



HAL
open science

L'idée de nature du Moyen Age à nos jours: une harmonie dissonante

Donatella Bisconti, Cristina Schiavone

► To cite this version:

Donatella Bisconti, Cristina Schiavone. L'idée de nature du Moyen Age à nos jours: une harmonie dissonante. Donatella Bisconti; Cristina Schiavone. EUM - Macerata, 2018, L'idée de nature du moyen Age à nos jours: une harmonie dissonante, Donatella Bisconti; Cristina Schiavone; Daniela Fabiani, 978-88-6056-591-4. ⟨hal-01988450⟩

HAL Id: hal-01988450

<https://hal.science/hal-01988450v1>

Submitted on 28 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC0 1.0 - Universal - International License

a cura di

Donatella Bisconti e Cristina Schiavone

**L'idée de nature du
Moyen Âge à nos jours :
une harmonie dissonante**

m eum

L'idée de nature du Moyen Âge
à nos jours : une harmonie
dissonante

a cura di Donatella Bisconti
e Cristina Schiavone

eum

Regards croisés

Collana di studi linguistici e letterari interdisciplinari
Dipartimento di Studi Umanistici – Lingue, mediazione,
storia, lettere, filosofia
Dipartimento di Scienze della formazione,
dei beni culturali e del turismo
IHRIM (Institut d’Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités
UMR 5317 / UCA Clermont-Ferrand)

1

Collana diretta da Donatella Bisconti, Cristina Schiavone, Daniela Fabiani.

Comitato scientifico: Giovanni Agresti (Université Michel de Montaigne – Bordeaux), Carla Carotenuto (Università di Macerata), Alessandro Costantini (Università Ca’ Foscari), Estelle Doudet (Université de Grenoble Alpes), Julien Garde (Université de Toulouse 2), Jean Ghidina (Université Clermont-Auvergne), Philippe Guérin (Paris 3), Elisabeth-Kertesz-Vial (UPEC), Alfredo Luzi (Università di Macerata), Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse – Jean Jaurès), Luca Pierdominici (Università di Macerata), Sonia Porzi (Université Clermont-Auvergne), Paola Roman (Université Clermont-Auvergne), Marisa Verna (Università Cattolica – Milano), Nicolas Violle (Université Clermont-Auvergne).

Comitato redazionale: Donatella Bisconti, Carla Carotenuto, Daniela Fabiani, Luca Pierdominici, Cristina Schiavone.

La collana intende pubblicare volumi di carattere interdisciplinare, in italiano, francese e in altre lingue, capaci di indagare gli aspetti letterari, linguistici, storici, antropologici e culturali che hanno contraddistinto nei secoli l’evoluzione delle due civiltà, italiana e francese, come anche dell’universo francofono e italofono in generale, al fine di contribuire attraverso approcci interpretativi diversi, improntati alla massima serietà scientifica, ad una maggiore conoscenza dei valori culturali e sociali che ancora oggi caratterizzano i rapporti tra le varie civiltà.

issn 2611-8696

isbn 978-88-6056-591-4

Prima edizione: ottobre 2018

©2018 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Alessandra Rossi

Volume pubblicato con il contributo di: IHRIM (Institut d’Histoire des Représentations et des Idées dans les modernités), UMR 5317, UCA (Università di Clermont Auvergne); Sezione di Lingue antiche e moderne del Dipartimento di Studi Umanistici e Sezione Persona, società e linguaggi del Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo dell’Università degli Studi di Macerata.

I volumi della collana “Regards croisés” sono sottoposti a peer review secondo i criteri di scientificità previsti dal regolamento delle EUM (art.8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 9 Introduzione
- 27 **I – Natura naturans, natura naturata: entre détachement et identification**
- Sonia Porzi
- 29 « Sora nostra matre Terra / la quale ne sustenta et governa » : l'idée de nature chez saint François et la revalorisation du monde terrestre au tournant du XIII^e siècle.
- Rosario Vitale
- 47 Confluenze e incidenze naturali nei versi di Attilio Bertolucci
- Alfredo Luzi
- 63 «Natura, lei sempre detta, nominata dalle origini»: il “discorso naturale” nella saggistica di Mario Luzi
- 75 **II – Nature et société civile : l'aube de la modernité**
- Donatella Bisconti
- 77 « Ludum esse Naturae hominum vitam » (Alberti, Momus, I, 27) : la Nature « léopardienne » de Leon Battista Alberti
- Gaspare Polizzi
- 95 «Or così scorre del sistema della natura...». Il “naturalismo” di Giacomo Leopardi tra scienze e filosofie della natura

