gaia* contengono entrambe le figure-tipo; tuttavia, saranno evocati unicamente come paragone) – è frutto di una classificazione flessibile: essa non vuole attribuire alcun valore né alla recenziarietà, né al genere o alla lingua di redazione. Tra i testi selezionati è riscontrabile «una complessa rete di somiglianze sovrapposte e intrecciate» (Needham [1975] 2011, 3) sintetizzabili nell'espressione «somiglianze di famiglia»: i testi del nostro gruppo si assomigliano tra loro come i membri di una famiglia. Altrimenti

⁵ Alla più conosciuta monografia di Harf-Lancner rimonta l'enucleazione dei due modelli-base di racconto ferico, il melusiniano e il morganiaco: nel primo «un essere soprannaturale si invaghisce di un essere umano, lo segue nel mondo dei mortali e lo sposa imponendogli il rispetto di un divieto. In seguito alla trasgressione del patto ritorna nell'altro mondo, lasciando, in questo, una progenie»; nel secondo invece «un essere soprannaturale si invaghisce di un essere umano e lo conduce con sé nell'altro mondo. Il ritorno del mortale fra i suoi è legato al rispetto di un divieto la cui trasgressione provoca la morte dell'eroe oppure la sua definitiva scomparsa nell'altro mondo» (Harf-Lancner [1984] 1989, XIV). Tale ripartizione ovviamente non sempre può funzionare così rigidamente nelle concrete determinazioni dei testi, sicché accade che le figure di Melusina e Morgana si sovrappongono, specie nei *lais*, come peraltro riconosce la stessa Harf-Lancner: «La struttura dei *lais* riecheggia spesso quella del racconto melusiniano e morganiaco, ma raramente si identifica con l'uno o con l'altro» (ivi, 286). Sulla perfetta sovrapposibilità, a livello mitico, delle due figure si veda Walter 2010.

⁶ Ci limitiamo a ricordare: Le Roy / Le Goff 1971; Lecouteux 1982; Harf-Lancner 1984; Gallais 1992 e Vincensini 1996.

detto, la figura-tipo A, Zuleika⁷, e la figura-tipo B, Melusina⁸ creano una classe ‘morbida’ (politetica); i testi in cui esse sono state rilevate costituiscono gli individui appartenenti a tale classe. Tali testi-individui possiedono un certo numero di elementi in comune dei quali nessuno è però necessariamente onnipresente, aprioristicamente più importante degli altri.

L’assenza di gerarchizzazione tra gli elementi permette di evitare, come abbiamo detto, una gerarchizzazione tra i testi. Non essendovi una distinzione tra elementi necessari ed elementi accessori, si evita di individuare un certo sottogruppo di elementi fissi (monotetico) all’interno della classe, la cui invarianza tra i vari testi verrebbe giustificata dalla tradizione diretta e dunque da rapporti intertestuali; una metodologia che lascerebbe irrelati gli altri testi e inspiegate le somiglianze riscontrabili. Non si cercherà pertanto di fare critica delle fonti, bensì di comparare i testi in un’ottica atemporale e archetipica⁹.

La selezione dei testi non è dettata da un criterio meccanico ed esterno, una casuale compresenza del personaggio di Zuleika e quello di Melusina; ci sembra invece che le due figure femminili siano strettamente connesse, opposte e quindi complementari. (a) Zuleika appartiene al mondo cortese, allo spazio della cultura, a questo mondo; Melusina al mondo selvatico, allo spazio della natura, al mondo altro. (b) Zuleika è sposata; Melusina è la fata vergine. (c) Zuleika è violenta e violata (ovvero spetta a lei il prepotente tentativo di seduzione che, una volta respinto, sfocia nell’accusa di stupro); Melusina è violata e violenta (è innegabilmente messo in scena uno stupro, il cavaliere possiede la fata con la forza, tuttavia scopriamo subito che la violenza era perfettamente prevista, controllata, e addirittura orchestrata dalla fata, vera regista di tale accoppiamento brutale, che ‘intrappola’ così il giovane mortale nel proprio

⁷ Sembra opportuno dedicare qualche riga alle risemantizzazioni del motivo della moglie di Putifarre nel Medioevo letterario: per la letteratura secondaria segnaliamo Faverty 1931; Rieger 1987; Mezzetti 2010; Geşicka 2012 e Airò 2012. I testi medievali (galloromanzi e italiani) che risemantizzano il motivo – oltre ai testi già menzionati – sono, per l’antico francese, *L’autrier avint en cel autre país*, canzone di Conon de Béthume; i romanzi *Protheselaiüs* di Hue de Rotelande; l’anonimo *Tristan en Prose* (episodio di Tristano e Belide), il *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia e alcune versioni del *Roman de Sept Sages de Rome* e della leggenda di Ami e Amile; il romanzo occitano *Le livre de Monsigneur Guilhem de la Barra* di Arnaut Vidal de Castelnau; per il Medioevo italiano, infine, *Decameron* II, 8 e *Pecorone* XXIII, 2. Una risemantizzazione parodica del motivo ci sembra si profili allusivamente, come in controtuce, anche nel lungo *fabliau* antico francese *Trubert*: il protagonista, travestito da donna, mostra il membro (atto che evoca un’aggressione sessuale) al cappellano che ha appena celebrato il suo matrimonio con il re Golia e subito, per zittire la concertata reazione del sant’uomo, lo accusa presso il marito di tentata violenza (vv. 2693-2711).

⁸ Adottiamo il nome proprio Zuleika per evitare l’asimmetria che darebbe, rispetto a Melusina, la più consueta perifrasi ‘moglie di Putifarre’; inoltre si impiega il concetto di tipo come sinonimo di motivo (vista la non precisa collocazione delle due figure femminili interessate nei due indici folclorici), senza quindi attribuire al tipo il ruolo, generalmente riconosciuto, di sovraordinato – iperonimo generale inclusivo – e al motivo quello della specificazione.

⁹ Su «somiglianze di famiglia» e «classificazione politetica» rimandiamo nuovamente a Needham [1975] 2011; per le ulteriori riflessioni di metodo cfr. Ghidoni 2011.

mondo)¹⁰; se è vero che Zuleika, nella sua accusa, anticipa la violenza di cui il cavaliere si macchierà nei confronti di Melusina, è altrettanto vero che la violenza, consumata, verso Melusina non è meno fittizia della violenza, mai consumata, verso Zuleika. (d) Zuleika passa dall'amore all'odio; Melusina dalla ritrosia all'amore. (e) Zuleika denuncia in pubblico il falso tentativo di seduzione del cavaliere; Melusina impone all'amato, come condizione del proprio amore, il segreto della relazione. Daniel Poirion, nelle poche, ma fittissime pagine che dedica al *lai* nella sua monografia sul meraviglioso medievale¹¹, sembra individuare proprio in tale diade femminile il fulcro di alcuni *lais*, testi che, tra gli altri, ci prefiggiamo di analizzare:

Nella trama dei nostri racconti il tema della fata alla fonte [Melusina] è associato a quello della donna cattiva e provocante [Zuleika]. Si passa con facilità da un registro all'altro; basta infatti che l'uomo rifiuti l'offerta d'amore, perché l'innamorata si trasformi in vendicatrice. [...] Questa femminilità aggressiva [Z.], che i racconti presentano con tratti assai più umani di quelli attribuiti alla femminilità protettrice [M.], erodendone così la componente meravigliosa, mantiene tuttavia delle analogie con la divoratrice di uomini [...]. Si tratta di un'immagine che completa, senza contraddizione alcuna, la funzione di madre e nutrice tipica della fata buona (ivi, 53)¹².

2. I testi

Due dei tre *lais* oggetto di esame, *Graalant* e *Guingamor*, si aprono sul motivo della moglie di Putifarre: la regina – moglie di Artù, signore di Graalant, nel primo caso; moglie di un innominato re di Bretagna, signore e zio (senza figli, peraltro: il cavaliere protagonista sembra essere l'unico erede diretto) di Guingamor, nel secondo – è respinta dal giovane casto, sì per dichiarata lealtà verso il sovrano, ma soprattutto per indifferenza e inesperienza verso amore: «Dame, fet il, ce ne veil pas; / Amor tenir n'est mie gas. / Cil doit estre de molt haut pris / Qui s'entremet qu'il soit amis.» (*Graalant*, vv. 83-86)¹³; «Ne quier ouan d'amor ovrer.» (*Guingamor*, v. 86)¹⁴. Il rifiuto del cavaliere provoca la denuncia e l'accusa per tentato stupro dinanzi al sovrano, il quale lo esclude dal mondo sociale della corte¹⁵; quindi è la regina, con il suo orgoglio ferito,

¹⁰ Il concetto di fata violata e violenta, su cui torneremo, è tratto da un articolo di Vincensini 1994, a cui spetta proprio la paternità dell'etichetta: «motif de la fée violée et violente».

¹¹ Poirion [1982] 1988, 50-55.

¹² Le aggiunte tra parentesi quadre sono nostre.

¹³ (Dama, risponde Graalant, non è il mio desiderio; / il servizio d'amore non è uno scherzo. / Deve avere un grande merito / chi si impegna ad amare); la traduzione, per i *lais*, è nostra.

¹⁴ (Non voglio, per ora, preoccuparmi d'amore).

¹⁵ Va precisato che in *Guingamor* non vi è la denuncia presso il sovrano; è la regina a invitare, in prima persona anche se velatamente, il nipote ad abbandonare la corte per intraprendere l'impossibile caccia al cinghiale bianco.

a imporre all'eroe l'attraversamento dei confini della cultura, spingendolo così in piena natura, nel dominio della fata. Maria di Francia, invece, nel *Lanval*, «elimina dall'esposizione della situazione iniziale il tentativo di seduzione da parte della regina che è posticipato a un altro momento del racconto e perde, così, la sua funzione simbolica»¹⁶; il cavaliere, immotivatamente dimenticato ed escluso dal consorzio umano, si trova a cavalcare in solitaria per la foresta, come gli altri due. Tanto Lanval, quanto Graalant intraprendono la cavalcata in uno stato di profonda apatia e malinconia: «Mut est dolent e mut pensis.» (*Lanval*, v. 34)¹⁷; «Trespensis, mornes et dolenz.» (*Graalant*, v. 208)¹⁸, stato che non può non ricordare il trasognò equestre di Lancillotto nel raggiungere il guado, primo confine con la terra di Gorre, il regno dei morti, nella *Charrette* di Chrétien de Troyes (vv. 711-740). Entrambi si lasciano condurre dall'intelligenza dell'animale, psicopompo, al di là dei confini di questo mondo, segnati tradizionalmente dalla frontiera liquida del fiume¹⁹. Se nel *Lanval* è solo il cavallo, percorso da un tremore rivelatore, a condurre il protagonista dalla fata, nel *Graalant* si aggiunge una cerva bianca. Nel *Guingamor* l'animale guida che conduce l'eroe, al di là di un fiume, nell'altro mondo della fata, è lo stesso cinghiale bianco cacciato su richiesta della regina²⁰. Negli ultimi due *lais*, la dinamica dell'incontro con la fata avviene mentre questa, al bagno, assistita da due damigelle (le fate si mostrano quasi sempre in triadi) in *Graalant* – da una sola in *Guingamor* – si lascia sorprendere, o meglio, finge di lasciarsi sorprendere, dal cavaliere, che le ruba le vesti. L'aggressivo ratto delle vesti, già di per sé metafora dalla violenza che esercita il cavaliere sull'essere sovranaturale per obbligarlo a restare nel mondo degli uomini (le vesti, infatti, non sono altro che la razionalizzazione del manto di piume della donna-cigno, o, a latitudini diverse, la pelle di foca della *selkie*, abbandonati momentaneamente sulla riva quando queste desiderano fare il bagno in forma umana), è rafforzato nel

¹⁶ «[...] supprime de l'exposition de la situation initiale la tentative de séduction de la reine qui est reportée à une autre moment du récit et perde de ce fait sa fonction symbolique» (Aubailly 1986, 78). Il motivo verrà impiegato come semplice artificio del racconto, che induce Lanval a svelare il segreto imposto dalla fata. Aubailly, assieme a Poirion, è l'unico ad aver sottolineato lo stretto legame che unisce i due motivi: «[...] les points de convergence entre les trois *lais* dont la structure repose sur l'entrelacement de deux mythes, le mythe de Phèdre/Putiphar et le mythe de la femme-cygne» ([...] i punti di convergenza tra i tre *lais* la cui struttura poggia sull'intreccio di due miti, il mito di Fedra/Putifarre e il mito della donna-cigno) (ivi, 71).

¹⁷ (È molto triste e pensieroso).

¹⁸ (Pensieroso, incupito e triste).

¹⁹ La comparsa delle voci *panser/pansif* spesso è spia, nel testo antico-francese, del raggiungimento da parte dell'eroe di uno stato di coscienza alterata; indice di dimenticanza e indifferenza rispetto alla realtà circoscrivibile, necessarie al cavaliere che sta per raggiungere l'altro mondo. Cfr. Barbieri 2017, 163: «l'eroe precipita in un cieco capogiro introspettivo, manifesta un disinteresse assoluto per il mondo circostante e appare come recluso nel cerchio ossessivo del proprio meditare. [...] Lancillotto avanza assorto e oblioso in groppa al cavallo, facendosi cogliere del tutto impreparato dal sorvegliante di un guado».

²⁰ Sull'animale guida per l'altro mondo cfr. Donà 2003.

Graalant dalla messa in scena di un vero e proprio stupro: «[...] en l'espoisse de la forest / A fet de li ce qu'il li plest» (*Graalant*, vv. 295-296)²¹. Maria di Francia, invece, razionalizza e addolcisce la scena: il cavaliere non si imbatte in una triade di fate nude al bagno, ma è accolto dalle due damigelle della fata, una con un bacile d'oro, l'altra con un telo, le quali lo conducono dalla loro signora che lo sta aspettando in una meravigliosa tenda sormontata da un'aquila d'oro. Non sempre la critica ha accettato di leggere, nei due oggetti portati dalle fanciulle, la razionalizzazione, tramite metafora metonimica, del bagno della fata; spesso, al contrario, è stato detto che è la scena dello stupro del *Graalant* a essere un'innovazione, e di cattivo gusto, dell'anonimo autore del *lai*. Cesare Segre imputa a questa ipotetica aggiunta i modi contraddittori della fata:

Non si vede la necessità di far ottenere a Graeent in modo così sgarbato la fruizione della bella fata, se essa, che chiamandolo per nome («Graeent, lai mes dras ester», v. 231) ha già mostrato di conoscerlo, ha provocato l'incontro, come in seguito dichiara («Pur vus ving jou la fontaine», v. 315). Il fatto è che l'autore ha mantenuto passivamente, anche riportando un verso di *Lanval* («pur vus vinc jeo fors de ma terre», v. 111), il dato della precedente risoluzione della fata, senza accorgersi della sua incompatibilità con l'innovazione tematica. E col testo di *Lanval* alla mano ci si può rendere ragione di un'altra, e più grave, contraddizione psicologica. Dopo aver subito la violenza, la fata guarda Graeent, considera la sua cortesia e saggezza (appena sperimentate, infatti!) e gli concede il suo amore; più avanti dichiarerà di aver previsto e voluto «ceste aventure» (v. 317). Anche qui l'autore di *Graeent* non ha saputo abbandonare al momento giusto la comoda falsariga di Marie de France (Segre 1959, 768).

Per il critico quindi, ma non è l'unico²², l'incongruenza nel comportamento della fata è banalmente dovuta alla maldestra abilità compositiva del povero anonimo. La contraddizione invece, secondo noi, non è imputabile a cause esterne e accidenti compositivi, ma è insita nella natura dell'essere rappresentato: essa è tutta contenuta nel «motif de la fée violée et violente» (Vincensini 1994).

²¹ (Nella foresta più fitta, / l'ha piegata alla sua volontà). Una scena di stupro praticamente identica è scongiurata nel *Désiré*, dove il protagonista, per sbaglio, rischia di violentare la damigella della fata a lui destinata (vv. 144-149).

²² «*Lanval*, I repeat, is much more primitive in this part of the narrative than *Graeent*; and the swan-maiden adventure has evidently been clumsily introduced into a lay where it has no business to be, thereby causing confusion and inconsistency» (*Lanval*, lo ripeto, è molto più primitivo in questa parte rispetto a *Graeent*; e l'avventura della donna-cigno è stata evidentemente introdotta in modo goffo in un *lai* in cui non ha ragione d'essere, andando a creare confusione e incoerenza) (Schofield 1900, 132-133); Harf-Lancner, a proposito del *Graalant*: «La scena seguente non giova alla coerenza del racconto. L'eroe sorprende la fata al bagno [...]. Una prima contraddizione appare in questa scena là dove la fata figura come vittima: [...]. Il discorso della fata, dopo la dichiarazione d'amore un po' brutale appena fatta dall'eroe, lascia trasparire una nuova contraddizione» (Harf-Lancner [1984] 1989, 299-300); a proposito del *Guingamor*: «Quest'episodio è privo di senso in una narrazione di tipo morgagniano: in nessun momento la bagnante manifesta la debolezza e la paura della donna-cigno» (ivi, 291).

La violenza è ‘finta’, prevista e perfettamente controllata da una creatura tanto potente e libera dalle logiche cortesi; la fata prepara una vera e propria trappola per costringere il giovane nel suo mondo oltremondano: «il paradosso della Ninfa è questo: possederla significa essere posseduti» (Calasso 2005, 48); ritorneremo comunque su tale paradosso.