115 **III – Nature romantique, nature décadente : raison, mythe et idylle**

Julien Garde

117 La Nature, arbitre de la querelle du drame gluckiste

Paolo Leoncini

131 Natura e poesia nella critica di Emilio Cecchi: Wordsworth, Pascoli, D'Annunzio

Elisabeth Kertesz-Vial

139 Conventions théâtrales et lois naturelles dans les Mythes Pirandelliens

Francesca Belviso

159 « On n'échappe pas à l'état sauvage ». Une idée de nature d'inspiration nietzschéenne dans le dernier Pavese

173 **IV – Elan religieux, retour aux sources : la nature comme altérité**

Nicolas Violle

175 La modernité reconquise ou la légèreté de regarder au loin

Carla Carotenuto

189 Lo slancio vitale tra fisicità e religiosità ne *La Natura Esposta* di Erri De Luca

199 **V – Nature et société civile : la perte de l'innocence**

Cristina Schiavone

201 Sguardi di coloniale sui propri "soggetti" africani fra natura e cultura

Daniela Fabiani

215 L'homme et la nature chez Philippe Claudel: *Les âmes grises* et *Le Rapport de Brodeck*

- 227 **VI – Nature et progrès : une antinomie irréductible**
- Serge Milan
- 229 L'artificialisme futuriste. Sentiment et concept de la nature dans l'avant-garde italienne
- Jean-Igor Ghidina
- 249 Les enjeux écologiques entre pérégrination spirituelle et truculence du polar chez François Cassingena-Trévedy et Serge Quadruppani
- Irene Cacopardi
- 269 Wu Ming: la nature entre littérature et militance politique. De *Guerra agli umani* à *Un viaggio che non promettiamo breve*
- 291 Indice dei nomi

Introduzione

Il primo volume della collana «Regards croisés» affronta una tematica di tipo filosofico che investe campi disparati del sapere e dell'arte. Se in un precedente volume (*Regards croisés*, eum, 2016) i curatori avevano operato un primo affondo nella comparazione Italia-Francia, interessandosi allo scambio culturale ora conflittuale ora pacificato tra i due paesi tra XV e XXI secolo, con il volume presentato in queste pagine il raffronto diventa più specifico e in certo modo più complesso.

La tematica affrontata, l'idea di natura dal Medioevo ad oggi¹, si rivela in effetti estremamente sfaccettata e per certi versi sfuggente: da un lato, la concezione della natura si snoda lungo l'evoluzione del pensiero occidentale, riflettendone, almeno in parte, le acquisizioni, dall'altro, l'idea di natura può essere colta a diversi gradi, da quello più immediato, il sentimento della natura che ci circonda, a quello più “metafisico”, la natura come regolatore della macchina dell'universo, da quello religioso, come manifestazione dell'immanenza del divino, a quello soggettivo, come specchio delle variazioni dell'io. D'altra parte, la storia del pensiero occidentale coincide anche con il dipanarsi degli interrogativi sul significato dell'esistenza umana, con la nascita e il declino dell'idea di progresso, con le alterne vicende della *querelle* natura-cultura. Non si tratta tuttavia di uno sviluppo lineare e continuo, ma piuttosto di un procedere per sal-

¹ Precisiamo qui che la prospettiva di questo volume si discosta da quella dei diversi studi sulla presenza del paesaggio e sulla funzione del giardino nelle letterature italiana e francese. Il nostro intento è quello di tentare un affondo nell'evoluzione della concezione della natura sotto l'aspetto filosofico, ideologico, sociologico, antropologico, nonché metafisico e religioso.

ti, attraverso rotture e discontinuità, recupero del passato sotto nuove forme, proposta di dimensioni inedite della vita associata che svelano però, sotto la crosta della novità, il legame mai spento con un fondo antropologico arcaico e con archetipi mitici proteiformi.