A proposito di comportamenti femminili contraddittori, evochiamo brevemente, per un confronto, un episodio altrettanto sconcertante della *Charrette*²³: quello della castellana innamorata (vv. 937-1286). Lancillotto, sulle tracce della regina rapita, incontra per la via una fanciulla che gli offre ospitalità e nutrimento in cambio di una notte d’amore, invito che l’amante della regina – rifiutatagli la richiesta di dispensa dal vincolo erotico – finisce per accettare con riluttanza. Per queste caratteristiche di disponibilità sessuale e generosità alimentare la fanciulla non può non ricordare la figura della fata. Si aggiunga che, al principio della sequenza, compaiono dal nulla due bacili d’oro e un asciugamano (vv. 998-1003), i medesimi oggetti parlanti messi già in campo dal *Lanval*. E come negli altri incontri con la fata, una finta violenza si verifica; la violenza, sempre controllata e programmata dalla donna, questa volta è traslata dal cavaliere protagonista a un gruppetto di servitori, licenziati improvvisamente dalla castellana, la quale, appurato il coraggio dell’ospite, pone fine alla messinscena²⁴. A differenza che nei nostri testi, però, nell’episodio cristiano è la fata a essere respinta, mentre la regina è amata. La fata si avvicina così al tipo di Zuleika: prova a sedurre il cavaliere e, rifiutata, finge di essere vittima di violenza; mentre la regina a quello di Melusina: più avanti nel testo la vediamo connessa a una fonte (Lancillotto si imbatte ‘casualmente’ in un pettine, dimenticato da Ginevra, su un pietrone nei pressi di una fonte, e, alla sua vista, cade nello stesso rapimento estatico che già aveva sperimentato cavalcando verso il guado e che sperimentano, come si è visto, Lanval e Graalant in prossimità della fata; vv. 1351-1500)²⁵, il dominio tipico della fata.

Ora, lungi dal ritenere questa l’unica chiave di lettura possibile per il tanto dibattuto episodio – non va infatti dimenticato che, immediatamente dopo la scena di violenza, la stessa castellana ricorda al cavaliere la *costume* di Logres, legge regolante appunto la condotta violenta verso le fanciulle nel regno di Artù (vv. 1301-1327) – ci sembra che un particolare intreccio, con rovesciamento parziale²⁶, dei nostri due motivi, agisca nel testo.

²³ Anche in questo caso, possiamo trovare la critica denunciare la scivolata dell’autore: «gross ineptitude» (incapacità grossolana) (Loomis, 1949, 288-289).

²⁴ Una scena simile si incontra anche nel cantare italiano *Carduino*; in questo caso però l’eroe accetta senza riluttanza alcuna la profferta dell’ospite, e la vicenda non si conclude con uno stupro simulato: la fanciulla, non appena Carduino entra nella stanza, inizia a gridare, al che accorrono quattro giganti, che appendono il protagonista sopra un fiume, magicamente apparso (*Cantari di Carduino*, Cantare II, strofe 9-17).

²⁵ Sulla liceità di avvicinare i due rapimenti estatici nella *Charrette*, cfr. Barbieri 2017, 163.

²⁶ Sul rapporto tra i *lais* oggetto d’esame e l’episodio della *Charrette* si veda già Gallais 1992, 118: «[...] inversion dans le *Lancelot*, où le héros, pour rester fidèle à la reine, repousse les avances

In *Sadius et Galo*, storia contenuta nella terza *distinctio* del *De nugis curialium* di Walter Map, l'ambientazione è spostata verso Oriente: Galone è il migliore amico di Sadio, il nipote prediletto del re degli Asiatici (la cui tavola semicircolare, garante di equanimità, ricorda la corte arturiana), ed è sfortunatamente concupito dalla regina del suo signore. In tale versione, la donna, respinta, non accusa l'amato di stupro presso il marito²⁷, ma si vendica (sempre tramite il marito, però, attraverso un *don contraignant*), durante un pubblico banchetto, obbligando il cavaliere, sprofondato in un trasogno simile a quelli finora incontrati, a rivelare il contenuto dei suoi pensieri. Galone racconta che, esattamente un anno prima, praticamente ristabilitosi dopo una lunga malattia, ma ancora in stato febbrile, cavalcando per la foresta, era giunto in un castello deserto. Ivi penetrato, insinuatosi in un giardino, aveva scorto una fanciulla seduta all'ombra di un frondoso lentisco e, arso dal desiderio, aveva tentato di violentarla. Alle grida della fanciulla, era subito accorso un gigante difensore per ingaggiare un duello contro lo stupratore (un ribaltamento del paradigma: nel romanzo arturiano, in genere, è il gigante a violentare e il cavaliere a difendere), ma contemporaneamente a questi era giunta anche una seconda fanciulla, la quale, prendendo le difese del cavaliere, aveva cercato un patteggiamento con il gigante, ottenendo il rinvio del combattimento decisivo di un anno alla corte del sovrano. «Lo sdoppiamento della donna, in *Sadio e Galone*, tra una figura femminile avversa (la donna violentata, che poi non riappare più) ed una favorevole (che riappare al secondo duello), è la via scelta da Walter per razionalizzare in qualche modo la figura sconvolgente della donna insieme amante e nemica» (Varvaro 1994, 186)²⁸. Ancora una volta ci si trova quindi di fronte alla contraddizione della fata violata e violenta; contraddizione che l'autore tenta di pacificare, non eliminando la violenza come Maria di Francia, bensì semplificando la psicologia dell'essere sovranaturale tramite ripartizione: una è la donna violentata che, giustamente, odia, l'altra

d'une hôtesse plus ou moins magicienne (scène du viol simulé), de même qu'il résiste à d'autres fantasmagories» ([...] inversione nel *Lancelot*, dove l'eroe, per rimanere fedele alla regina, respinge le avances di un'ospite più o meno maga (scena dello stupro simulato), e resiste ugualmente ad altre fantasmagorie).

²⁷ Un'accusa di stupro è comunque avanzata: la regina, per sondare la virilità del prediletto, invia una sua dama presso il cavaliere e, dal momento che questa tarda a tornare, si figura scenari erotici in cui il cavaliere possiede l'inviata con la forza: «Sed ab illo uiolento detinetur ut eam sibi perpetuet. O quam non inuita uiolenciam patitur!» (Ma è trattenuta da quel violento, che vuole continuare a farla sua. Oh come ella subisce ben volentieri la sua violenza!); la traduzione è mutuata dall'edizione di riferimento (Latella 1990, 324-325).

²⁸ Già Bennett 1941, 42: «This is, of course, an obvious rationalization. The fairy-tale lady did not behave consistently; she was too prompt to come to the assistance of the man who had insulted her. Therefore, she was divided into two characters» (Questa è, evidentemente, una razionalizzazione. La dama della fiaba non si comporta coerentemente; è troppo pronta a venire in aiuto dell'uomo che l'aveva appena insultata. Di conseguenza, è stata scissa in due personaggi diversi).

è la donna che ama; salvo poi dimenticarsi dello stratagemma e presentare un'unica fanciulla (non si capisce bene quale, in realtà) al duello.

Nel caso del *Dolopathos sive De rege et septem sapientibus*, il cui titolo integrale svela la filiazione orientale della raccolta di novelle di Giovanni d'Alta Selva, è opportuno giustificare la nostra scelta. È vero infatti che entrambi i motivi, Zuleika e Melusina, compaiono nel testo ma il primo nello spazio della cornice, il secondo nella settima novella ivi contenuta. Lucinio, figlio di Dolopato, re di Sicilia al tempo di Augusto, all'età di sette anni è inviato a Roma, presso Virgilio, per apprendere le arti del *trivium* e del *quadrivium*; dopo sette anni di formazione torna in patria, con l'ingiustificato divieto, imposto dal maestro, di parlare. Viene accolto con gioia dal padre, gioia che si tramuta presto in tristezza di fronte all'inspiegabile mutismo del figlio. La seconda moglie del re, allora (la madre di Lucinio era morta mentre questi studiava a Roma), decide di provare a 'sbloccare' il giovane tramite le vie d'amore. Se inizialmente sono le ancelle ad assumersi l'incarico, è poi la regina che si innamora del figliastro e, di fronte al suo silenzioso rifiuto, lo accusa di tentato stupro presso il marito; accusa da cui il giovane evidentemente non può difendersi. Il padre allora si vede costretto a condannare Lucinio al rogo; tuttavia, per sette volte, la morte è rimandata dall'arrivo a corte di sette sapienti che, in cambio di una storia, chiedono il rinvio dell'esecuzione ogni volta all'indomani. Alcune di queste storie sono tradizionali, già contenute in altre più antiche versioni dell'opera, altre invece qui inserite per la prima volta, come la settima: *Cygni*. Un giovane benestante, inoltratosi con i suoi cani nel bosco a cacciare, si lascia guidare nei pressi di una fonte da una cerva bianca dotata di splendidi palchi: «ceruam niue candidorem, decem in quolibet cornu habentem ramos in collibus inuenit»²⁹. Sottolineiamo il colore della creatura, un bianco ferico, e la sua natura androgina³⁰, dettaglio che suggerisce uno scenario iniziatico. Qui incontra una vergine ninfa, con una catena d'oro in mano, intenta al bagno; le sottrae con forza la catena – metafora dello stupro come la sottrazione degli abiti in *Graalant* e *Guingamor* –, la prende tra le braccia e la conduce con sé a corte. La donna dà presto alla luce sette figli, sei maschi e una femmina, tutti con al collo la sua stessa catenella d'oro, tuttavia la suocera gelosa sottrae la prole, che fa abbandonare nel bosco da un servo, e la sostituisce con una cucciolata di cani. La fata, che non si difende, anzi in tutto il racconto non prende mai la parola, viene interrata fino alla vita³¹, costretta inoltre a fungere da catino per i servi

²⁹ (s'imbatté in una cerva più bianca della neve e con dieci rami per ogni corno). Si utilizza l'edizione Hilka 1913, 80 e la traduzione, improntata sulla medesima edizione, Alfano 1997, 127.

³⁰ Cerve cornute come animali-guida si incontrano anche in *Guigemar, lai* di Maria di Francia per certi aspetti vicino ai nostri; e in tutt'altro contesto, nelle *Stanze per la giostra* di Poliziano, è una «[...] cervia altera e bella; / con alta fronte, con corna ramose» (vv. 36-37) a condurre Giuliano dalla bella Simonetta. Anche in *RVF*, 190 una cerva cornuta e bianca è allegoria del primo incontro con Laura.

³¹ La medesima punizione è inflitta dalla madre, Morgana, a Gaia, la ninfa che ha concesso il

della corte: questi sono tenuti a lavarsi le mani sulla splendida capigliatura della ninfa; evidente è il contrappasso rispetto alla postura tradizionale di Melusina, immersa nell'acqua limpida della fonte fino alla vita. I figli vivono per sette anni nella foresta, sotto la protezione di un saggio, ma vengono sorpresi dallo stesso servo che sottrae a tutti i maschi la catena, obbligandoli così al silenzioso aspetto animale. I sei cigni e la sorella giungono per caso alla corte del padre, e da qui segue il lieto fine, con il recupero della natura umana da parte dei figli (tutti tranne uno, quello la cui catena era stata danneggiata), la riabilitazione della fata e la condanna della suocera alla stessa punizione della nuora³². Il silenzio della ninfa, e dei suoi sette figli, ha il medesimo carattere ambiguo di quello di Lucinio; esso risulta, in entrambi i casi, il pretesto e l'occasione della calunnia, «calomnie menée par une belle-mère (femme du père pour [Lucinius], mère du mari pour la fée)» (Foehr-Janssens 1994, 259)³³. Il comune rifiuto della parola fa sì che la storia dei bambini-cigno appaia come «una traduzione quasi allegorica del percorso dell'eroe muto»³⁴: i bambini-cigno, anche loro peraltro rimasti lontani sette anni sotto la protezione di un saggio, arrivano muti alla casa del padre, per poi essere restituiti alla loro natura di uomini e di figli (il riacquisto della forma umana simboleggia l'acquisto della personalità). Il silenzio, allora, si svela quale prova qualificante; il settimo racconto «riorienta la lettura di tutto il *Dolopathos* in una dimensione iniziatica incoraggiando [il lettore] ad attendere la metamorfosi di [Lucinio]»³⁵: la sua uscita dal mutismo, dalla condizione di *infans*, e il suo ingresso nel mondo degli adulti. D'altronde lo statuto particolare di tale storia, rispetto alle altre, e la sua importanza per lo scioglimento della cornice è già suggerita dalla condivisa ricorsività del numero sette: Lucinio va a Roma all'età di sette anni e vi rimane ad apprendere, per altri sette anni, le sette arti liberali. Il settimo sapiente racconta la storia dei sette bambini-cigno, anch'essi reintegrati a corte dopo esserne stati allontanati per sette anni (Foehr-Janssens 1994, 297-298).

Nella *Châtelaine de Vergy*, infine, (non procediamo alla rievocazione commentata dell'intreccio vista la relativa marginalità, rispetto ai nostri fini, di questo testo) le due figure-tipo sono entrambe presenti, per la prima volta effettivamente dialoganti, tuttavia estremamente appiattite sul livello della razionalizzazione cortese³⁶. La fata è solo una castellana; il giardino, che non presenta né la fonte né l'albero, non è più il luogo del numinoso incontro con il sovrannaturale, ma lo spazio, tutto umano, dell'attesa e del passaggio:

suo amore a un mortale, Galvano, nel cantare italiano *La Ponzela Gaia*.

³² Di nuovo, anche Morgana sarà condannata da Galvano alla medesima punizione della figlia.

³³ «Calunnia inventata da una *belle-mère* (moglie del padre per Lucinio, madre del marito per la fata)»; la traduzione italiana in questo caso non può rendere l'efficacia della frase francese, lingua in cui *belle-mère* significa tanto matrigna, quanto suocera.

³⁴ «[...] une traduction quasi-allégorique du parcours du héros muet» (ivi, 260).

³⁵ «[...] il réoriente la lecture de l'ensemble du *Dolopathos* dans une dimension initiatique en nous encourageant à attendre la métamorphose de Lucémien» (ivi, 265).

³⁶ Su questa razionalizzazione della figura di Melusina si veda Gallais 1992, 216-217.

l'attenzione è completamente spostata sulla camera della fanciulla. L'animale-guida è ugualmente demitizzato: un cagnolino (non si sa se bianco; l'autore, in generale, non si dilunga in descrizioni) che non ha più il compito di condurre l'eroe dalla fata, bensì quello di comunicare, con la propria apparizione, il via libera. La castellana, infine, non condivide l'onniscienza e l'ubiquità di Melusina: non sa, immediatamente e da sé, della rottura del tabù da parte dell'innamorato, ma lo apprende attraverso le maligne parole della sua rivale in amore, la duchessa di Borgogna.

3. *L'efebo, Zuleika e Melusina*

Il cavaliere protagonista dei nostri testi è un giovinetto (Lucinio ha quattordici anni, sulle guance di Galone inizia a infittirsi una morbida lanugine: «iam enim densior dulcis illa malarum incipit esse lanugo»; p. 326) che, a inizio racconto, non ha ancora avuto esperienza dell'altro sesso; talvolta indifferente ad amore per sua stessa affermazione, come Graalant o Guingamor, talvolta tacciato di impotenza (Galone, da parte dell'amico Sadio, che tenta così di salvarlo dalla zia) ovvero di omosessualità (Lanval, da parte della regina offesa). Il primo incontro con la donna si presenta al novizio come un terrifico rapporto incestuoso, più o meno esplicito: Lucinio è insidiato dalla matrigna; Guingamor dalla zia; Lanval, Graalant e Galone, dalla moglie del sovrano (peraltro zia di Sadio, migliore amico e doppio di Galone), il rapporto è quindi in questo caso traslato sul piano sociale. L'unione incestuosa è, come abbiamo visto, scongiurata e il cavaliere, accusato di stupro, è costretto a lasciare la corte; in altri termini, il legame del giovane con una figura decisamente materna è brutalmente reciso, e questi è lanciato, alla ricerca di identità, nello spazio eslege della natura.

L'itinerario che intraprende rivela tutti i segni di un viaggio iniziatico oltremondano: l'isolamento e l'allontanamento dal luogo di origine; la cavalcata sull'animale psicopompo; la caduta in uno stato di trance, di smemoramento e atonia; l'attraversamento della foresta, che in virtù della sua oscurità e densità rievoca l'indistinto preformale, preludio a ogni rinascita; il superamento del fiume, la più classica delle frontiere per l'altrove; il raggiungimento di un luogo marcato, una sorta di recinto sacro creato dalla fonte (simbolo dell'indifferenziato, matrice, quindi, di tutte le possibilità) e dall'albero (il pilastro del mondo, l'Albero Cosmico, che mette in comunicazione Cielo, Terra e Inferi), in cui avviene l'epifania della fata, alterità ontologica e sessuale. In buona parte dei casi (*Graalant, Guingamor, Cygni*) il viaggio è inquadrato all'interno della caccia amorosa, particolare schema dell'avventura oltremondana che prevede quattro elementi: «(a) l'apparizione dell'animale straordinario; (b) il percorso compiuto sulle sue tracce, che isola il protagonista dai compagni e lo porta in un luogo particolarmente remoto, (c) l'incontro improvviso e inaspettato con

la donna del bosco e (d) l'amore, generalmente corrisposto ed estremamente violento» (Donà 2003, 417).

Anche laddove non è attivo il *pattern* della caccia erotica, la violenza (più o meno edulcorata o metaforicamente allusa) rimane una costante dell'incontro con la fata. Il giovane maschio sorprende la donna al bagno nella sua nudità fascinosa e allarmante; è giunto per lui il momento di fronteggiare l'alterità sessuale, deve dimostrarsi capace di dominarla fisicamente ed eroticamente. La violenza si dà quindi come affermazione, 'necessariamente eccessiva', dell'essere divenuto uomo; «non esiste un livello zero della mascolinità: essa è sempre al di sopra delle righe, iperdimensionata, enfatica» (La Cecla 2000, 38). Solo la brutale dimostrazione del predominio sessuale può avverare il passaggio cruciale dall'adolescenza alla maturità, che si preparava fin dal rigetto di Zuleika: l'efebò, vincendo fisicamente su Melusina, è divenuto completamente uomo. Numerose sono le attestazioni, folcloriche e letterarie, di riti premaritali violenti³⁷; il novizio, per vincerla in moglie, deve dimostrare la propria valentia prevaricando (intellettualmente, fisicamente o eroticamente) una figura femminile potente e fino ad allora invitta (Turandot, Atalanta e Brunilde; rispettivi esempi dai possibili campi di prevaricazione prospettati), che è la responsabile, l'ideatrice, della gara per il predominio. Alla luce di ciò possiamo affermare che, nel nostro caso, la violenza del cavaliere sulla fata non è altro che la prova, il cimento, da questa organizzato e imposto all'eletto, che deve dimostrarsi all'altezza. Meccanismo perfettamente trasparente nella *Charrette*, esso emerge, negli altri testi, proprio dalla tanto attaccata contraddizione rintracciabile nel comportamento della fata, regista del violento confronto sessuale. Il giovane cavaliere, abbiamo detto, spesso si inoltra nel buio della foresta sulle tracce della selvaggina; la bianca cerva del *Graalant*, il bianco cinghiale del *Guingamor* e la cerva cornuta di *Cygni* spariscono però non appena compare la fata. Dalla predazione venatoria si scivola facilmente nella predazione sessuale: la preda è in realtà la fata (la sua metamorfosi, il suo lato animale) e la fata si finge, per un attimo, preda. Essa è esplicitamente violata e implicitamente violenta; apparentemente passiva e vittima, si svela subito consapevolissima e piena d'iniziativa: la sua conoscenza del nome del cavaliere tradisce, infatti, come questi non si sia casualmente imbattuto nella fata, ma sia stato da lei attirato in una vera e propria trappola. Il cacciatore si trasforma così in preda e la preda si rivela cacciatrice³⁸. Questo rimane vero anche per il *Lanval*, testo che, come abbiamo visto, fa di tutto per allontanare lo spettro della violenza e in cui i motivi della caccia e dell'animale-guida nemmeno compaiono: alla fine del racconto la fata si presenta alla corte arturiana, per

³⁷ Su prove premaritali di struttura iniziatica, cfr. Barbieri / Renzi, 2007.

³⁸ «Il cacciatore va a caccia in cerca di cibo, e trova invece l'amore; ma l'amore per la donna oltremontana è una specie di caccia rovesciata, in cui il cacciatore stesso riveste il ruolo della preda» (Donà 2003, 520).

salvare l'amato, in perfetta tenuta venatoria: a cavallo, con sparpiero sul polso e levriero al seguito.

La nostra Melusina, «la cacciatrice dei cacciatori» (Zolla 1986, 61), è l'ipostasi letteraria, già riconosciuta dalla critica, di un'antica Signora degli animali³⁹: figura delle più antiche civiltà cacciatrici che, avendo sovranità sulla selvaggina, permette il sostentamento della comunità, concedendogliela secondo norme e restrizioni ben precise, comunicate per il tramite dello sciamano (per noi il cavaliere), il mediatore sacro tra questo mondo e l'altrove, spesso amante della suddetta Signora. La fata, dispensatrice di abbondanza e ricchezze in molti dei nostri testi (in *Lanval* e *Graalant* risana la precaria condizione economica del protagonista; negli altri testi appare comunque connessa alla prosperità: in *Guingamor* è signora di un sontuosissimo castello; in *Sadius et Galo*, più allusivamente, è incontrata seduta su drappo di seta e in *Cygni* è ornata di una catena d'oro) è spesso connessa con il regno animale: si sono appena visti i tre animali-guida, metamorfosi della fata; ricordiamo la natura di uccello della stessa, esplicita in *Cygni*, implicita in tutte le fate private degli abiti al bagno (*Graalant*, *Guingamor*). Si possono aggiungere altre evidenze testuali, estranee al corpus dei testi oggetto diretto di analisi: nel già evocato cantare *La Ponzela Gaia*, l'amante sovranaturale si presenta a Galvano nell'aspetto di una serpe; nel franco-italiano *Huon d'Auvergne* (mss. di Berlino e Torino), la bella signora della città acquatica (peraltro pullulante di animali ripugnanti) – che come la castellana della *Charrette*, concede ospitalità (e in aggiunta ricchezze e conoscenza) al viaggiatore oltremondano, in cambio di una notte d'amore – è paragonata per bellezza a un'anguana, la ninfa ondina veneta⁴⁰; ancora, nel cantare italiano trecentesco *Il Bel Gherardino*, l'eponimo protagonista «giunge a un inquietante castello protetto da due minacciosi guardiani, un serpente e un orso che presto scoprirà essere uomini trasformati per magia in fiere dalla padrona del maniero, la Fata Bianca» (Galloni 2007, 180); anche nel *Carduino* (testo, che, a differenza dei precedenti, pur mettendo in scena due figure femminili, non presenta la figura-tipo di Zuleika, tuttavia già evocato per un confronto sempre con il cristiano passo della castellana innamorata) il cavaliere incontra la fata sotto forma di serpe e questa è circondata, nel suo castello, da animali delle specie più disparate, che un tempo sono stati uomini.

³⁹ Sull'identificazione delle donne fate e Melusine dei racconti medievali con la Signora degli animali si veda Galloni 2007, 175-187.

⁴⁰ Ms. B, vv. 6904-6906: «Ensi belle non fu Polixene et Alaine; / Mès soe beauté fuserent bien plus lointaine, / Que une vielle non seroit a une aiguaine» (Così belle non furono Polissena e Elena; ma le loro bellezze erano ben più lontane di quanto una vecchia non lo sarà da un'anguana); Ms. T, vv. 6904-6906: «Cosy bela non fu Polisenay Elena / Mès soe beleze fono più luntane. / Più bela pareva che una ayguana» (Così bella non fu né Polissena né Elena anzi, le loro bellezze sono ben lontane. Pareva più bella di un'anguana). I passi sono segnalati in Barillari 2009, 110 da cui mutuiamo anche la traduzione italiana.

La familiarità della fata con il mondo animale, e la sua inquietante abilità di trasformarsi e di trasformare gli uomini in esseri zoomorfi, ricorda due figure del mito greco: Circe e Artemide⁴¹. Odisseo, attirato da Circe nel suo dominio attraverso l'espedito dell'animale-guida (in questo caso un magnifico cervo), domina sessualmente la potente maga (che, non appena si vede in posizione di inferiorità, dimostra di riconoscere l'eroe, chiamandolo per nome, e confessa di essere stata in sua attesa, esattamente come la 'scostante' fata del *Graalant*), evitando così la metamorfosi in animale. Libera poi i compagni di viaggio, già trasformati in porci (precedenti viaggiatori erano stati trasformati dalla Signora in mansueti lupi e leoni), e, come Huon d'Auvergne, ottiene da questa ospitalità, nutrimento e informazioni sul viaggio oltremondano che lo aspetta⁴². Per quanto concerne la figura di Artemide, più interessante per i nostri fini poiché già incontrata in apertura, in relazione al personaggio di Ippolito (versione classica del nostro cavaliere tra due donne), vogliamo recuperare il mito, giuntoci in diverse versioni, del suo incontro con Atteone. Il bel giovane, indifferente ad amore e devoto alle arti venatorie (quindi alla dea), durante una battuta di caccia, si imbatte nella potente vergine, e la sorprende nuda al bagno, senza la minima intenzione lasciva (nella variante più pacifica del mito tramandataci da Ovidio nelle *Metamorfosi* III, 138-253), oppure tenta di violentarla (nella variante accolta da Iginio nelle *Fabulae*, CLXXX: «Actaeon Aristaei et Autonoes filius pastor Dianam lavantem speculatus est eam violare voluit.»⁴³); è quindi punito dalla dea che, trasformatolo in cervo, lo condanna a essere sbranato dai suoi stessi cani.

La Signora degli animali, che in questo caso assume le sembianze della greca Artemide, ma che altrove abbiamo incontrato come Diana o Melusina, «possiede un lato luminoso, generoso, e uno oscuro, mortale» (Galloni 2007, 187), «si offre e al tempo stesso si sottrae agli uomini sotto le seducenti fattezze di una vergine prorompente e letale» (Klossowski [1980] 2018, 13). Maternamente dispensatrice di ospitalità, nutrimento e ricchezze, può, un attimo prima o un attimo dopo, essere mortalmente nemica dell'eroe da lei eletto. È una figura potentissima «nei suoi attributi contraddittori: verginità e morte, tenebra e luce, castità e seduzione» (*ibid.*). Artemide è l'altro volto di Ecate (regina della notte, della luna e dei morti) così come la Melusina dei nostri *lais* è al tempo stesso, abbiamo detto, Morgana: a fine racconto la fata non manca mai di ricondurre l'eletto nell'isola Avalon, l'altro mondo celtico⁴⁴. Violata e violenta,

⁴¹ Anche la già menzionata Teti domina alla perfezione i segreti della metamorfosi, trasformandosi in fuoco, acqua, vento, uccello, tigre, leone, serpente e seppia prima di farsi vincere da Peleo.

⁴² *Odissea*, X, 133-574; sulla figura omerica di Circe come Signora degli animali: Donà 2003, 429-431; Galloni 2007, 179-180.

⁴³ (Il pastore Atteone, figlio di Aristeo e di Autonoe, vide Diana al bagno e volle violentarla.) La traduzione è nostra.

⁴⁴ Nella *Ponzela Gaia*, la madre della protagonista è, non a caso, Morgana, mentre in *Huon d'Auvergne* la castellana innamorata, sebbene cristianamente demonizzata, è la regina di una città acquatica e oltremondana.

vitale e mortale, madre e matrigna: Melusina/Morgana non è poi così lontana da Zuleika (si ricorda che la figura-tipo della moglie di Putifarre nei testi antico-francesi e, più allusivamente, nel *De nugis* è praticamente sempre incarnata da Ginevra, Proserpina medievale tutt'altro che estranea al regno dei morti). Zuleika e Melusina, uguali e opposte, personificano, sfumandoli, i due aspetti di una medesima, ambigua, «immagine materna, temibile e protettrice a un tempo, che si presenta durante l'insorgere del fantasma amoroso. Il racconto meraviglioso pone così al centro della propria drammaturgia la scena più atta a significare il potere inquietante della femminilità» (Poirion [1982] 1988, 53).

Riferimenti bibliografici

Testi

Bel Gherardino

Il Bel Gherardino, in *Cantari del Trecento*, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati Editore, 1970.

Châtelaine de Vergy

La Châtelaine de Vergy, édition bilingue présentée et commentée par Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994.

Chevalier de la Charrette

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994.

Dolopathos

Historia septem sapientum: Johannis de Alta Silva Dolopathos sive De rege et septem sapientibus, nach den festländischen Handschriften kritisch herausgegeben von Alfons Hilka, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1913.

Giovanni di Alta Selva, *Dolopato ovvero Il re e i sette sapienti*, a cura di Giancarlo Alfano, con una nota di Alberto Varvaro, Palermo, Sellerio, 1997.

Fabulae

Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les belles lettres, 1997.

Huon d'Auvergne

Stengel, Edmund, «*Huons von Auvergne Keuschheitsprobe*, Episode aus der franco-venezianischen Chanson de geste von *Huon d'Auvergne* nach den drei erhaltenen Fassungen, der Berliner, Turiner und Paduaner», dans *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte, professeur à l'Université de Liège, à l'occasion de son 25^e*

anniversaire d'enseignement, accompagné de fac-similés et d'un portrait, Paris, Champion, 1910, vol. II, 685-713.

Lais

Lais du Moyen Âge, Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècles), édition bilingue publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir et Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.

Metamorfosi

Ovidio Publio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET, [2005] 2013.

Nugis curialium

Walter Map, *Svaghi di Corte*, a cura di Fortunata Latella, Parma, Pratiche 1990.

Ponzela Gaia

Ponzela Gaia, Galvano e la donna serpente, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Milano-Trento, Luni Editrice, 2000.

Stanze per la giostra

Poliziano Angelo, *Poesie italiane*, testo e note a cura di Saverio Orlando, introduzione di Mario Luzi, Milano, BUR, 1976.

Saggi critici

Aarne, Antti / Thompson, Stith, 1981. *The Types of the Folktale: A classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Airò, Anna, 2012. «Il motivo della moglie di Putifarre tra silenzio e parola: confronti letterari dal 428 a.C. al 1270 A.D.», in Benozzo et. al. (ed.), 2012, 49-80.

Aubailly, Jean-Claude, 1986. *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse des quelques lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion.

Barbieri, Alvaro / Renzi, Lorenzo, 2007. «L'efebo e l'amazzone: prove premaritali di struttura iniziatica», in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli Allievi Padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, II, 1685-1723.

Barbieri, Alvaro, 2017. «Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel *Cavaliere della Carretta*», in Barbieri 2017, 157-2014.

Barbieri, Alvaro, 2017. *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Fiorini.

Barillari, Sonia Maura, 2009. «La città delle dame. La sovranità ctonia declinata al femminile fra l'Irlanda e i monti sibillini», *L'immagine riflessa*, 18, 87-121.

Bennett, Roger E., 1941. «Walter Map's Sadius and Galo», *Speculum*, 16 (1), 34-56.

Benozzo, Francesco et al. (ed.), 2012. *Culture, livelli di cultura e ambienti nel*

- Medioevo occidentale*: atti del 9. Convegno della Società italiana di filologia romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne.
- Calasso, Roberto, 2005. *La follia che viene delle Ninfe*, Milano, Adelphi.
- Donà, Carlo, 2003. *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e i misteri del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Donà, Carlo, 2002. «Il segreto del re del bosco», in Donà / Zambon, 2002, 65-85.
- Donà, Carlo / Zambon, Francesco, 2002. *La regalità*, Roma, Carocci.
- Faverty, Frederic Everett, 1931. «The Story of Joseph and Potiphar's Wife in Medieval Literature», *Harvard studies and notes in philology and literature*, 13, 81-127.
- Foehr-Janssens, Yasmina, 1994. *Le temps des fables. Le Roman de sept sages, ou l'autre voie du roman*, Paris, Champion.
- Gallais, Pierre, 1992. *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Galloni, Paolo, 2007. *Le ombre della preistoria. Metamorfosi storiche dei Signori degli animali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gęsicka, Anna, 2012. «La volonté et le choix: le motif de la "femme de Putiphar" dans les "lais" français des XII^e et XIII^e siècles», *Annales neophilologiarum*, 6, 71-86.
- Ghidoni, Andrea, 2011. «Il motivo dei vanti tra radici storiche e archetipi: alcune riflessioni di metodo sulle classificazioni politetiche», *L'immagine riflessa*, 20, 155-180.
- Harf-Lancner, Laurence, [1984] 1989. *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, tr. it. di Silvia Vacca, Torino, Einaudi.
- Hily, Gaël et al. (ed.), 2010. *Deuogdonion: Mélanges offerts en l'honneur du professeur Claude Sterckx*, Rennes, éditions TIR, publication du CRBC Rennes-2, Université européenne de Bretagne, Rennes.
- Klossowski, Pierre, [1980] 2018. *Il bagno di Diana*, tr. it. di Giuseppe Girimonti Greco, Milano, Adelphi.
- La Cecla, Franco, 2000. *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, Milano, Mondadori.
- Lecouteux, Claude, 1982. *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot.
- Le Goff, Jacques / Le Roy Ladurie, Emmanuel, 1971. «Mélusine maternelle et défricheuse», *Annales. Economies, sociétés, civilisation*, 26 (3-4), 587-622.
- Loomis, Roger Sherman, 1949. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press.
- Mezzetti, Monia, 2010. *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa, Edizioni ETS.
- Needham, Rodney, [1975] 2011. «Classificazione Politetica: convergenza e conseguenze», tr. it di Marco Aime e Massimo Bonafin, *L'immagine riflessa*, 20, 1-32.
- Poirion, Daniel, [1982] 1988. *Il meraviglioso nella letteratura francese del*

- Medioevo*, tr. it. di Graziella Zattoni Nesi, Torino, Einaudi.
- Rieger, Dietmar, 1987. «“Chetis recreanz, couars cuers failli” Zum Motiv der verschmähten Frau in der mittelalterlichen Dichtung Frankreichs», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 103, 238-256.
- Schofield, William Henry, 1900. «The Lays of Graeent and Lanval and the Story of Wayland», *PMLA*, 15, 121-79.
- Segre, Cesare, 1959. «Lanval, Graeent, Guingamor», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1959, 756-770.
- Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1959. Modena, Società Editrice Tipografica Modenese.
- Thompson, Stith, 1955-58. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press.
- Varvaro, Alberto, 1994. *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo. Walter Map*, Bologna, Il Mulino.
- Vincensini, Jean Jacques, 1994. «Viol de la fée, violence du féérique. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale», in *La violence dans le monde médiéval*, Sénéfiance, 36, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 545-559 [<https://books.openedition.org/pup/3181>].
- Vincensini, Jean-Jacques, 1996. *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion.
- Walter, Philippe, 2010. «La fée, le chien et l'épervier. De l'identité de Morgane et de Mélusine», in Hily et al. (ed.), 2010, 697-710.
- Zolla, Elémire, 1986. *L'amante invisible. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia, Marsilio Editori.