Il volume è diviso in sei sezioni che tentano di rendere conto, almeno parzialmente, di questo cammino tortuoso e delle sue frequenti inversioni di marcia. Proprio per questo la suddivisione non è cronologica, bensì tematica: essa accosta autori lontani nel tempo e nello spazio geografico-letterario attraverso il filo analogico della memoria autoriale e del dibattito filosofico in senso lato. La prima sezione, *Natura naturans, natura naturata: tra distacco e identificazione*, contiene gli interventi di Sonia Porzi, Rosario Vitale e Alfredo Luzi. Utilizzando la nota formula tomista, poi spinoziana, il titolo rinvia più largamente a un concetto di natura quale identificazione con l'ambiente naturale, su cui aleggia la presenza divina, benché quest'ultima non venga assunta immediatamente e acriticamente, ma sia piuttosto il punto di arrivo di un interrogativo sul senso dell'essere dell'uomo nel tutto.

La presenza della natura, al tempo stesso ambientazione dell'opera poetica ed elemento dinamico, si declina come quadro oggettivo in cui la vita dell'uomo si svolge, come forza animata da leggi proprie che regolano l'universo e influenzano il ciclo dell'esistenza sulla terra (di uomini, animali e piante), ma anche come *ethos* dell'uomo, quale particella del sistema della natura. In tal modo, la natura, creazione e creatura o, se si vuole, «natura naturans» e «natura naturata», secondo la distinzione tomista e scolastica, presenta un doppio statuto: creazione buona per definizione, poiché, promanando da Dio, la natura si oggettiva nelle forme che l'atto creatore modella, essa si allontana al tempo stesso dall'impulso che le è impresso e sembra degenerare dal suo principio, in quanto espressione della caducità e della materialità del mondo terrestre.

In tal senso Sonia Porzi sottolinea, attraverso l'episodio del primo incontro tra Innocenzo III e san Francesco, il carattere antitetico dell'atteggiamento del poverello di Assisi rispetto ai convincimenti espressi da Lotario di Segni nel *De contemp-*

tu mundi, opera di cui l'autrice ricostruisce i presupposti filosofici e biblici, ricordando che la posizione della Terra al centro dell'universo nel sistema aristotelico-tolemaico, poi tomistico, non corrisponde in sé ad una valorizzazione del mondo terrestre, ma piuttosto ad una concezione dualistica che separa nettamente il mondo sublunare dalle sfere celesti, ma anche la parte spirituale dell'individuo, la sua anima, dal corpo, prigioniera corruttibile di stampo neoplatonico. Il disprezzo del mondo riguarda quindi la sola dimensione corporea, materiale, della condizione umana. In questa prospettiva, tenere sotto controllo il corpo e il suo attaccamento alla materia implica la dominazione del mondo naturale, giustificata a sua volta dai passi della Genesi in cui la creazione del cosmo converge verso la creazione dell'uomo nel sesto giorno: apoteosi dell'azione creatrice di Dio, l'uomo sottomette mondo animale e mondo vegetale, entrambi creati per la sua utilità. Anche per Francesco, non esente del resto dalle pratiche di mortificazione del corpo che l'apparentano alla tradizione del *contemptus mundi*, il mondo è creato per l'utilità dell'uomo. L'autrice del saggio, in effetti, non dirime la questione dell'interpretazione della preposizione «per» nelle *Laudes creaturarum*, ma accosta i due sensi individuati dalla critica (a causa di, da parte di) facendo di quest'anfibolia una delle chiavi di lettura del *Cantico*. In effetti per Francesco l'utilità delle creature non implica la loro sottomissione, poiché la fraternità francescana permea per lui l'universo creato, dalla più umile alla più alta delle creature, punti di appoggio che, nel cammino progressivo verso Dio, permettono di superare il dualismo gnostico e neoplatonico e le loro derive eretiche.

Un salto di diversi secoli, più apparente che reale, separa il saggio di Sonia Porzi dai due successivi della sezione. Rosario Vitale ci offre una visione d'insieme della produzione di Attilio Bertolucci, in cui la tematica della natura si sposa costantemente con il dato biografico, seguendo alternativamente gli eventi felici e quelli negativi lungo la trama dell'esistenza. Tuttavia, l'identificazione con la natura, «source de vérité», giusta la definizione che Bertolucci reperiva ne *La chaumière indienne* di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, non arriva

alle sue estreme conseguenze: lo slancio vitalistico è come trattenuto e filtrato attraverso il controllo cosciente dell'io poetico e narrante, mentre la lezione di Wordsworth riecheggia nella rappresentazione di un cosmo integrato, in cui i fenomeni naturali si riflettono nell'attività mentale e nell'espansione emotiva dell'individuo. Si tratta di una natura colta nei suoi dettagli minimi, di ascendenza pascoliana, ma anche nella sua dimensione idillico-bucolica, precisione di nitore classico che adombra e stempera il grande interrogativo del tempo che passa, ma anche l'ansia di rinnovamento, nel risveglio primaverile della natura, e il desiderio nostalgico, nei suoi prolungamenti misteriosi sopiti durante l'inverno.