Note e discussioni

Condotte estetiche, stilistica dell'esistenza, antropologia letteraria: riflessioni intorno a *Adieu à l'esthétique* di Jean-Marie Schaeffer e *Styles* di Marielle Macé

TEODORO PATERA

Nel 2016, le Éditions *Mimésis* hanno proposto la riedizione di un saggio di Jean-Marie Schaeffer – noto filosofo dell'École des hautes études en sciences sociales e specialista di ricezione estetica – che era apparso nel 2000, *Adieu à l'esthétique*¹. La riproposizione di questo lavoro, che non presenta modifiche macroscopiche rispetto alla prima edizione, testimonia di un interesse condiviso per una naturalizzazione dell'estetica². Pensare l'estetica al di là di quella che siamo abituati a chiamare 'arte', aprirla a un'antropologia, per poter forse parlare di un'estetica antropologica³: sono queste le linee di riflessione verso cui ci muove il saggio di Schaeffer. Dopo aver tracciato un breve schizzo del contenuto del volumetto (fornendo, tra l'altro, informazioni che appariranno scontate al lettore che abbia dimestichezza con la neuroestetica), mi propongo di accostarlo a un altro lavoro uscito dall'EHESS, *Styles: critique de nos formes de vie* di Marielle Macé (Macé 2016). L'accostamento tra i due lavori non è senz'altro immediato, trattandosi di due libri diversi per approccio e per argomenti trattati, l'uno orientato verso una prospettiva filosofica e psicologica, l'altro maggiormente verso una prospettiva sociologica con sforzo di storicizzazione. Quello che giustifica un loro appaiamento è il gesto critico

¹ La prima edizione del saggio è stata tradotta in italiano (Schaeffer 2002). Tutte le citazioni sono tratte dalla nuova edizione del 2016 e sono tradotte da me, come anche mie sono tutte le traduzioni in italiano di passaggi di testi che appaiono in bibliografia nella loro edizione originale. Segnalo un altro lavoro di Schaeffer attinente agli argomenti qui trattati: Schaeffer 2015.

² Si veda sull'argomento Morizot 2014.

³ Sulla nozione di estetica antropologica, si vedano Cany / Poulain 2014; 2016.

a cui entrambi invitano: partire da categorie che siamo abituati a classificare come estetiche – l'attenzione estetica nel caso di Schaeffer, lo stile nel caso di Macé – per reindirizzarle verso un discorso di ordine antropologico che ponga al suo centro l'essere umano nella sua immanenza storica, sociale, biologica.

Tale reindirizzamento è precisamente lo sfondo di quel campo di studi denominato, con tentennamenti vari, antropologia letteraria. A partire dai due libri citati e da questo reindirizzamento, proporrò qualche riflessione sui rapporti tra letteratura e antropologia. La rassegna sintetica di contributi teorici che segue la presentazione dei due volumi ambisce ad assemblare alcuni provvisori elementi per una definizione di questo campo di studi. Essa suggerisce inoltre la via di un superamento della distinzione tra due indirizzi – uno più etno-critico l'altro più filosofico-letterario – che si sono aperti nell'antropologia letteraria.

Dalla dottrina estetica al fatto antropologico

‘Esperienza estetica’, ‘relazione estetica’, ‘condotta estetica’ sono formule che aspirano a mettere in discussione la ‘dottrina estetica’ di matrice romantica, per interrogarsi sul valore, i presupposti e le configurazioni possibili dell'*aisthesis* in quanto modo di relazionarsi con il mondo, gesto di un'attenzione alle forme e di una disponibilità a lasciarsene attraversare. Si tratta di rompere il legame tra dimensione estetica, dimensione artistica e giudizio di valore, legame sacralizzato da una «religione romantica dell'arte» (Schaeffer 2016, 11). Si tratta di descrivere l'esperienza estetica come esperienza comune del mondo che fa appello alla nostra attenzione, alle nostre emozioni e al nostro senso del piacere.

La dottrina estetica detiene, sostiene Schaeffer, uno «statuto cognitivamente paradossale» (ivi, 13), in quanto la sua attrattiva psicologica si nutre dell'opposizione che tale dottrina fonda tra la condizione umana realmente vissuta e uno stato dell'essere (contemplativo, estatico) che si colloca oltre questa condizione. Schaeffer denuncia inoltre l'infelice sovrapposizione tra estetica e modernità, secondo cui l'estetica sarebbe il segno di un'emancipazione della soggettività nella modernità occidentale. Tale confusione è il frutto di un'identificazione abusiva tra la formalizzazione con cui, nel XIX secolo, il pensiero filosofico concettualizza le pratiche estetiche e l'esistenza stessa di queste pratiche. Sarebbe, annota l'autore, come sostenere che, prima della nascita dell'insegnamento scolastico della grammatica, le lingue non fossero dotate di una grammatica (*ibid.*). La filosofia avrebbe così convertito in dottrina un ideale estetico storicamente determinato, l'ideale romantico, ostacolando la riflessione su quella particolare forma di relazione con il mondo che è la relazione estetica.

Da tale presa di coscienza nasce un'esigenza di ridefinizione globale della teoria del soggetto, della conoscenza e dell'etica (ivi, 18), che andranno svincolati da qualunque tentazione di trascendentalità. Il soggetto – anche il soggetto edificatore di mondi culturali – andrà ripensato in una «prospettiva naturalista» (ivi, 19), una prospettiva che tenga cioè conto della natura biologica dell'uomo, del suo essere prodotto di una genealogia. Il soggetto umano non può affrancarsi da un'esistenza intramondana: «si definisce attraverso comportamenti, strutture mentali, regole sociali, etc., che si sono cristallizzati nel corso di una genealogia culturale e che derivano da una filiazione biologica che lo lega agli altri organismi biologici che vivono su questo pianeta» (*ibid.*). Guardare ai fatti estetici da una prospettiva naturalista implica negare che soltanto la tradizione propriamente filosofica della riflessione estetica abbia pertinenza e collocarsi invece in uno spazio aperto tra la psicologia cognitiva, l'etologia umana, la sociologia, lo studio comparato delle culture, la storia, l'etnologia, etc. Più precisamente, «il vero orizzonte ideale di un'estetica 'naturalizzata' è un fatto d'ordine antropologico, a condizione che non si definisca l'antropologia in termini puramente culturalisti, ma che si riconosca che la cultura, nella diversità delle sue forme, è un aspetto della biologia dell'uomo», poiché essa «è il risultato e la continuazione di una storia evolutiva» (ivi, 21).

Schaeffer insiste sulla portata di questo cambio di prospettiva secondo cui il fatto estetico, da studiare nella sua «immersione sociale» (ivi, 93), diventa un fatto di ordine antropologico (e quindi indagabile nella sfera di un'antropologia più che di una filosofia), laddove il termine 'antropologico' andrà inteso, in senso lato, come relativo a un'esperienza (e al suo studio) che convoca «le risorse cognitive e valutative generiche che definiscono il 'biogramma' della specie umana» (*ibid.*). La storia culturale è pensata su una linea che la lega alla storia biologica.

Mi soffermerò in particolare sul secondo capitolo del saggio, dedicato a una trattazione di come l'attenzione estetica sia «una componente di base del profilo mentale umano» (ivi, 25) e a un resoconto della storia biologica delle condotte estetiche.

L'attenzione estetica si manifesta ogni volta che, davanti a un'opera d'arte così come davanti a una qualunque «costellazione percettiva del mondo naturale o umano», le cose sembrano «distribuirsi in una presenza che basta a sé stessa e che non rinvia a nessun 'al di là' esistenziale» (ivi, 27). La relazione estetica che ne deriva è un fatto d'intenzionalità. Essa è cioè innanzitutto un'attività di rappresentazione, in quanto ha sempre un oggetto come referente, un oggetto che potremo chiamare 'estetico' solo a patto di tenere a mente che la proprietà di 'estetico' non è interna all'oggetto ma è una proprietà relazionale che l'oggetto acquisisce solo nel momento in cui ci si accosti a esso in una prospettiva estetica (ivi, 37). Non esisterebbe un oggetto estetico ma solo una condotta che riversa una carica estetica su un qualunque oggetto.

È indicativo che, per introdurre le sue argomentazioni, l'autore utilizzi tre esempi letterari, tratti da Stendhal, Joyce e dallo scrittore cinese Shen Fu, il quale si descrive bambino mentre contempla forme e dettagli di erbe, piante e insetti del suo giardino, intraprendendo viaggi immaginari (ivi, 24-25). La storia personale – in particolare la memoria dell'infanzia – presenta un legame indissolubile con le emozioni estetiche. L'esempio di Shen Fu alle prese con la contemplazione commossa e ammirata di erbe che la sua immaginazione trasforma in una foresta mostra come il termine stesso di 'contemplazione', spesso adottato per descrivere un'esperienza estetica, lasci intendere una connotazione passiva che non le appartiene. I tratti costitutivi della relazione estetica con il mondo sono infatti l'attenzione cognitiva e l'apprezzamento. Guardare, ascoltare, annusare, assaporare sono dei modi di relazione col mondo attraverso cui acquisiamo conoscenze su di esso. Perché si abbia esperienza estetica, questa attività cognitiva deve essere accompagnata da una carica emotiva (ivi, 28); essa deve essere oggetto di una sensazione di soddisfacimento, piacere, o di disgusto. L'attenzione estetica dà luogo, come voleva già Kant, a «un'attivazione ludica del discernimento cognitivo» (ivi, 30).

Schaeffer traccia l'affascinante quadro della nascita delle condotte estetiche nella storia dell'evoluzione biologica, quadro di cui fornirò qui solo qualche cenno. Tale questione si inserisce in quella più ampia della filogenesi delle attività cognitive endogene, cioè indipendenti da qualunque fine utile diretto. Le condotte cognitive sono inizialmente legate alla possibilità immediata di un'azione vantaggiosa per l'individuo (cercare del cibo, per esempio): si perviene a un'informazione per la sua utilità pratica e non c'è cognizione senza conseguente immediata reazione motrice. Vengo a conoscenza di qualcosa per compiere qualcosa. L'esplorazione cognitiva sussiste solo in relazione all'azione motrice che segue immediatamente, senza che tra le due vi sia tempo di latenza: la stimolazione cognitiva si estingue una volta che la reazione (l'azione vantaggiosa) si è prodotta. Un'altra caratteristica delle fasi primitive delle esplorazioni cognitive è di essere di natura prossimale, realizzate per contatto diretto con la fonte del segnale (attraverso il tatto). La grande trasformazione nell'evoluzione cognitiva si produce con degli organismi capaci di ricavare informazioni da fonti lontane nello spazio (attraverso la vista, l'udito e l'olfatto) e di spezzare il legame tra ricezione dell'informazione e produzione di una reazione motrice⁴. Grazie allo sviluppo concomitante di una memoria a lungo termine, tali organismi diventano capaci di una 'risposta orientante' (*orienting response*), ossia capaci di trattenere, attualizzare e confrontare informazioni di diverso tipo, non più destinate a scomparire una volta realizzato il fine pratico per cui erano state procurate. Si tratta quindi di una reazione puramente cognitiva e non più attanziale. L'ultima fase del processo è l'emancipazione da uno stimolo esterno, con la conseguente capacità di azionare una risposta orientante in maniera endogena: si acquisisce un'informazione per l'informazione in sé (ivi, 32).

⁴ L'autore rinvia al capitolo 7 di Dennett 1993.

La condotta estetica è erede di questa «curiosità endogena» (ivi, 33), collocandosi dunque su una linea evolutiva ben precisa. Essa è una costante antropologica⁵, come dimostra una (quasi sicuramente) universale predisposizione degli esseri umani all'adozione di un comportamento estetico davanti a piante e volti umani (ivi, 35). Gli esempi dell'universalità dell'attenzione estetica rivolta alle piante e al volto umano mostrerebbero l'infondatezza della tesi secondo cui l'apprezzamento del bello in natura sarebbe dipendente dalle nostre esperienze artistiche – Schaeffer cita l'Oscar Wilde della natura che imita l'arte. L'arte e la riflessione su di essa non sono affatto prioritarie rispetto alla naturale e universale tendenza umana verso un'esperienza estetica del mondo.

L'attenzione estetica non riguarda soltanto il livello percettivo, ma può ovviamente situarsi anche a livello dell'immaginazione (ivi, 48). Intraprendere un percorso immaginifico avvia la stessa attività mentale che si aziona quando si legge un racconto, si guarda un quadro o un film. Del resto, in questi ultimi casi, l'esplorazione immaginifica si avvale del supporto di un 'testo' per «sviluppare un universo mentale autonomo» (ivi, 49). Come le più recenti acquisizioni in area cognitivista e i risultati degli esperimenti sulla *embodied simulation* mostrano, il processo neurofisiologico attivato dall'attenzione estetica risponde agli stessi meccanismi sia che ci si trovi davanti a un evento reale naturale o umano che mette in moto una certa nostra reazione emozionale, sia che l'evento sia simbolizzato in un'opera d'arte di cui riconosciamo la natura finzionale, sia che quell'evento sia, con minori mediazioni, un prodotto della nostra immaginazione⁶.

Filosofi e specialisti di neuroscienze riconoscono insomma che lasciarsi travolgere da alcune pagine di Dostoevskij, commuoversi guardando *Casablanca*, ammirare la *Venere* di Botticelli – azioni che siamo romanticamente abituati a considerare nobilitanti e legate a un apprezzamento frutto di un'educazione socialmente connotata, azioni che collochiamo di norma in una sfera liminare che sembra non appartenere alla vita ma piuttosto a una sospensione momentanea di essa – appartengono interamente all'ordinarietà della vita, innestano meccanismi neurofisiologici che accompagnano la nostra quotidianità, afferiscono all'uomo in quanto frutto non di un'evoluzione dello spirito ma di un'evoluzione biologica⁷. Il provocatorio 'addio all'estetica' di Schaeffer chiude le porte a una dottrina che teneva a sigillare in una torre d'avorio le nostre esperienze dell'arte, per invitare a sottoporre tali esperienze a uno studio dell'uomo nella sua totalità di esistente, nella sua totalità di ente biologico e storico.

⁵ Il fatto che la condotta estetica sia una costante antropologica non implica evidentemente un'uniformità culturale delle condotte (ivi, 37).

⁶ Mi limito a rinviare a Gallese 2018; 2019.

⁷ Due recenti libri italiani meriterebbero un approfondimento a cui non posso dedicarmi qui: Casadei 2018; Gambino / Pulvirenti 2018.

Forme, modi, gesti, stili: tra déjà vu e singolarizzazione

Sempre nel 2016, e sempre a firma di uno studioso dell'EHESS, è stato pubblicato *Styles. Critique de nos formes de vie*. Marielle Macé – ispirandosi all'«estetica dell'esistenza» dell'ultimo Foucault, attento all'*ethos*, ai modi del vivere che guidano il soggetto nella sua autocostruzione⁸ – delinea un'antropologia imperniata sulla nozione di stile (Macé preferisce dichiaratamente la formula «stilistica dell'esistenza», che negli scritti di Foucault ricorre poco, alla più frequente «estetica dell'esistenza»). Come accennavo nell'introduzione, la stilistica dell'esistenza di Macé abbraccia lo stesso quadro di pensiero che ho delineato fin qui presentando la riflessione di Schaeffer sulla nozione di condotta estetica. Si tratta di interrogarsi su come concetti che siamo abituati ad attribuire alla sfera dell'arte funzionino nell'ordinarietà della vita, su come delle dinamiche estetiche, prima di essere artistiche, attraversino la vita sociale, il rapporto dell'individuo con l'oggetto mondo, il rapporto dell'individuo con sé stesso. L'affascinante percorso di Macé ci indica la via dello stile come la via di una vita che si dibatte nelle forme, nelle maniere d'essere, nei «come» del vivere. Lo spazio sociale è uno spazio conflittuale in cui si compete a colpi di stile per «distinguersi» (Bourdieu 1979), per imporsi sulla scena del mondo come individuo latore di una forma singolarizzante. L'incontro con lo stile si fa pratica di soggettivazione. I grandi scrittori (Balzac e Pasolini sono due fari nel panorama tratteggiato da Macé) sono attenti a interrogare e rappresentare lo spazio agonistico di una vita che reclama modi, stili, gesti. L'essere si realizza nella pluralità degli stili, nella disposizione a rinnovarsi, riconfigurarsi nell'assunzione di un modo di vivere sempre nuovo. Dire sì a una vita nelle forme è il gesto etico di chi accetta che vivere è in fondo «rivivere», di chi accetta di essere «scosso almeno per un po' da altre maniere d'essere uomo» (Macé 2016, 309).

Come con le condotte estetiche di Schaeffer, siamo di fronte a una raffinata operazione di detronizzazione dell'estetica. Macé, partendo da una nozione estetico-critico-letteraria e percorrendo i testi di innumerevoli scrittori, realizza un libro che muove «dalla» letteratura ma che non vuole essere un libro «sulla» letteratura. Le voci di scrittori, poeti, sociologi e filosofi si confondono per creare – non mi sembra fuori luogo asserirlo – qualcosa che ha il sapore di una nuova disciplina. Una disciplina che strappa la nozione di stile alla critica letteraria per farne una categoria antropologica. Accade un po' quello che era accaduto con Ricœur (Ricœur 1988a; 1990): il concetto di racconto diventava pratica umana fondamentale di ermeneutica del sé. Schaeffer ci invita a riflettere su come siamo biologicamente affetti dalle forme del mondo e dell'umano, Macé ci invita a riflettere su come tentiamo di individualizzarci nel nostro incontro

⁸ «Nous avons à peine le souvenir de cette idée dans notre société, idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence» (Foucault 1999, 402).

con le forme del mondo e dell'umano. Le due operazioni si rivelano diverse e complementari. Da un lato, si denuncia la 'banalità' dell'umano, l'origine comune a molteplici esseri viventi di ciò che la nostra cultura occidentale ci ha abituati a pensare come l'espressione di un'unicità. Dall'altro, ci viene offerta l'immagine di esseri umani che lottano per imporre il loro modo singolare di essere 'agenti estetici', affetti dalle forme della vita. I due libri, pur nelle loro differenti matrici, sono accomunati da una sorta di appello a una vasta e aperta antropologia; un intento antropologico pare, insieme, il contorno e il cuore delle operazioni di Schaeffer e Macé. Le loro riflessioni sono caratterizzate da un impulso a evocare un campo multidisciplinare a cui non può di fatto convenire altra etichetta se non quella di 'antropologia'.