Se il rapporto con la natura sembra trovare una conciliazione nei versi di Bertolucci, più problematica e meno pacifica appare la riflessione di Mario Luzi su quest'entità: se la distinzione tomista tra «natura naturans» e «natura naturata» risolveva la relazione tra Dio e natura come legame tra soggetto e oggetto, l'interpretazione datane da Spinoza apre una frattura tra creatore e creatura che appare incolmabile:

[...] l'idée enveloppée, selon l'avis unanime, dans la distinction entre une « nature naturante » et une « nature naturée » était bien [...] celle d'un esprit organisateur à la source d'une création. Et de ce point de vue, un entendement divin aurait dû évidemment être rapporté par Spinoza à la « nature naturante », comme principe à la fois organisateur et créateur. Mais Spinoza, justement et tout au contraire, fait de l'entendement infini non pas une origine, mais un produit : autrement dit, et pour parler son propre langage, il fait de l'entendement infini un « mode », c'est-à-dire non pas un élément de la « nature naturante », mais bien de la « nature naturée », bouleversant ainsi les relations traditionnellement reconnues entre ces deux notions au moment même où il déclare les reprendre, comme des choses bien connues de tous, à la tradition de l'École².

Spinoza, legando le formule «natura naturans» e «natura naturata» a un sistema immanentistico per il quale non erano

² Cf. Charles Ramond, *Nature Naturante, Nature Naturée. Sur quelques énigmes posées par une distinction archi-fameuse*, in *Spinoza – Nature, Naturalisme, Naturation*, textes réunis et édités par Charles Ramond, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (« Publications du Centre de Recherches Lumières, Nature, Sociétés »), 2011, pp. 93-119 (p. 98).

state pensate in origine, sconvolge la relazione soggetto-oggetto, relazione in cui la nozione di creazione non trova più posto.

Alfredo Luzi ripercorre la produzione saggistica di Mario Luzi reperendovi innanzi tutto l'esigenza del superamento dell'opposizione soggetto-oggetto attraverso l'itinerario accidentato che la parola poetica deve compiere per sbarazzarsi delle accezioni contingenti dell'esistenza al fine di ritrovare la vita stessa. La "naturalzza" del discorso poetico è allora non solo garanzia di comunicabilità del testo, ma anche superamento della dicotomia tra l'io individualista – di tipo romantico – e la natura indifferenziata, senza concessioni all'opposizione tra un "io" spiritualistico e un concetto materialistico di natura. Il concetto di natura si estende anzi all'io stesso, ed è proprio in tal senso che il limite della materia indifferenziata si fa limite attivo in cui l'uomo può agire utilmente verso gli altri uomini, recuperando il ruolo della storia all'interno del quale si definisce il ruolo stesso del poeta.

Proprio per questo la poetica luziana abbandona l'illusione demiurgica di ricreare il mondo propria delle poetiche decadenti affidando al poeta il ruolo più modesto, e tuttavia imprescindibile, di interprete e testimone: natura non è più solo, infatti, dato oggettivo inerte, ma essa integra, accanto ai fenomeni, anche la coscienza del soggetto che opera così la sintesi di forma e materia attraverso la sollecitazione degli stati psichici, condizione stessa della poesia in senso etimologico, come fare, produrre. Ricordando i presupposti teorici della riflessione del poeta a partire dagli anni '50 (Lévi-Strauss, Béguin, Hamann, Teilhard de Chardin, ma anche Vico), Alfredo Luzi ne mostra il punto di arrivo nei concetti di "rivelazione" (propria della parola poetica) e "redenzione" (quale "elevazione" e "attrazione" verso il sacrificio della Croce). Tali categorie cristiane possono rendere conto della "metamorfosi", condizione perpetua della natura, ricongiungendosi così al processo creativo della poesia, che partecipa direttamente al recupero dell'armonia perduta, simboleggiata dal mito di Orfeo, e riattiva i significati perduti e nascosti al di sotto delle convenzioni linguistiche (che sono altrettante convenzioni culturali), attraverso il processo della "nominazione", processo sofferto di approssimazione, pur tut-

tavia soggettiva e mai pienamente soddisfacente, al nucleo di verità contenuto nel *nomen*.

La seconda sezione, *Natura e filosofia: l'alba della modernità*, comprende due lavori rispettivamente di Donatella Bisconti e Gaspare Polizzi, che hanno in comune la centralità della riflessione leopardiana sul tema della natura nelle sue implicazioni metafisiche, ma anche scientifiche.

Donatella Bisconti, dopo aver messo a confronto i percorsi biografici di Leon Battista Alberti e Leopardi, per più aspetti singolarmente sovrapponibili, si interroga sulla conoscenza da parte di Leopardi dell'opera di Alberti. Benché le prove della frequentazione dell'opera albertiana in Leopardi siano sporadiche e non sempre direttamente comprovabili, tuttavia la ricostruzione della presenza del tema della natura in Alberti permette di verificarne le coincidenze in Leopardi. Se nel *De Familia* albertiano, così come anche nei trattati più tardi, *Cena familiaris* e *De iciarchia*, la natura appare come uno strumento voluto dalla Provvidenza al fine di perpetuare le generazioni degli uomini e di tutti i viventi e come garante del patto sociale e della comunicazione tra gli esseri umani, aspetto che risente certamente del Cicerone del *De officiis*, alcuni interrogativi sembrano ricevere una risposta soltanto parziale nel *De familia*: in particolare la relazione ragione-natura, benché a più riprese affermata, non è del tutto pacifica nel trattato. Sarebbe in ogni caso che la proposta di una natura positiva in armonia con l'esistenza umana interessa specialmente il *De familia*, mentre nel *Theogenius*, nei *Profugia* e soprattutto nel *Momus* la relazione armoniosa uomo-natura si inquina progressivamente. Donatella Bisconti analizza in particolare il concetto di *premoestia*, sviluppato nel *Theogenius*, accostandolo alla teoria del piacere del Leopardi delle *Operette morali*, pur sottolineando la diversa e divergente considerazione della vita intellettuale in Leopardi e Alberti in rapporto al conseguimento della felicità. In un secondo momento, il saggio accosta il *Momus* albertiano ai *Paralipomeni* leopardiani, rilevandovi la presenza di una natura impersonale, indifferente ai destini individuali, e sottolineandone le implicazioni sul piano religioso. Più generalmente, Alberti e Leopardi sembrano accomuna-

ti dalla dimensione cosmica della loro riflessione filosofica, a tal punto che alcuni accenti del *Theogenius* sembrano riecheggiare nell'ultimo Leopardi, dei *Paralipomeni* e della *Ginestra*.

Dal canto suo, Gaspare Polizzi esplora il versante più propriamente scientifico della filosofia della natura di Leopardi. Prendendo le mosse dal *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsacco* (1825) – *Operetta morale* che costituisce non solo una sintesi della riflessione scientifica leopardiana e delle ipotesi cosmologiche nonché delle prospettive astronomiche che ne derivano, ma anche l'attestazione della connessione stabilita dal poeta recanatese tra le “passioni” che agitano la vita dell'uomo e l'energia o la “forza” che pervade la materia – Polizzi ripercorre i postulati della concezione del sistema della natura in Leopardi, natura inesorabile, attenta alla sopravvivenza delle specie, ma indifferente alla felicità del singolo (posizione che sembra preludere, sia detto per inciso, agli sviluppi ulteriori del darwinismo). Il meccanismo di riproduzione dei viventi si configura quindi come un ordine inclusivo del male, proprio perché prescinde dal bene dei singoli. L'opposizione, espressa nello *Zibaldone*, tra ordine come male e disordine come prospettiva di mutamento che potrebbe apportare il bene, induce Polizzi a interrogarsi sulle acquisizioni ma anche sui limiti delle riflessioni scientifiche leopardiane. L'interesse per la scienza, mai disgiunto dalla dimensione cosmologica, è precoce in Leopardi (che giunge anzi a formulare ipotesi, come quella sulla forma della Terra, che saranno dimostrate esatte sperimentalmente solo molto più tardi, o che deduce per analogia, dalla teoria sulla formazione degli anelli di Saturno, il destino di autodistruzione della Terra), e deve essere messo in rapporto con il dinamismo della materia, dinamismo chimico che mette in moto, distrugge e ricrea incessantemente l'universo. Ma, per altro verso, nota Polizzi, Leopardi non si spinge fino alle estreme conseguenze di una teoria del “disordine”, che sarà fatta propria dalle teorie più recenti sui sistemi complessi (le cui componenti hanno tra loro relazioni non lineari, ma locali, di azione e retroazione), invischiato com'è nei confini del sistema meccanicistico newtoniano, di cui tuttavia avverte l'insufficienza a spiegare «l'irriducibile complessità del reale, superiore a quella che la ragione analitica può indagare e spiegare».