Sulla scia di quest'appello – che è l'appello di una specialista di letteratura che si apre alle scienze umane e di un filosofo che si appoggia su esempi letterari – vorrei abbozzare qualche riflessione sulla posizione che la letteratura e la critica letteraria occupano in questo panorama multidisciplinare. Come pensare la posizione di testi, scrittori, lettori, critici nel contesto di questa vasta antropologia? Dove collocare la letteratura in un percorso che vede l'essere umano come un essere naturalmente estetico, a essere cioè 'banalmente e istintivamente' attraversato dalle forme, e portato nello stesso tempo a singolarizzarsi attraverso le forme?

Schaeffer svolge un lavoro ammirevole nell'argomentare la fallacia estetica, nel ribadire che la tensione estetica dell'essere umano è un fatto che ci colloca ben oltre (e prioritariamente) rispetto a qualunque dottrina filosofica che voglia spiegare il fatto artistico. Non abbiamo bisogno delle opere d'arte per vivere un'esperienza estetica, che è fatto antropologico e quindi oggetto di studio di un'antropologia da intendersi in senso lato. Non bisogna tuttavia dimenticare che, nel percorso evolutivo umano e nei variegati percorsi storico-sociali delle molteplici comunità umane, i prodotti artistici sono entrati a far parte degli orizzonti del nostro scambio estetico con il mondo, li hanno influenzati, ne hanno dettato le direzioni. Seguendo Schaeffer nel suo appello a concepire un'unica linea evolutiva biologico-culturale, diremo che il patrimonio artistico e culturale, in un certo qual modo, si fonde con il patrimonio genetico. Miti, leggende, libri letti e film visti influenzano la nostra esperienza del mondo. La percezione estetica del mondo, pur essendo un dato biologico, è un dato convalidato, amplificato, modificato e culturalmente indirizzato da una storia – individuale e collettiva – di esperienze artistiche. Nella sua giusta e sottile operazione di autonomizzazione dell'esperienza estetica dalla dottrina estetica e dal fatto artistico, Schaeffer precisa che, quando leggiamo un romanzo, l'esplorazione immaginifica ci porta a creare un universo mentale autonomo. L'esperienza estetica attivata dalla nostra immaginazione si rende indipendente rispetto all'esperienza della lettura. Ma possiamo vedere le cose anche da un'altra prospettiva. Possiamo cioè asserire che i fatti della vita o dell'immaginazione che implicano un'esperienza estetica senza il supporto concreto di un oggetto

artistico possono essere comunque vissuti attraverso il filtro, per esempio, di un romanzo che abbiamo letto e che è entrato a far parte della costellazione della nostra predisposizione estetica. Se la letteratura non è più l'oggetto a cui guardare attraverso il prisma di un'estetica filosofica, essa è tuttavia il prisma attraverso cui possiamo esperire un'esistenza intimamente estetica. Siamo senz'altro capaci di esperienze estetiche al di là dei nostri contatti con l'arte. Ma i nostri contatti con l'arte finiscono per indirizzare la nostra attenzione estetica.

Si tratta di un gioco di sovrapposizioni e richiami, dell'assenza inevitabile di un grado zero del vivere, dell'impossibilità di una vita umana che non sia attraversata da mediazioni. In questo senso, non suona poi così paradossale e decadente l'asserzione di Wilde secondo cui la vita imita l'arte⁹. La letteratura entra nella vita. Gli scrittori scrivono sulla base delle loro esperienze, dei loro desideri e delle loro letture di altri scrittori. I lettori leggono i nuovi scrittori ma continuano a leggere i vecchi; e intanto si vive, tutti viviamo con l'«accompagnamento» di questo rimbalzare di forme, figure, motivi, situazioni, gesti, modi, stili dell'esistenza. Da una lettura all'altra, da una scrittura all'altra, e da un'esperienza estetica all'altra, la nostra attenzione al mondo è filtrata da questo serbatoio caleidoscopico. Nei secoli, queste forme, questi gesti del vivere si cristallizzano e diventano parte di noi, sia che li accogliamo sia che li rigettiamo. Del resto, prima di «antropologizzarsi» ed entrare in una storia collettiva, il fatto che i testi diventino parte di noi è, come Northrop Frye ci invita a pensare, il risultato immediato di ogni singolo atto di lettura:

La letteratura è, nel senso più ampio e flessibile, una tecnica di meditazione. Un racconto è qualcosa attraverso cui viaggiamo: a un certo punto ci fermiamo e ci poniamo di fronte a ciò che abbiamo letto come se fosse qualcosa di oggettivo: in realtà non lo è, perché è già diventato una parte di noi (Frye 1994, 118).

In *Le volontaire et l'involontaire*, primo volume della sua *Philosophie de la volonté*, Ricœur parla della volitività delle passioni, che, aliene dall'impellenza dell'involontario, sarebbero il risultato di una libertà e di una ricerca, di una schiavitù che l'anima si autoimpone. Il patire cerca la finzione e la menzogna, si avvale di esse; la passione è una costruzione in cui l'immaginazione e i suoi miti ricoprono una funzione primaria (Ricœur [1950] 1988b, 23-26)¹⁰. Ora,

⁹ Del resto, ancora più drastico, giacché meno provocatorio, mi sembra Proust in una sua altrettanto celebre frase: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir» (Proust 1989, 474).

¹⁰ «Les passions en effet procèdent du foyer même de la volonté et non du corps; la passion trouve sa tentation et son organe dans l'involontaire, mais le vertige procède de l'âme» (ivi, 24). E più avanti: «Le principe des passions réside dans un certain 'esclavage' que l'âme se donne à elle-même : l'âme se lie elle-même. Cet esclavage n'a rien à voir avec le déterminisme qui n'est que la règle de nécessité qui lie des 'objets' pour une conscience 'théorique'. L'esclavage des passions est quelque chose qui arrive à un sujet, c'est-à-dire à une liberté» [...] «L'esclavage des passions est

questa attività produttrice dell'immaginazione che accompagna e condiziona il nostro investirci emotivamente nella vita non può che trovare un alleato nel patrimonio di storie, personaggi e immagini che hanno segnato le nostre esperienze di fruitori d'arte. Tale patrimonio (e il suo studio) ha tutto il diritto di entrare a far parte di quell'antropologia generalissima che Schaeffer evoca, accanto all'etologia, la sociologia, la storia, l'etnologia. Esso completa il quadro biologico-culturale della nostra naturale tendenza a porci esteticamente di fronte al mondo. In quest'ottica, la figura dello storico della letteratura, del filologo e del comparatista conoscitori di schemi e archetipi culturali restano essenziali nel panorama multidisciplinare tracciato da Schaeffer. È compito dei letterati immergersi in questo panorama multidisciplinare senza delegare a filosofi, sociologi, antropologi e psicologi il compito di dire qualcosa sugli 'effetti' della letteratura, sulla letteratura come agente produttore e non semplicemente come stato di cose prodotto da un contesto storico e sociale determinato. La letteratura come azione, come parola che muove: la letteratura come 'accompagnamento' di quel nostro essere biologicamente predisposti a un'esperienza estetica del mondo.

Vengo ora alla bella nozione di stilistica dell'esistenza elaborata da Macé. Macé sembra invitarci a un cambio di prospettiva. Abbiamo sempre visto la letteratura come il luogo della rappresentazione delle forme della vita; dovremmo cominciare a vedervi il luogo attraverso cui riflettere a una vita nelle forme, a un'esistenza che è un continuo riscrivere generali configurazioni comportamentali e psicologiche. La vita si realizza in gesti, modi, configurazioni che accogliamo più o meno passivamente, ma di cui ci appropriamo attivamente seguendo una naturale disposizione alla singolarizzazione. Il mio gesto è ciò che mi rende 'io' e che mi distingue dall'altro, ma in quello stesso gesto posso vedere il fondo comune che mi mette in comunicazione con l'altro, poiché so che quel mio gesto è potenzialmente anche il suo. Nelle forme, nei gesti, nei modi del vivere, l'individuo si riconosce come 'io' riconoscendosi nell'altro'. La letteratura è il patrimonio di queste forme e modi d'essere che si muovono tra collettività e individualizzazione: patrimonio dinamico, mai musealizzato. È nell'incontro con queste forme che noi 'ci rifiguriamo a noi stessi'¹¹.

In ambito critico-letterario, prima della pubblicazione di *Styles*, molti di noi erano abituati ad associare il termine 'stilistica' alla tradizione romanistica tedesca (e al contributo italiano di Contini). Una raccolta di saggi di Mario Mancini (Mancini 2015) ha mostrato come la stilistica di Auerbach e Spitzer si sia collocata oltre la stilistica stessa, acquisendo un innegabile spessore filosofico

un esclavage pour le 'Rien'. Toute passion est 'vanité'. Reproche, soupçon, concupiscence, envie, injure, grief sont à des titres divers poursuite du vent. Cette fiction et ce mensonge marquent le rôle décisif de l'imagination dans la genèse des passions; nous ne manquerons pas, ici même, de marquer les points de moindre résistance où l'imagination peut insinuer ses mythes et faire défaillir l'âme sous le charme du Rien » (ivi, 26).

¹¹ Per quest'uso di *refiguration*, si veda Ricœur 1988a.

che, ben lontano da una sterile attenzione alla forma letteraria e alla cifra di uno scrittore, l'ha elevata a indagine sui rapporti tra forma e soggettività, sulla forma come accesso alla conoscenza del mondo, accensione euristica ed etica di chi vede nelle forme un orientamento sul mondo e il segno di un impulso empatico e dialogico. Le forme sono punti di convergenza di orizzonti coscienziali¹². C'è, a mio vedere, una certa, embrionale stilistica dell'esistenza nella vecchia stilistica tedesca. Mi limiterò qui ad accennare a un esempio.

In un passo di *Mimesis*, Auerbach spiega che, nel *Mystère d'Adam*, Adamo ed Eva, nonostante la solennità dell'evento raccontato, discutono come potrebbero fare due contadini del XII secolo. Adamo ha un'idea precisa della natura del diavolo, è convinto di quanto nefaste siano le sue intenzioni e redarguisce Eva. Questa, davanti alle convinzioni granitiche di Adamo, reagisce con un «come lo sai?». Eva, ci dice Auerbach, «si aiuta con una domanda insincera, sfacciata e imbarazzata, come fa in simili casi una persona infantile, balzana, istintiva» (Auerbach 1956, 161). Auerbach ci guida. Ci mostra un tipo, una forma psicologico-linguistica, un modo d'essere che tutti conosciamo, perché tutti siamo stati bambini e adulti imbarazzati che non sanno che cosa rispondere davanti a un'evidenza scomoda e che tentano – consci del carattere fallimentare del tentativo nel mentre stesso del suo prodursi – di far credere all'interlocutore che la sua verità possa essere messa in dubbio. Il romanista tedesco illumina un modo della coscienza, un 'motivo psicologico' che sfocia in un'inflessione del corpo, della voce: un modo d'essere che il lettore può condividere col personaggio. Attraverso un qualche slittamento, accanto alla nota teoria degli stili come prassi di modellizzazione di contenuti storici, emerge una 'stilistica antropologica'. Auerbach coglie in un'intonazione del personaggio un nodo di congiunzione psicologica tra il lettore e il testo attraverso un tratto – una forma, una maniera di reagire al mondo – archetipale. «Ciò che noi in un'opera comprendiamo e amiamo», scriveva Auerbach, «è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi» (Auerbach 1960, 19). Nello spazio ludico e liminare tra realtà e finzione, noi lettori riconosciamo il tono d'ingenuità e tenerezza di Eva e possiamo radunarci intorno a quel «come lo sai?», battuta di un copione che si ripete ma che sarà ogni volta capace di attualizzare una singolarità umana. Si tratta di quell'impressione di *déjà vu* insieme irritante e rassicurante che evoca lo storico delle religioni Daniel Dubuisson:

Inoltre, la totalità delle situazioni sociali (e forse persino la totalità delle configurazioni esistenziali) sono, per ciascun gruppo umano dotato di una tradizione, conosciute, classificate, repertorate (cosa da cui deriva questa costante impressione, irritante o rassicurante a seconda dei casi, di «*déjà vu*»). A ciascuna di esse corrisponde il suo paradigma testuale: i suoi miti archetipici e il suo gioco di varianti, drammatico, romanzesco, triviale, solenne... (Dubuisson 1989, 234).

¹² Riprendo brevemente quanto argomentato in Patera 2016.

Un'antropologia letteraria: assumere come oggetto di studio la sintassi del possibile

L'attenzione al possibile si è insinuata anche nella disciplina storica. Lo storico Philippe Minard, nella definizione dei suoi metodi di ricerca, prende a modello l'antropologo Jean Bazin, che, lontano da una pratica ermeneutica o semiotica, abbracciava una prospettiva pragmatica incentrata sulla logica delle azioni e delle enunciazioni di individui iscritti in una storia. Bazin opponeva un rifiuto al primato che il discorso storico accorda alla modalità del reale: «quello che cerco di stabilire non è quello che è realmente accaduto, ma, in una situazione data, la 'sintassi' o la 'logica' delle azioni plausibili» (Bazin 1996, cit. in Minard 2002, 107). Si tratta d'interessarsi alla variazione dei comportamenti umani per comprendere «il fatto antropologico che, nessuna azione umana, per quanto estranea possa apparirmi, non mi sarà mai radicalmente estranea» (*ibid.*). Questa non estraneità, questa vicinanza del possibile è dunque un fatto antropologico: non possiamo fare a meno di essere l'altro, perché apparteniamo con lui a uno stesso raggio di possibilità. Si valorizza così l'importanza di un approccio «praxéographique» del passato che si interroghi sugli eventi colti nel loro «campo di possibilità», un approccio attento «all'oscurità e alla complessità delle azioni umane e, insieme, alla capacità di agire dei soggetti» (*ivi*, 107-108). Questo cambio di prospettiva spiega facilmente l'interesse che diversi storici manifestano per la letteratura: mentre tanti letterati continuano a sottometerla al *diktat* della storia, altri specialisti di scienze umane se ne appassionano perché vi vedono il teatro del possibile. Il che risponde poi alla natura più profonda della letteratura: come voleva Auerbach, se i testi sono letti, è perché vi scorgiamo una possibilità di noi. La lettura di un testo non ci apre semplicemente ad altre forme di cultura e ad altri momenti storici, non ci apre semplicemente alla storia, ma ad altre soggettività e ad altre pratiche di soggettivazione.

Le pratiche di soggettivazione inscritte nella sfera del possibile sono alla base dell'antropologia letteraria elaborata da Wolfgang Iser. L'antropologia di Iser colloca al suo centro le modalità di interpretazione del sé attraverso la letteratura: la letteratura è «l'istituzione dell'umana auto-diegesi» (Iser 1993, 215), mezzo di rappresentarsi a sé stessi come possibilità di sé stessi, come capacità d'essere¹³. Nel campo della ricerca etichettato – non senza esitazioni e fluttuazioni – antropologia letteraria o antropologia della letteratura¹⁴, si contrappongono normalmente questa impostazione di stampo iseriano, attenta al senso delle proiezioni finzionali e alle risposte di completezza che la letteratura apporta a un'esistenza percepita come mancante, e una prospettiva, parzialmente derivata da Fernando Poyatos (Poyatos 1988), che insiste su un'idea di letteratura come

¹³ Ho sviluppato questi argomenti in Patera 2017.

¹⁴ Si possono consultare a questo proposito Rygielska 2016; Lebkowska 2007.

archivio di dati e tracce della cultura e dell'immaginario, con scavi etnocritici sensibili a una continuità tra motivi, temi, archetipi del mito e del folclore e quel patrimonio di testi che siamo abituati a chiamare, con un'etichetta storicamente determinata, 'letteratura'¹⁵. Io stesso ho commesso l'errore di sentirmi obbligato a dover prendere partito per una delle due prospettive (Patera 2015). Col tempo mi sono però convinto che un'indagine sui rapporti tra antropologia e letteratura può – forse deve – seguire entrambe le direzioni¹⁶.

Soffermiamoci sull'impostazione di Iser, che parla di un'erotica dell'arte e descrive il rapporto tra testo e lettore come un rapporto di desiderio, come un incontro con il possibile. Il testo è l'occasione di un atto performativo di estensione del lettore, la cui identità, affetta da una «inherent deficiency», in una spinta propulsiva verso un'alterità, risulta riconfigurata (Iser 2012, 24-26). Nel contatto con l'arte, il soggetto «realizza sé stesso, attraverso le immagini del travestimento, in una molteplicità di possibilità» (Iser 1993, 74). In questo senso, la letteratura non è semplicemente uno strumento di indagine antropologica che ci dice che cosa il mondo e l'umano sono o non sono, ma partecipa alla vita sociale e allo sviluppo culturale, è inserita in una dinamica di progressione umana.