Potremmo dire che Leopardi, sulla scorta di Condillac, muove guerra alla ragione analitica sul fronte della dimensione affettiva, dell'approccio espressivo nella lingua e nell'arte, ma si trova sprovvisto di strumenti teorici adeguati sul fronte della scienza della natura, che pure costituisce il nucleo del suo pessimismo cosmico.

La terza sezione, *Natura romantica, natura decadente: ragione, mito e idillio*, ospita quattro contributi che coprono un arco di più di centocinquant'anni, tra la riforma musicale di Gluck e lo sviluppo della poetica pavesiana. Benché si tratti di produzioni e autori lontani fra loro sul piano al tempo stesso dell'ideologia e dei risultati artistici, essi hanno tuttavia in comune l'incrinarsi della ragione quale facoltà onnicomprensiva dei fenomeni naturali. Si affaccia infatti, in modo sempre più netto, la funzione svolta dalle passioni, dalla vita inconscia dell'anima, l'altra faccia dell'approccio alla comprensione dei fenomeni naturali e della natura stessa dell'uomo.

In effetti, benché Gluck non possa essere annoverato tra i romantici, la *querelle* che l'opponne a Garcin, fautore della tragedia lirica antica, a La Harpe, che propugna un'imitazione abbellita della natura, e a Marmontel, che, sulla scorta degli antichi, giudica inopportuna la rappresentazione di un dolore che alteri i tratti della bellezza, è sintomo di due diversi modi di intendere la natura, quello dell'illuminismo razionalista di D'Alembert, per il quale la natura umana rinvia ad un'anima razionale, e quello di Rousseau, per il quale il ritorno allo stato di natura è la via maestra verso la virtù e la libertà. L'eccellenza nell'arte viene così a configurarsi come tentativo di approssimazione alla natura nel *Supplément à l'Encyclopédie* di Johann Georg Sulzer, senza regole formali né restrizioni che non possono che soffocare la tensione istintiva verso la natura, modello perfetto, che fornisce una gamma inesauribile d'immagini, esempi di proporzioni, luci e gerarchie tra le parti di un tutto.

Obiettivo dell'artista è allora la verisimiglianza, imitazione della natura che determina in Francia il passaggio dalla tragedia lirica all'opera e, all'interno di quest'ultima, dalla premienza del testo cantato, come tessuto che intreccia in modo lo-

gicamente coerente il trascorrere dei sentimenti, al canto, che veicola il pathos e ne rende partecipe lo spettatore. L'eccesso di sentimento portato dal canto giunge ad agire sulla trama, come nell'*Orphée et Eurydice* di Gluck, in cui la pena espressa dal canto di Orfeo risveglia l'amante. La "musica descrittiva" adottata da Gluck, rappresentando l'eccesso di sentimento, ma anche i suoni naturali di una natura bucolica e primigenia, e ispirandosi alle arie d'opera italiane, si spoglia dell'artificio per ricercare la naturalezza, che è in grado di dipingere la complessità dei personaggi e dei sentimenti sotto l'apparenza di semplicità. Quest'ultima non è altro che il legame intimo che stringe l'artista e la natura, a tal punto che Sulzer qualifica l'artista come "genio", cioè conoscitore istintivo di un linguaggio universale, proprio dell'intera l'umanità.

Se in Gluck è la musica, più del testo, a descrivere non solo gli oggetti naturali, ma la natura umana, in Emilio Cecchi letteratura e pittura costituiscono mondi paralleli e intrecciati. Il saggio di Paolo Leoncini si sofferma sulle vicende editoriali de *I grandi romantici inglesi* di Cecchi per sottolineare l'estraneità dello scrittore e saggista ad una concezione storicistico-filologica della letteratura, ma anche alla visione crociana dell'ispirazione poetica come intuizione sensibile. Romanticismo e decadentismo sono in effetti assunti da Cecchi come mere etichette rispetto al fatto poetico, germe interiore che si rinnova nel tempo svelando l'universalità della poesia in particolare nei momenti di transizione. In tal senso, Leoncini riconnette il saggio di Cecchi ad influenze vichiane (la poesia come prodotto della fantasia, come creazione autonoma rispetto alla ragione) e soprattutto al Leopardi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, per il quale la poesia non coincide con l'imitazione del singolare, del particolare o dello psicologico, non è imitazione del vero (in senso romantico, realista), ma verisimiglianza, poiché «l'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce; che quando la natura combatte colla ragione, è forza che il poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio e il nome di poeta; che questi può ingannare, e per tanto deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli oc-

chi, ricondurcela avanti, o più tosto svelarcela ancora presente e bella come in principio, e farcela vedere e sentire, e cagionarci quei diletti soprumani di cui pressoché tutto, salvo il desiderio, abbiamo perduto [...]», passo in cui il concetto di “trasporto” è contiguo a quello cecchiano di “transito” dalla natura alla realtà interiore.

La congenialità di Cecchi con i romantici inglesi, Wordsworth, ma anche Shelley, risiede nel sentimento comune della natura come occasione di esplorare la propria coscienza e al contempo di penetrare la natura attraverso l'amore, dimensione che rinvia al tempo stesso alla chiarezza visiva, alla “visività” della natura (Cecchi affermava nei *Taccuini*: «ho bisogno di immagini, sulle quali riconosco i miei stati d'animo quasi con altrettanta prontezza e precisione che sugli scritti di un autore») e all'eticità dell'essere poeta, ma anche alla dimensione di mistero di questo mondo inintelligibile. Rimane netta tuttavia la distinzione tra il turbamento romantico di fronte al mistero della natura e quello pascoliano – tra i due è passato l'impressionismo, fenomeno artistico centrale in cui l'epifania delle forme si fa assoluta – così come la presa di distanza dal D'Annunzio del *Notturmo* che, «Dioniso rasserrenato», «abdicata alla coscienza», imbrigliando l'energia della natura sotto un sorvegliato virtuosismo.

Le forze celate della natura strutturano invece il teatro pirandelliano nel saggio di Elisabeth Kertesz-Vial. La mitopoiesi di Pirandello, che si esplica essenzialmente attraverso tre opere, *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *I Giganti della montagna*, non si può intendere indipendentemente dalla presenza preponderante della natura, che si comporta in un certo qual modo come un personaggio a sé nel meccanismo teatrale. Si tratta peraltro di una natura che non agisce di concerto con la civiltà, anzi sembra respingerla e rivoltarsi contro nel momento in cui le convenzioni e gli egoismi sociali soffocano i legami naturali, le scelte di vita in armonia con la natura, entità popolata di creature invisibili, luogo di sogni ai margini della realtà razionale, dimensione in cui le cose immaginate si realizzano o, se si vuole, la magia del teatro può agire. Non si tratta tuttavia soltanto della sospensione della realtà esterna operata dal teatro, ma di un legame profondo del-

la concezione teatrale di Pirandello, mai disgiunta dalla messa in scena concreta e dalla creazione di “favole”, con il fondo vitalista e dionisiaco della cultura meridionale, che significativamente si oppone, nella *Favola del figlio cambiato*, al mondo del Nord, luogo del freddo e della morte.

Se non va sottovalutata la componente demoniaca del vitalismo pirandelliano, che «può sbocciare nella follia» (Giovanni Macchia), il suo «paganesimo naturalistico» (Antonio Gramsci) va riconnesso da un lato all’influenza del teatro greco, nella sua struttura drammaturgica ma anche nella sua dimensione arcaica e popolare, dall’altro a componenti filosofiche ascrivibili alle dottrine pitagoriche diffuse nella Magna Grecia e a correnti platoniche, o neoplatoniche, in cui l’ordine nasce dal caos e non è pensabile senza di esso. Elisabeth Kertesz-Vial rileva in Pirandello la presenza di recenti teorie panenteiste accostate ad una sorta di sincretismo mistico-magico che si vena di riferimenti al cristianesimo: su questo mondo attraversato da forze vitali, che non possono essere colte sul piano razionale, il drammaturgo quale il demiurgo del *Timeo* platonico dà forma e senso alla materia indistinta, facendo del teatro l’arte assoluta, di contro al violento assalto dei Giganti, metafora della bestialità tecnologica dei tempi moderni.