Tuttavia, il fatto stesso che Iser parli di questa auto-diegesi umana come di un'erotica che si sviluppa tra lettore e testo ci invita a riflettere sulla complementarità dei due versanti dell'antropologia letteraria a cui accennavo. Il lettore si accosta al testo sull'onda di una pulsione, di un moto desiderante. Ma il desiderio non ci spinge mai verso un oggetto senza che tra noi e quell'oggetto si frapponga una mediazione. Senza entrare in una discussione sulla teoria mimetica di René Girard, che ci porterebbe troppo lontano¹⁷, mi limiterò a un breve richiamo a Freud. In *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Freud rileva che spesso l'oggetto della scelta amorosa «serve a sostituire un proprio, non raggiunto ideale dell'Io. L'oggetto viene amato a causa delle perfezioni cui abbiamo mirato per il nostro Io e che ora, per questa via indiretta, desideriamo procurarci per appagare il nostro narcisismo» (Freud [1921] 1986, 300). C'è sempre una 'traccia' dell'immaginario dietro il nostro desiderio. Il desiderio attinge a una confusione tra un oggetto a noi contiguo e un modello immaginario insito in noi. Iser stesso definisce la sfera a cui appartiene la letteratura e il rapporto tra testo e lettore – chiamata nel suo idioletto «Fittivo» – come una via per incontrare l'indecifrabile e sfuggente «Immaginario». Ciò che ci attrae della letteratura non è la sua capacità di rivelarci il nuovo, ma di farci rivivere, nell'incontro con una forma, quella traccia che era già in noi. L'incontro con il testo è il luogo in cui si media tra il reale e l'immaginario, luogo in

¹⁵ Rimando all'utile e documentata sintesi di Marie Scarpa (Scarpa 2017). Per un esempio di studio di filologia antropologica, si veda Bonafin 2019.

¹⁶ Una prospettiva di riunione dialettica dei due versanti è intravedibile in Bonafin 2018.

¹⁷ Rimando a Patera 2015.

cui possiamo riformularci sfuggendo tanto all'unilateralità rigida del reale che al deforme, indistinto amalgama dell'immaginario. Ecco che lo studio dei rapporti tra letteratura e antropologia dovrebbe tener conto tanto di un'idea di letteratura come 'pratica del sé', ossia delle pratiche di soggettivazione che operano nel rapporto tra lettore e testo (e sulle compromissioni sociali e storico-culturali di tali pratiche) che sui sostrati culturali e archetipali attivi nei testi e che generano, per via indiretta, tali pratiche di soggettivazione. Si tratterà di indagare il soggetto umano come modalità dell'esistenza sempre potenziale e aperta al possibile, ma che fonda questa infinita apertura su un patrimonio di forme (un *déjà vu*) rispetto alle quali esso si pone come agente di scelta, decifrazione, reinvestimento, riformulazione.

Sulla base di quanto detto, provo ora a enucleare, in un prospetto che resta senz'altro suscettibile di ampliamenti e precisazioni, quelli che dovrebbero essere i compiti di un'antropologia letteraria. Uno studio dei rapporti tra antropologia e letteratura non può non tenere conto di quella biologica tensione estetica di cui ci parla Schaeffer e che i neuroscienziati convalidano¹⁸. Un'antropologia letteraria s'interrogherà dunque sulle condotte estetiche: non solo su come la letteratura le rappresenti ma su come essa partecipi alla creazione di condotte estetiche condivise da comunità storiche e trans-storiche di lettori. Essa s'interrogherà sulle pratiche di soggettivazione prodotte da un'identificazione o da una presa di distanza rispetto a uno stile, una forma del vivere. Si interrogherà su un'archeologia del soggetto, su un'ermeneutica del sé; su come l'uomo sia sempre stato alle prese con tentativi di singolarizzazione del proprio esistere, pur in una tensione con una sorta di condanna alla ripetibilità, alla riproposizione del già visto, sentito, vissuto. Un'antropologia letteraria si confronterà con quelle correnti della critica letteraria che si sono espresse sui rapporti tra soggetto, testo e mondo. Scaverà tra gli schemi archetipali e culturali che sottendono quelle possibilità dell'esistenza che sono i personaggi, i motivi, gli intrecci che popolano la letteratura. Un'antropologia letteraria s'interrogherà, contro ogni chiusura formalista, sui rapporti tra forma ed etica. È tenendo insieme queste diverse prospettive analitiche che sarà possibile mostrare il valore antropologico, storico e sociale della letteratura come pratica del sé.

Ha ragione Jean Jamin, quando intitola il suo recente libro *Littérature et anthropologie* (Jamin 2018), a sottolineare, in quest'epoca della mescolanza, che ci sono confini difficilmente sormontabili, che tra antropologia e letteratura si può creare un dialogo, non una fusione o una sovrapposizione. La copula indica un'unità ma anche una distanza e una rispettiva autonomia. Quello del dialogo che preserva un'autonomia è un punto di vista che il critico letterario con interessi per le scienze umane e sociali non dovrebbe, a mio vedere, mai

¹⁸ Come appunta incisivamente Schaeffer, ignorare gli studi nel campo della psicologia è come darsi una zappa sui piedi (Schaeffer 2016, 95).

abbandonare. Al centro della sua prassi critica dovrebbe restare la tradizione dei testi. Tale prassi non consisterà semplicemente nell'interpretare i testi, bensì nel 'farli esistere', nel ricostituirli, reinserirli nel circuito delle letture e dei dibattiti contemporanei, continuando ad assemblare – in un'operazione che è, insieme, uno scavo archeologico e una sorta di 'istigazione al vivere rivivendo' – quel patrimonio di forme, modi, figure e configurazioni del vivere che sono già stati scritti ma che ancora saranno riscritti. Di fronte all'esplorazione di questo patrimonio, sarà inevitabile porsi una domanda semplice, di cui un'antropologia letteraria che voglia esprimersi su ciò che fa di un essere umano un 'soggetto' dovrebbe tenere sempre conto. Se il nostro vivere è un rivivere, se il nostro gesto è un gesto già compiuto che si reincarna, se dietro di noi c'è uno schema o un prototipo, se dietro i nostri comportamenti c'è un meccanismo neuro-fisiologico noto che si ripete, se quello dell'individualità è un mito romantico da superare, cos'è a far sì che, pur nella coscienza del *déjà vu*, io continui a percepire il mio essere al mondo come un conglomerato di atti, emozioni e pensieri che mi singolarizzano e che mi conferiscono il diritto di dire 'io'?

Riferimenti bibliografici

- Antonelli, Roberto / Glessgen, Martin / Videsott, Paul (ed.) 2018. *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza: Roma, 18-23 luglio 2016*, volume 2, Strasbourg, ÉLiPhi.
- Auerbach, Erich, 1956. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, I, Torino, Einaudi.
- , 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli.
- Bazin, Jean, 1996. «Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique», in Revel / Wachtel 1996, 401-420.
- Bonafin, Massimo, 2018. «Dalla filologia all'antropologia del testo», in Antonelli / Glessgen / Videsott 2018, 1592-1603.
- , 2019. «Categorie antropologiche e studi filologico-letterari: un percorso critico (con l'esempio di Q478.1. The Eaten Heart)», in Pioletti / Punzi, 12 (2), 171-184.
- Bourdieu, Pierre, 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Cany, Bruno / Poulain, Jacques (ed.), 2013. *Recherches d'esthétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- (ed.), 2016. *Notes d'esthétique anthropologique*, Paris, L'Harmattan.
- Casadei, Alberto, 2018. *Biologia della letteratura: corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore.
- Dennett, Daniel C., 1993. *La conscience expliquée*, Paris, O. Jacob.
- Dubuisson, Daniel, 1989. «Anthropologie poétique. Prolégomènes à une

- anthropologie du texte», *L'Homme* 29 (111), 222-36. <https://doi.org/10.3406/hom.1989.369159>.
- Foucault, Michel, 1999. *Dits et écrits: 1954 - 1988. 4: 1980 - 1988*, Paris, Gallimard.
- Freud, Sigmund, 1986. *Opere, vol. 9, 1917-1923*, Torino, Boringhieri.
- Frye, Northrop, 1994. *Il potere delle parole: nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Scandicci (FI), La nuova Italia.
- Gallese, Vittorio, 2018. «Naturalizing Aesthetic Experience», *Projections* 12 (2). <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/projections/12/2/proj120207.xml>.
- , 2019. «Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities», *Gestalt Theory* 41 (2), 113-27. <https://doi.org/10.2478/gth-2019-0013>.
- Gambino, Renata / Pulvirenti, Grazia, 2018. *Storie, menti, mondi: approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis.
- Iser, Wolfgang, 1993. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- , 2012. *Stepping Forward: Essays, Lectures and Interviews*, Maidstone, Crescent Moon.
- Jamin, Jean, 2018. *Littérature et anthropologie*, Paris, CNRS éditions.
- Lebkowska, Anna, 2007. «Literary anthropology and anthropology of literature», *Teksty Drugie* 6 (108), 9-23.
- Macé, Marielle, 2016. *Styles: critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard.
- Mancini, Mario, 2015. *Stilistica filosofica: Spitzer, Auerbach, Contini*, Roma, Carocci.
- Minard, Philippe, et al., 2002. «Histoire et anthropologie, nouvelles convergences ?», *Revue d'histoire moderne contemporaine* 49-4bis (5), 81-121.
- Morizot, Jacques (ed.) 2014. *Naturaliser l'esthétique: questions et enjeux d'un programme philosophique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Patera, Teodoro, 2015. «Il desiderio mimetico per un'antropologia della letteratura», *L'immagine riflessa* 24 (2), 1-22.
- , 2016. «Mario Mancini, *Stilistica filosofica. Spitzer, Auerbach, Contini*, Roma, Carocci, 2015», *Revue Critique de Philologie romane*, 17, 174-179.
- , 2017. «Note su un'erotica narrativa attraverso Iser e Girard», *Enthymema* 18, 121-135. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/8355>.
- Pioletti, Antonio / Punzi, Arianna (ed.), 2019. *La Filologia romanza e i saperi umanistici e altri saggi. Le forme e la storia*, 12 (2).
- Poyatos, Fernando, 1988. *Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs, and Literature*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- Proust, Marcel, 1989. *À la recherche du temps perdu. IV: Le temps retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

- Revel, Jacques / Wachtel, Nathan (ed.) 1996. *Une école pour les sciences sociales*, Paris, Cerf.
- Ricœur, Paul, 1988a. «L'identité narrative», *Esprit* 140/141 (7/8), 295-304.
- , [1950] 1988b. *Philosophie de la volonté. 1: Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier.
- , 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Rygielska, Małgorzata, 2016. «Antropologia della letteratura e antropologia letteraria in Polonia: storia, tradizioni, prospettive», in *LARES. Quadrimestrale di studi demoetnoantropologici* 82 (2), maggio-agosto, 215-235.
- Scarpa, Marie, 2017. «Littérature, anthropologie, ethnocritique», *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, 16 Bis (gennaio). <https://doi.org/10.4000/acrh.7519>.
- Schaeffer, Jean-Marie, 2002. *Addio all'estetica*, Palermo, Sellerio.
- , 2015. *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.
- , 2016. *Adieu à l'esthétique*, Paris, Éditions Mimésis.
- Sobrero, Alberto M., 2009. *Il cristallo e la fiamma: antropologia fra scienza e letteratura*, Roma, Carocci.

Recensioni

Boris Maslov, *Pindar and the Emergence of Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. XII-371

ANDREA GHIDONI

In Italia, generalmente, chi si accosti all'interpretazione letteraria secondo i canoni della poetica storica russo-sovietica muove da posizioni medievistiche o, più specificamente, romanistiche. Effettivamente gran parte della fortuna in Italia (per non dire in Occidente) delle idee di A. N. Veselovskij¹ (ma anche di altri studiosi più prossimi a noi, come E. M. Meletinskij²) è legata alla divulgazione che ne fecero filologi romanzi quali d'A. S. Avalle e C. Segre³; inoltre è la filologia romanza che più di altri settori della medievistica ha la tendenza a perfezionare gli strumenti critici delle scienze letterarie e linguistiche, in virtù della sua collocazione interdisciplinare. A ciò si deve aggiungere che gran parte dei lavori di Veselovskij si concentrarono sul Medioevo e sul Rinascimento italiano.

E tuttavia un notevole impegno nelle direzioni auspiccate da Veselovskij è stato profuso da antichisti russi, soprattutto sul versante dello studio della letteratura greca (e bizantina). È sufficiente ricordare per esempio i lavori di O. M. Freidenberg sugli intrecci nel romanzo antico, sulle origini mitopoietiche della letteratura, sul concetto di metafora nella letteratura arcaica⁴; quindi anche le ricerche di S. S. Averincev sul passaggio dalla cultura tardo-antica

¹ In Italia il pensiero del Veselovskij teorico è stato divulgato soprattutto grazie a Veselovskij 1981.

² Numerose, e anche recenti, sono le traduzioni di Meletinskij in italiano: Meletinskij 1992, Meletinskij [1986] 1993, Meletinskij [1976] 1993, Meletinskij [1990] 2014, Meletinskij [1994] 2016, Meletinskij [1983] 2018.

³ Cfr. per esempio i contributi in Avalle 1977, Avalle 1982, Avalle 1990, Meletinskij [1986] 1993.

⁴ Si veda per esempio Freidenberg [1978] 1997.

a quella antico-bizantina⁵; infine le preziose e celebri riflessioni di «poetica storica» di M. M. Bachtin attorno al cronotopo nel romanzo antico (cfr. Bachtin [1975] 1979). Confinare i percorsi battuti da questi studiosi e dei loro compagni di strada entro una rigida specializzazione accademica è far torto a loro e all'ampiezza di orizzonti che è propria della poetica storica: infatti parte dell'articolato «legato»⁶ di Veselovskij (anche se una frazione sovradimensionata rispetto al lascito del russo⁷) consiste proprio in una visione a volo d'uccello sulla tradizione letteraria, sulle tipologie epocali in cui è possibile suddividere la storia della letteratura, intesa non come una sequela di testi, ma come una particolare tradizione incardinata nel (e mai scindibile dal) resto della cultura umana e dallo sviluppo antropologico e sociale della civiltà. Pertanto la poetica storica ha assunto il compito di illustrare l'emergenza delle forme letterarie a partire dalla cultura arcaica, attraverso stadi culturali e tipologie sociali di fronte alle quali l'antropologia corrente storcerebbe il naso; nondimeno essa ha aperto la strada proprio a un approccio antropologico alla letteratura, intesa in modo assoluto come forma universale condivisa dalle culture umane a tutti i livelli del loro sviluppo e da ricostruire con i mezzi di una comparazione che includa tanto i testi letterari quanto le pratiche folkloriche. Così uno studioso non specializzato come E. M. Meletinskij deve necessariamente prendere in considerazione anche le forme letterarie antiche e classiche per poter ripercorrere le tappe dello sviluppo dei generi letterari (epica, novella, romanzo) e approdare infine al Medioevo e alla modernità.

Il libro di Maslov qui recensito dunque muove da queste posizioni. *Poetics* significa per l'Autore «both the art of 'making' literary artifacts and the science that reveals their constructedness to the eyes of a different epoch» (Maslov 2015, 320): in quest'ultimo senso diviene anche una disciplina storica. L'ermeneutica di Maslov si esercita sulla letteratura greca antica, specialmente gli epinici di Pindaro, il quale è adottato come «promising case study» (ivi, 180) attraverso cui poter osservare tanto lo sviluppo della tradizione letteraria occidentale (ma anche universale, considerando la concezione antropologica di letteratura portata avanti dalla poetica storica) quanto le elaborazioni arcaiche delle strutture basilari di ciò che noi consideriamo sostanza inalienabile dell'ontologia letteraria e che invece hanno un fondamento storico entro

⁵ Si vedano per esempio Averincev [1977] 1988, Averincev [1971] 1994.

⁶ Espressione che ricorre nel titolo in Avale 1990.

⁷ Paščenko 2016, 415 puntualizza che di Veselovskij sono stati apprezzati soprattutto gli scritti teorici e le riflessioni della poetica storica sulla genesi della letteratura primitiva, mentre sono stati passati in secondo piano gli scritti di «filologia pura» applicata a testi medievali e della cultura cristiano-orientale, che invece costituiscono un importante campo di applicazione della poetica storica dello studioso russo (accoglimento parziale dovuto in parte al marxismo e allo strutturalismo). A causa di questa deformazione il pensiero di Veselovskij divenne produttivo solo nel quadro della genesi primitiva dell'arte verbale, all'interno di una poetica storica 'tipologica', per così dire: l'esempio che Paščenko adduce è l'interpretazione di Meletinskij.

coordinate contingenti: dal fondo del folklore arcaico emergono così i concetti di autore, testo, stile, genere, metafora ecc.

Il volume, pubblicato nel 2015, ha attirato l'attenzione di studiosi specializzati in filologia classica, i quali si sono concentrati soprattutto sulle proposte che l'Autore avanza in merito all'interpretazione dei testi di Pindaro e della letteratura greca arcaica⁸. Credo invece che meriti qualche riflessione anche l'armamentario teorico del libro, per cui in questa sede si prenderà in considerazione il concetto di letteratura che emerge attraverso gli esempi pindarici e non si entrerà invece nel merito delle questioni filologiche sollevate dall'A. o dei suoi tentativi di periodizzazione della letteratura ellenica. Tale accantonamento è possibile in quanto il lavoro di Maslov si sviluppa in lunghe sezioni di riflessione teorica con esempi dalla letteratura classica accessibili anche al non specialista. Capovolgeremo pertanto il binomio contenuto nel titolo, mettendo in primo piano la *emergence of literature* anziché Pindaro.

Il problema della conciliazione degli strumenti teorici e dei dati storico-filologici è ben presente a Maslov, il quale nota per esempio che «the chief methodological objective of this book is to elaborate and test a framework for the study of literary texts, which could provide a rigorous alternative both to trans-historical, universalizing approaches to literature and to historicist work that, by limiting itself to the proximate modes of contextualization, often relinquishes an interest in poetics altogether» (ivi, 2).

Abbozzerò dunque una panoramica dello studio di Maslov, sottolineando le prospettive di maggiore interesse teorico (che non sono poche e che talvolta sarò costretto a minimizzare quando invece meriterebbero più spazio); nell'ultima parte invece proporrò una correzione a un aspetto dell'impostazione adottata dall'A., che più che essere motivata da un'aporia delle convinzioni di Maslov è dettata da una divergente concezione della poetica storica dello scrivente: valga quindi come proposta per un dibattito.

Una efficace condensazione della direzione perseguita nel libro è fornita dall'A. stesso – il quale, qui come altrove, mostra un'indubbia capacità di sintesi delle proprie idee (ivi, 12):

I foreground four aspects of what has come to constitute the literary in the West and discuss their historical ontology in Archaic Greece: (1) the principle of individual authorship; (2) the use of ad hoc, original imagery, particularly as a conceptual tool; (3) extensive appropriation of social discourses as resources for poetic authority; and (4) genre hybridization. Within these four domains, I seek to bring to light the transformation of preliterate structures that tend to inform oral tradition and socially embedded genres of folklore into constructive principles that operate in later periods of Western literary history. I speak of a historical ontology or of emergence rather than of the 'origin,' 'invention,' or 'evolution' of the literary to avoid the implications of a singular moment of origination, of self-willed creation, or of distinct phases in the later development of these aspects of literary praxis. Instead,

⁸ Cfr. Eckerman 2016, Hamilton 2017, Phillips 2018.

I see them as structurally inherent in literature as a phenomenon undergoing a process of crystallization in Archaic Greece. These structural characteristics of the literary were embedded in canonical texts, which sprouted a tradition of imitation, first in the Classical world and eventually far beyond it. I add 'historical' to 'ontology' to stress that, in my view, literature is molded by history, in particular through differentiation from traditional verbal art of folklore, rather than rooted in the universals of perception or cognition.

Prendere in considerazione una *historical ontology* della letteratura significa considerare quest'ultima come «a historically constituted phenomenon that possesses intrinsic, enduring characteristics» (ivi, 9) e rintracciare in un certo momento storico i modi in cui si presentano elementi che consideriamo strutturali nella poetica letteraria, come l'individualità dell'autore, l'uso di certe immagini (e della metafora), l'*auctoritas* letteraria, la ripartizione in generi più o meno codificati e infine la possibilità stessa di infrangere questi stessi codici al fine di far emergere la singolarità del testo letterario. Tali elementi esistono in parte nelle tradizioni pre-letterarie; a caratterizzare la letteratura è quindi una particolare congiuntura di questi elementi, la quale, per quanto tenda a presentarsi nelle civiltà 'superiori' nello stesso modo (ha quindi un carattere universale), è emersa in un periodo preciso della storia europea, ossia nella Grecia arcaica: «Archaic Greece witnessed a tectonic paradigm shift, from a preliterate to a literary culture, which was only tangentially linked to the shift from orality to literacy» (ivi, 6).

È precisamente questa localizzazione temporale che interessa a Maslov, il modo in cui 'autore', 'genere', 'metafora' sono divenuti parte della tradizione letteraria e oggetto di imitazione. Tale *emergence* non è avvenuta in maniera sincrona ma attraverso tappe transizionali, una delle quali è incarnata – nell'ottica dell'A. – da Pindaro. Il testo letterario è concepito come «a polyvalent, nonsynchronous semantic aggregate» (ivi, 180). Si ravvisano in questa impostazione due metodi per la soluzione dei problemi posti dalla poetica storica: un approccio genetico, che mette in luce le origini e la continuità storica di specifiche categorie letterarie quali generi, motivi ecc., e una concezione tipologica, il cui scopo consiste nell'esame dei tipi storici delle poetiche condizionate da epoche e mode letterarie e nello studio della trasformazione del concetto di letteratura e della nozione stessa di poetica⁹.

Credo che un ottimo esempio di questa duplicità metodologica, valido anche per le altre parti del libro, sia il primo capitolo («Authors, forms and the creation of a literary culture»), dedicato al concetto di autore, strettamente connesso all'emergere dei generi letterari: nelle nozioni qui esposte risiedono forse alcune delle più interessanti acquisizioni del libro.

Maslov sottolinea come «the phenomenon of the literary is not merely a correlate of individuated performance; it implies a particular cultural attitude toward the text, its producer, and its long-term reception» (ivi, 36). La tradizione

⁹ Cfr. Averincev *et al.* 1994.

letteraria, diversamente dalle pratiche pre-letterarie del folklore, implica un modo distinto di storicità che sfrutta l'individualità come marcatore che permetta di ancorare il testo nel tempo storico. Il fatto che nel passaggio dal folklore alla letteratura si sia sviluppata la tendenza a privilegiare il compositore del testo, a riconoscergli uno status differenziato rispetto al *performer* folklorico che rimane nell'anonimità di una mediazione, non sarebbe la *causa* dell'emersione dell'autore letterario, quanto la *conseguenza* sul piano sociale di un fenomeno che progressivamente si iscrive nella tradizione e nel modo di concepire l'arte verbale: «authors are often no more than a way of naming new forms. At the moment a new genre is created, both the author and tradition become visible in a way they are not in preliterate verbal art, in which both innovation and self-conscious references to the past tend to be submerged in an essentially ahistorical continuity of practice» (ivi, 42).

Se il folklore tende a collocarsi fuori dalla storia o a ricondurre tutto a 'natura', la letteratura è il prodotto di una coscienza storica: le forme letterarie devono inoltre distinguersi da quelle in uso in precedenza rimarcando la loro fondazione storica; lo spazio letterario – sostiene Maslov – è caratterizzato da una proliferazione di forme rispetto al quadro statico dei generi pre-letterari e tali forme si differenziano attraverso l'individuazione convenzionale di un momento in cui è realizzata la loro inventio: «this principle of reconfiguration of preexistent genres – a textual mode unique to literature – is made possible by individual authorship. To reach beyond its generic context means to have a unique, individual origin(ator)» (ivi, 55). Lo strumento individuato per far risaltare la singolarità storica della forma adottata è l'introduzione dell'autore e della costruzione della sua biografia: si potrebbe dire che il prodotto dell'arte verbale viene storicizzato attraverso la sua antropomorfizzazione; invece che un concetto astratto si ha un individuo convenzionale. I poemi epici vengono ascritti a un uomo, Omero, che convenzionalmente rappresenta le peculiarità del genere epico; allo stesso modo l'epinicio, chiamato a esaltare eventi storici (le vittorie agonali dei committenti), anche in base alle esigenze di una committenza aristocratica che vuole specchiarsi in quegli stessi prodotti artistici, adotta l'artificio dell'autore, dell'io biografico, per distinguere quei testi: l'individuo Pindaro diventa quindi un marcatore di individuazione storica per il testo.

L'autore letterario nella cultura della Grecia arcaica pertanto, prima ancora di essere un individuo reale, è un artificio, a *symbolic tag* (ivi, 73), che deve essere *imitato* per rafforzare i legami tra il testo e quella specifica tradizione all'interno del più ampio panorama dell'arte verbale che faceva della storicità un proprio elemento essenziale. L'emersione dell'autore individuale è dunque, prima ancora che un fatto di prestigio sociale, un gesto di ossequio a una tradizione culturale. L'autore è il precipitato di una fondamentale contraddizione che Maslov individua nella tradizione letteraria e nel rapporto con i generi, i quali possono essere considerati «a survival retained from preliterate verbal art» (ivi, 56):

To theorize literary authority is to recognize a paradox in literature: it is a tradition that aims at transcending forms established by tradition. On the one hand, genre is essential, because it is a token of the tradition into which poets seek to write their names. But genre, in literature, also undergoes a 'permanent revolution,' since, for literature to retain its historical quality, the individual author must interrupt the continuity of genre by reforming it. The basic recipe for such reform [was] the renewal of the *genus proximum* through a new hybridization of inherited forms. What motivates authors is participation in the tradition; what they, in fact, must do to achieve this – whether consciously or not – is to disrupt the established workings of form. If we focus on the logic of literary evolution, the individual author appears as a function of the process of genre renewal. An individual intervention in the literary tradition, if it is successful, is sedimented as a new genre, which often bears the name of its inventor, such as the Horatian ode, the Pindaric ode, or the Petrarchan sonnet. (ivi, 55)

Proseguiamo ora con una rapida rassegna dei restanti capitoli.

Il secondo capitolo («Image, metaphor, concept: the semantics of poetic language») segue le orme di O. M. Freidenberg¹⁰ sul sentiero delle riflessioni sulla metafora poetica – un particolare uso nelle prime forme letterarie della figuratività plastica del mito e del folklore –, che ella vedeva come il primo abbozzo, attraverso una progressiva astrazione dall'immagine concreta, di ciò che sarebbe divenuto il pensiero concettuale. Analogamente Maslov è interessato «in how images – and, in particular, metaphors – are put to work as conceptual tools or made to serve a particular (meta) poetic function. The main objective of this chapter will be to discern the ways in which Pindar subjects images, many of them traditional (and indeed mythological), to new uses» (ivi, 121). Secondo l'A. Pindaro mostrerebbe una maggiore disinibizione nell'uso delle immagini mitologiche, specialmente di quelle in cui la realtà viene espressa in termini genealogici, nella direzione di un uso astratto dell'entità mitiche che tende al concettuale.

La terza parte del volume si occupa invece di «Speech acts, social personas and poetic veridiction» – sezione stimolante per l'impiego di una metodologia *historically grounded* (sulla quale ritorneremo) ma i cui ricchi contenuti verranno qui sacrificati. In essa viene ripresa la nozione già discussa nel primo capitolo, riguardante la coscienza storica che determina in epoca pre-classica la differenziazione della tradizione letteraria. Il discorso poetico risponde in modo partecipativo alle istanze sociali del suo tempo rinnovando le proprie forme e acquisisce autorevolezza imitando (*mimesis*) le forme extra-letterarie di altri ambiti discorsivi, quelle della politica, della legge e della religione: «I discuss two extrapoetic modes of truth telling, the vatic and the proto-juridical, focusing on the processes of poetic transposition of social authority that inheres in speaking personas and speech acts» (ivi, 180). I due modi della *veridiction* in Pindaro sono «proto-law (*marturia*) and divination (*mantikê*)» (ivi, 185): l'io lirico si fa portatore di verità e si auto-investe (consapevolmente, secondo

¹⁰ In particolare Freidenberg [1978] 1997.

Maslov) di autorevolezza presentandosi come testimone del passato e profeta del futuro, forgiando motivi e formule di ampia fortuna nella tradizione letteraria occidentale (che qui vengono riconfigurate nella loro genesi storica).

L'ultimo capitolo esamina le operazioni sui generi pre-letterari compiute da Pindaro: quest'ultimo «displays a systematic awareness of the synthetic nature of his poetic medium. This recognition marks the crystallization of literary authorship as a poetic strategy. From now on, authors not only give their names to proliferating forms, and display different degrees of metapoetic awareness; they can step forward to claim responsibility for the mixed constitution of these forms» (ivi, 248). L'epinicio pindarico incorpora una serie di *preexistent authoritative genres* (come era stato già affermato nel capitolo precedente), esso «instantiates a more general phenomenon of genre innovation through continuous remapping of preexistent forms. [...] Pindar's epinikion [...] synthesizes a whole spectrum of Archaic literary and nonliterary forms» (ivi, 251-252). Il testo, in altre parole, è concepito come un *artifact* e l'ibridazione delle forme viene vista come un meccanismo di evoluzione letteraria. I generi che in qualche modo sono richiamati nelle odi di Pindaro sono forme quali lo *hymnos*, il *threnos*, l'*enkomyion*, forme corali e monodiche. Due sezioni di indubbio interesse sono dedicate alla discussione di possibili reliquie di tradizioni indoeuropee in Pindaro e al dispositivo proemiale nei suoi componimenti.

Il resoconto presentato fino a questo punto è parziale dal punto di vista della metodologia adottata da Maslov, poiché si è taciuta una concezione particolare dei compiti della poetica storica, ma che genera alcune perplessità e forse un cortocircuito interno. Nell'Introduzione (ivi, 8-9) vengono esposti i due significati di cui nel libro è investita l'*archaeology of literature*: da una parte «the task of uncovering incipient forms of the literary in Archaic Greek poetry»; dall'altra si propone una «stratigraphic poetics [...], one that stratifies a literary work into diachronically distinct elements».

Approfondiamo il senso di quest'ultima operazione. La stratificazione del testo significa rivelare «elements that point not merely to the immediate context of production and performance but also to the past and future of literary forms» (ivi, 22). L'idea di fondo è che quell'agglomerato che è il testo letterario (come è stato mostrato prima) contiene «survivals of past cultural forms». (ivi, 23). Come ricorda Maslov, la nozione di 'sopravvivenza' fu coniata da E. Tylor in *Primitive Culture* (1871) e con essa si identificavano quelle 'superstizioni' che permettono la ricostruzione di stadi primitivi della cultura. Veselovskij riprese l'idea che motivi e immagini ereditati dal passato riemergano nei testi letterari, grazie alla loro capacità di 'suggestione' che esercitano sulla coscienza umana. L'A. richiama (ivi, 24) il concetto (sviluppato nella slavistica ottocentesca) di *dvoeverie* [doppia fede], per cui nella religione (ma anche nella cultura e, nello specifico, in un momento della tradizione letteraria) coesistono elementi residuali e dominanti; mentre Tylor nei relitti vedeva un'eccezionale sopravvivenza di

materiali inerti in via d'estinzione, nell'ottica di Veselovskij tale composizione dialogica (quasi in senso bachtiniano) diviene la regola e ciò che sopravvive del passato è in qualche modo presente nell'esperienza individuale e collettiva¹¹.

Pertanto, secondo Maslov (ivi, 31-32), «Historical Poetics proposes a stratigraphic paradigm of reading» in cui il testo «contains different layers of sedimentation and is thus also a metaphorical site of archaeological inquiry. The task of Historical Poetics is to identify these semantic strata». L'applicazione consequenziale di questo metodo conduce a un'interpretazione transizionale del *corpus* di Pindaro (ivi, 105):

I propose to approach it as a transitional genre that looks both backward and forward in time, reflecting the profound transformation that Greek literary culture was undergoing at the threshold of the Classical period. As I argued in the Introduction, the task of historical interpretation puts the unity of the artistic structure under pressure, as it seeks to reveal traces and strata of disparate literary and social forms. Such an approach demands that we learn to stratify the Pindaric corpus, before approaching any particular Pindar poem. Once the criteria for historical stratification are in place, we can assess the proper socio-symbolic value of elements distributed across the corpus. Paradoxically, it is in this way, by atomizing the texture of his work, that it becomes possible to unlock Pindar from the bounds of his own historical milieu and restore him to the *longue durée* of literary and cultural history.

Pindaro è così interposto tra forme letterarie del passato¹² e forme che anticipano gli sviluppi successivi della letteratura: «each text contains diachronic survivals of older forms, as well as germs of new forms whose full manifestation it only anticipates» (ivi, 179). La lettura sedimentaria e diacronica del testo è bilanciata da uno studio della *synchronization* attuata dal poeta, cioè dalle tecniche con cui si appropria dei survivals del passato, una sorta di negoziazione (*synthetic poetics*): «Any discussion of form in Pindar [...] must combine a stratigraphy that reveals the form's diachronic depth with attention to *techniques of synchronization* that the poet employs» (ivi, 258).

Dalla chiusura della citazione di ivi, 105 riprodotta sopra, sembra di comprendere che siano possibili due approcci storici a Pindaro, uno che potremmo chiamare storico-filologico, attento (e, secondo l'A., limitato) alle contingenze di produzione del testo, e un altro che è invece proprio della poetica storica, la quale inserisce i testi all'interno del 'tempo grande' della cultura. Scegliendo quest'ultima via, si tende ad adottare una visione telescopica dei fenomeni letterari per far emergere tipologie di modi di intendere la letteratura di lunga durata, epoche e stadi che si susseguono nello sviluppo culturale. Mi pare altresì evidente che la peculiarità che in questo libro viene individuata

¹¹ Cfr. Veselovskij 1981, 87-89. Si veda in proposito anche l'introduzione a Kliger / Maslov 2015, 1-36.

¹² Per fare un singolo esempio concreto: «In Pindar, the metapoetic use of images of healing may similarly be seen as a survival of an older Greek poetics that combined song and incantation» (ivi, 179).

in Pindaro – ossia la sua posizione transizionale tra *age-old preliterate forms* e la letteratura in un senso più ‘moderno’ – non sia un carattere effettivo del corpus pindarico, bensì una distorsione causata proprio dalla lente adottata: tra due macro-tipologie (il folklore arcaico preletterario e la letteratura), i concreti fenomeni storici sono difficilmente incasellabili e quindi si ricorre all’espedito delle forme intermedie.

Il carattere transizionale di Pindaro difeso dall’A. si combina con una eccessivamente meccanica collocazione nel ‘passato’ delle forme preesistenti a disposizione di Pindaro: ciò che pertiene al folklore pre-letterario è automaticamente ascritto a ciò che viene ereditato dal passato, fino a far sembrare Pindaro un poeta antiquario. Credo che la concezione diacronica e sedimentaria del testo comporti il rischio di confondere *tipologia* e *arcaismo*, fino a far coincidere le due nozioni. Per esempio (ivi, 250) è sorprendente che nel momento in cui si discute il modo in cui Pindaro rielabora il retaggio mitico si definisca questo patrimonio come *mythic survivals*, laddove invece le forme mitiche sono vitali e produttive nella cultura ellenica del V secolo a. C. e oltre¹³. Non credo sia pertinente parlare qui di sopravvivenze, relitti (più o meno inerti; cfr. ivi, 320), materiali ereditati *dal passato*: manca una focalizzazione sulla cultura *contemporanea* a Pindaro o almeno si sente la necessità di lenire (se non annullare del tutto) la contrapposizione tra il singolo fenomeno letterario e le forme ‘passate’. In realtà non ritengo che Maslov ignori le forme della cultura in cui era immerso Pindaro: semplicemente estende a tutto questo materiale l’aggettivo *past* con eccessivo automatismo.

La lezione di Veselovskij – comunque raramente esplicitata dallo stesso studioso russo – è un invito alla complessità metodologica, all’adozione di più soluzioni nell’interpretazione filologica di un testo o di una leggenda e all’abbandono di soluzioni unilaterali e semplicistiche: la riflessione del «formidabile russo»¹⁴ si sviluppa nell’arco di trent’anni e procede per esperimenti e studi condotti su casi specialistici. Certamente il concetto di *perezhivanie*, che traduce il *survival* tyloriano, svolge un ruolo importante, anche perché è uno dei pochi strumenti teorici esplicitamente formulati dallo studioso russo. Credo altresì che un altro insegnamento di Veselovskij riguardi l’abbattimento dei confini tra i prodotti artistici e la cultura popolare; nel caso della letteratura quindi tra i testi e le arti verbali che li affiancano e che magari non ottengono (o hanno ottenuto) il riconoscimento estetico secondo canoni passati o attuali. Anziché scavare un solco (tipologico e diacronico) tra le *past forms* e Pindaro, vedrei l’esercizio letterario del poeta non in termini oppositivi o innovativi con

¹³ Un singolo, buon esempio, all’interno comunque di una vastissima bibliografia, è fornito da Brelich 1959.

¹⁴ Felice etichetta di Dionisotti 1984, 281.

le forme che Maslov individua ma secondo il concetto lotmaniano di forme ‘sinonimiche’, usato a proposito delle trasformazioni culturali ‘esplosive’¹⁵:

Le particelle da esso espulse inizialmente si muovono secondo traiettorie talmente vicine che possono essere descritte come percorsi sinonimici di uno stesso oggetto. Nel campo della creazione artistica esse sono riconosciute ancora come uno stesso fenomeno, tinto solamente di varianti non significative. Ma in seguito, muovendosi su differenti traiettorie, si disperdono sempre più lontano l’una dall’altra e le varianti di uno stesso oggetto si trasformano in complessi di oggetti differenti.

Pindaro dunque innova senz’altro le tradizioni culturali coeve, ma ne sappiamo davvero troppo poco su quella temperie culturale per poter affermare in che misura egli si differenzi da queste pratiche: viceversa, in una cultura tradizionalista come quella della Grecia arcaica è probabile che il peso della tradizione fosse molto più stringente e che le innovazioni di Pindaro non fossero tanto tali e *self-conscious* quanto coerenti col sistema culturale vigente. Un sistema culturale *altro* che non segue la logica di sistemi culturali più prossimi a noi e che non possiamo immaginare come scevro di contraddizioni (che poi sono tali solo ai nostri occhi): pertanto è ingiustificato individuare delle *fissures* laddove Pindaro non riuscirebbe ad amalgamare la pratica arcaica con le proprie innovazioni¹⁶.

Farei torto a Maslov se passasse l’idea che tale sistema culturale coevo non trovi spazio nel libro. Come ho accennato sopra, i Capitoli 3 e 4 sono pressoché dedicati a questo tipo di riflessione e di individuazione dei codici che Pindaro sfrutta. Non si possono che sottoscrivere affermazioni come quelle che si trovano alla ivi, 181: «To define the historical contingencies that informed Pindar’s poetics, we need to keep in mind a greater dependence of incipient forms of literature on various nonliterary cultural series». Il punto è che queste *cultural series* sono altrove definite come ‘estrane’, ‘sopravvivenze’, ‘materiali ereditati dal passato’, sempre nella cornice di una collocazione sul piano diacronico di elementi formali appartenenti a pratiche culturali tipologicamente differenti dalla pratica letteraria verso cui tende Pindaro.

Si è anticipato all’inizio di questa recensione che il problema a cui Maslov tenta di fornire una risposta è l’individuazione di una via mediana tra l’approccio trans-storico e universalizzante e quello ‘storicista’ – con il quale egli intende

¹⁵ Lotman [1993] 1993, 168-169.

¹⁶ «There are fissures in the epinician poetics that are due not to Pindar’s self-consciously synthetic poetics, but to the survival of preexistent forms, which are not incidental to particular epinikia but essential to their overall constitution. It is in these irreducible fissures that the basic elements of the genre are made apparent. Two such inbuilt contradictions have been mentioned: that between choral performance and praise of a mortal individual, and that between the kômastic rhetoric of scripted spontaneity and the emphasis on the status of the text as precomposed with the aid of the poet’s Muse. In both cases, it is possible to argue that the former elements – conventions of choral performance and kômastic rhetoric – are inherited, albeit not necessarily related, whereas the latter are innovations» (ivi, 285).

una esegesi limitata alla ricostruzione storica e priva di interesse per le forme letterarie. A proposito dell'uso di etichette 'emiche' per definire i generi con cui si confronta Pindaro, l'A. dichiara (ivi, 182):

In sum, to be useful for a historian interested in the *longue durée*, the concept must be neither a theoretical preconception, nor an exact reflection of a particular indigenous usage, but a *historically grounded generalization*.

Ho l'impressione che nel libro qui recensito la ricerca storica interessata alla *longue durée* adotti tipologie pre-concette come *pre-letterario* e *letterario*, euristicamente utili per lo studio di macro-fenomeni, e che quelle forme che acquisiamo come 'generalizzazioni storicamente fondate' debbano rientrare, anche forzatamente, in questa scansione temporale con un *prima* e un *dopo*: infatti, nel linguaggio di questo studio, Pindaro 'sincronizza' queste forme, toglie loro quella profondità storica di lunga durata che lo studioso moderno deve archeologicamente restituire; la linea del tempo (grande) è il filtro tramite cui osservare tutti i fenomeni.

Condivido l'idea che queste 'generalizzazioni storicamente fondate' debbano essere oggetto di ricerca della poetica storica: per esse possiamo intendere forme (generi, motivi, intrecci, schemi narrativi, formule liriche, immagini ecc.) che un certo *corpus* letterario – in un periodo storico definito – condivide con forme di arte verbale letterarie e folkloriche; dunque forme che elaboriamo attraverso la loro costante presenza in un materiale storico e che in virtù di questa reiterazione possiamo generalizzare e ritenere parte di un codice tradizionale. Queste forme però potrebbero essere meglio esaminate non nell'ottica del tempo grande, bensì in un contesto limitato, costituiscono tradizioni coeve ai testi letterari da cui sono desunte o al massimo di poco precedenti. Suggestisco che la poetica storica, alleata alla filologia, debba proiettarsi verso la ricostruzione di una 'ecologia'¹⁷ delle forme prossime ai testi letterari esaminati, nell'ambito di una *tradizione* (punto cardinale della poetica storica). Temperie culturali come la Grecia arcaica o le origini del Medioevo volgare possono fungere da eccellenti campi di prova: entrambe epoche con scarse attestazioni documentarie, in esse la proiezione di forme letterarie su altri tipi di tradizioni è possibile proprio in ragione del forte legame e dell'osmosi tra la pratica 'letteraria' ed espressioni culturali 'popolari', i cui prodotti possono essere letti in termini sinonimici e non oppositivi.

¹⁷ Con riferimento soprattutto al significato etimologico del termine ('studio dell'ambiente'), l'*ecologia* della cultura fa riferimento alle relazioni che si instaurano tra gli individui, le forme culturali con cui essi entrano in contatto (nello spazio e nel tempo) e la rielaborazione e la selezione individuale di tale forme, processo che a sua volta produce nuove forme. Un uso in questa direzione del termine si riscontra per esempio in Sperber [1996] 1999. L'uso di *ecologia* non deve essere confuso con l'impiego che se ne fa nel campo del cosiddetto *ecocriticism*, in cui, facendo riferimento all'accezione ideologica più vulgata del termine *ecologia*, si studia l'ambiente naturale attraverso le opere letterarie (cfr. Erin / Morel 2018).

Questo approccio ecologico non è alieno alla ricerca di Maslov: «I propose to place the individual author within the ecology of literary forms, seeing it as an element that is crucial to genre renewal and proliferation» (ivi, 47). Un'ecologia delle forme letterarie privilegia però le specificità storiche delle forme, postula contatti e rapporti imitativi non tra singoli testi (non è una ricerca delle fonti) bensì tra tradizioni culturali, di cui è sottolineata la plasticità¹⁸ e in cui le forme possono diventare marcatori semiologici della pragmatica letteraria (sempre nel quadro di impieghi tradizionali di tali segni, s'intende); focalizzazioni che forse mal si conciliano con la prospettiva sfocata della *longue durée* e dell'ontologia storica della letteratura – una 'ecologia' in tal senso mi sembra una contraddizione di termini. È per questo che le pagine meglio riuscite di questo volume sono quelle in cui vengono fondate storicamente le strutture della letteratura (specialmente Cap. 1) oppure quelle in cui viene approfondita l'ecologia delle forme culturali prossime a Pindaro (specialmente Capp. 3 e 4), ossia le pagine in cui si osserva una separazione tra i due metodi, mentre devono essere rimandate a una ridiscussione le pagine in cui si difende la stratificazione diacronica del testo, in cui dominanti diventano macro-tipologie storiche (*pre-letterario* / *letterario*) che fanno perdere di vista la contingenza del testo e impongono una distorta lettura transizionale. In sostanza, credo che si configurino nel volume due tipi di approccio, quello che privilegia le scansioni tipologiche del tempo grande e quello più contestuale ed 'ecologico': il metodo 'stratigrafico' tenta di conciliare i due poli, ma finisce per privilegiare l'astrattezza pre-concetta della visione storico-tipologica. Non si trattava di un compito facile, certo. Personalmente, per raggiungere le *historically grounded generalizations* mi sembra più proficuo attaccare il versante storico-filologico.

¹⁸ Avanzo qui in nota una possibile strada che potrebbe intraprendere proficuamente la poetica storica, che le permetterebbe di mettere a frutto tanto il «legato» di Veselovskij quanto tendenze antropologiche recenti. Senza scadere in un vago e meccanico migrazionismo, gli studi filologici di Veselovskij, soprattutto quelli sulle leggende cristiane medievali, cercano di mettere a fuoco la *plasticità della tradizione*, il modo in cui motivi, archetipi, intrecci, leggende sorsero nel Vicino Oriente e migrarono attraverso vie precisate in Europa, dove assorbitono impulsi locali per formare nuove tradizioni differenziate tra loro (cfr. Capaldo 1999). Perciò attraverso la comparazione regionale degli elementi culturali è possibile ipotizzare contatti, strategie e percorsi storici, la propensione delle varie culture a scambiare, rielaborare e assorbire. Veselovskij (in Veselovskij 1876, 366) parla proprio di *azione plastica* della mente per identificare il processo psicologico di trasformazione delle tradizioni orientali nel Medioevo. Tale progetto si sposa con tendenze antropologiche recenti, quali descrive per esempio Allovio 2014 (83-85, dove parla anch'egli di «plasticità della tradizione»); Pančenko 2013 suggerisce invece un confronto di Veselovskij con l'epidemiologia delle rappresentazioni di D. Sperber, nel cui modello sono centrali le evoluzioni delle rappresentazioni culturali all'interno di processi psicologici ed ecologici (cfr. Sperber [1996] 1999). Trovo inoltre diverse convergenze, anche in virtù del comune riferimento alla poiesis, tra poetica storica e la nozione di *antropo-poiesi*, che focalizza l'attenzione su regole e pratiche culturali per la costruzione dell'identità umana secondo un'ottica storica e contestuale, per far emergere le specificità delle singole tradizioni (Affergan et al. 2003; Remotti 1996 e 2013).

La complessità e l'ampio ventaglio metodologico delle ricerche filologiche e comparative di Veselovskij dimostrano che la poetica storica non possiede una chiave interpretativa univoca, è piuttosto un approccio pragmatico alla letteratura, diverse strade per conciliare storia e forme letterarie, per cui è possibile cambiare l'ampiezza della lente con cui si osservano i testi pur restando nell'alveo di questa scuola metodologica. La poetica storica è un *intellectual space*, efficace formula di Boris Maslov in conclusione al suo libro (ivi, 324):

Historical Poetics that this book advances, nevertheless, is not based simply on the combination of philologically-minded literary analysis with an interest in history that, in Classics, is often taken for granted in any case. Historical Poetics, as it is envisioned here, can advance our knowledge of literature only by virtue of creating an intellectual space which would be shared by a diversity of thinkers (ranging from Thucydides and Cicero to Blumenberg and Greenblatt), and in which their views would be subject to mutual illumination and recalibration, and thus obtain a new life that they themselves did not necessarily foresee.

Riferimenti bibliografici

- Affergan, Francis *et al.*, 2003. *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Allovio, Stefano, 2014. *Riti di iniziazione. Antropologi, stoici e finti immortali*, Milano, Raffaello Cortina.
- Avalle, d'Arco Silvio (ed.), 1977. *La fanciulla perseguitata*, Milano, Bompiani.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1990. *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore.
- Averincev, Sergej Sergeevič, [1977] 1988. *L'anima e lo specchio: l'universo della poetica bizantina*, ed. e tr. it. a cura di Giuseppe Ghini, Bologna, il Mulino.
- Averincev, Sergej Sergeevič, [1971] 1994. *Atene e Gerusalemme. Contrapposizione e incontro di due principi creativi*, tr. it. di Raffaella Belletti, Roma, Donzelli.
- Averincev, Sergej Sergeevič *et al.*, 1994. «Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness», in *Istoricheskaia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia*, ed. Pavel Grincer, Moskva, Nasledie, 481-509.
- Bachtin, Michail Michailovič, [1975] 1979. «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica», in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 231-405.
- Brelich, Angelo, 1959. «I figli di Medeia», *Studi e materiali di storia delle religioni* 30, 213-254.
- Capaldo, Mario, 1999. «Il ruolo della leggenda cristiana e della mediazione bizantino-slava nella migrazione degli intrecci», in *Medioevo romanzo e*

- orientale. Il viaggio dei testi (Atti del III Colloquio Internazionale 'Medioevo romanzo e orientale', Venezia, 10-14 ottobre 1996)*, ed. Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Rubbettino, Soveria Mannelli, 51-60.
- Dionisotti, Carlo, 1984. «Varia fortuna di Dante», in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Eckerman, Chris, 2016. «Pindar and the Emergence of Literature by Boris Maslov (review)», *American Journal of Philology* 137 (3), 541-545.
- Erin, James / Morel, Eric, 2018. «Ecocriticism and Narrative Theory: An Introduction», *English Studies* 99, 355-365.
- Freidenberg, Olga Michailovna, [1978] 1997. *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, ed. Nina Braginskaia e Kevin Moss, tr. en. Kevin Moss, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- Hamilton, John, 2017. «Pindar as a Transitional Figure - B. Maslov Pindar and the Emergence of Literature», *The Classical Review* 67 (2), 329-331.
- Kliger, Ilya / Maslov, Boris (ed.), 2015. *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*, New York, Fordham University Press, 2015.
- Lotman, Jurij Michajlovič, [1993] 1993. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano.
- Meletinskij, Eleazar Moisevič, 1992. *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, Roma, CID Tor Vergata.
- Meletinskij, Eleazar Moisevič, [1986] 1993. *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, tr. it. di Chiara Paniccia, con un'introduzione Cesare Segre, Bologna, il Mulino.
- Meletinskij, Eleazar Moisevič, [1976] 1993. *Il mito: poetica, folklore, ripresa novecentesca*, ed. italiana a cura di Guy Lanoue, tr. it. di Aldo Ferrari, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Meletinskij, Eleazar Moisevič, [1990] 2014. *Poetica storica della novella*, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Meletinskij, Eleazar Moisevič, [1994] 2016. *Archetipi letterari*, Macerata, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Meletinskij, Eleazar Moisevič, [1983] 2018. *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Pančenko, Aleksandr Aleksandrovič, 2013. «A. N. Veselovskij i teorija fol'klornoj legendy», *Russkaja literatura* 1, 3-20.
- Paščenko, Mikhail Vasilievič, 2016. «'Russkij Graal': filologija simvoličeskich form A.N. Veselovskogo», in Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič, 2016. *Izbrannoe: Legenda o Sv. Graale*, pod red. Mikhail Vasilievič Paščenko, Moskva-Sankt-Peterburg, Petroglyph, 397-475.
- Phillips, Tom, 2018. «Pindar and the Emergence of Literature. By Boris Maslov», *Classical Philology* 113 (1), 83-87.
- Remotti, Francesco, 1996. «Tesi per una prospettiva antropo-poietica», in *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, a cura di Stefano Allovio e Adriano

- Favole, Torino, il Segnalibro, 9-25.
- Remotti, Francesco, 2013. *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Roma-Bari, Laterza.
- Sperber, Dan, [1996] 1999. *Il contagio delle idee. Teoria naturalistica della cultura*, Milano, Feltrinelli.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič, 1876. «Opyty po istorii razvitija khristianskoj legendy IV», *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvješeniya* 185 (giugno), 326-367.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič, 1981. *Poetica storica*, a cura di Claudia Giustini, Roma, Edizioni e/o.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič et al., 1982. *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Torino, Einaudi.