La scissione irrimediabile tra natura e uomo è del resto al centro delle poetiche moderne, a cui Pavese apportò un contributo fondamentale. Francesca Belviso, confutando la tesi, cara a molta parte della critica, di un Pavese neorealista, colloca lo scrittore sul versante di correnti letterarie come il simbolismo, il decadentismo, le avanguardie, in una parola del modernismo, al di là dei diversi procedimenti formali impiegati dai rappresentanti di questo movimento culturale. Propria del modernismo è appunto una concezione profondamente antiromantica della natura. La nostalgia dell’uomo moderno verso la sua natura più autentica trovò eco in un testo fondatore di Nietzsche, la seconda edizione de *La nascita della tragedia*, opera che Pavese conosceva bene, essendo stato nella sua maturità traduttore del filosofo tedesco, che gli forniva la chiave di interpretazione del dionisiaco – simboleggiato dalla condizione selvaggia e dalla potenza sessuale del satiro – riequilibrato tuttavia dall’apollineo. La rappresen-

tazione di Dioniso presso i Greci non era però altro che un modo di adombrare la selvaggia crudeltà dell'uomo e della natura, che non va tuttavia respinta o controllata, ma piuttosto considerata portatrice di autenticità.

Pavese fa propria la concezione dionisiaca della natura arrivando a teorizzare il desiderio di una natura selvaggia in opposizione alla condizione cittadina, desiderio che si configura nella sua ultima produzione come viaggio verso il dionisiaco sotto forma di un ritorno verso le origini dell'umanità e di un allontanamento dalla storia. In questo senso, Francesca Belviso analizza la presenza della collina nell'ultimo Pavese, come uno dei simboli più importanti del suo lavoro mitopoietico. La collina appare però difficile da raggiungere e in ogni caso non completamente separata dalla città, precisamente perché l'uomo ha perso lo stato di natura selvaggio e vive in una condizione ibrida che coniuga il cittadino e il selvaggio in modo inestricabile. L'ultimo romanzo di Pavese, *La luna e i falò*, fa del viaggio verso le origini anche un viaggio iniziatico che però, contrariamente alla *Commedia* dantesca, cui pure Pavese aveva paragonato il suo progetto, non approda a un'acquisizione di coscienza e non prevede il ritorno. Opera della piena maturità artistica dell'autore, *La luna e i falò* costituisce anche il punto di arrivo della parabola biografica di Pavese, che si conclude fuori della storia, nel punto di ricongiungimento con le origini, là dove il falò che ha bruciato il corpo di Santina non è fuoco purificatore, ma cenere che feconda ciclicamente la terra.

Mentre il ritorno di Pavese alle origini dell'umanità costituisce un divorzio dalla storia e una sorta di fine della scrittura, i due saggi di Nicolas Violle e Carla Carotenuto che compongono la sezione *Slancio religioso, ritorno alle origini: la natura come alterità*, indagano la dialettica natura/cultura attraverso due diversi percorsi iniziatici durante i quali i protagonisti, l'uno attraverso l'esperienza del contatto con una natura quasi incontaminata dell'alta montagna, l'altro attraverso l'esperienza artistica in senso lato, giungono alla conquista della consapevolezza di una possibile conciliazione fra i due poli.

Violle analizza *Il ragazzo selvatico* (2016), romanzo autobiografico di Paolo Cognetti, un giovane scrittore italiano vin-

citore del premio Strega. Si tratta di un diario intimo a cui il narratore-protagonista confida i suoi stati d'animo. Coprotagonista è il paesaggio montano intorno al Gran Paradiso in cui egli si è volontariamente isolato per qualche tempo.

Il protagonista, posto a confronto con la natura selvaggia e primigenia dell'alta montagna, ritrova proprio nello spazio definibile come alterità assoluta il suo vero sé, l'ordine, i valori dimenticati, la cultura autentica, mentre lo spazio urbano, in cui aveva sempre vissuto, considerato comunemente il luogo della cultura per antonomasia, si trasforma invece nello spazio del caos e della perdita d'identità.

Con quest'opera, Cognetti può essere annoverato nella categoria degli scrittori della montagna insieme a Mario Rigoni Stern, Henry David Thoreau e a Sylvain Tesson, e/o a tutta la corrente d'intellettuali che partono alla ricerca di sé attraverso il ritorno agli elementi naturali, come il suo modello Chris McCandless.

Il protagonista del romanzo di Erri De Luca che Carla Carotenuto analizza, è un restauratore, chiamato a riparare in una chiesa una parte della scultura di un Cristo crocifisso. L'esperienza risulta profondamente trasformatrice per il restauratore, tale da essere definita "iniziatica". Attraverso un processo d'*imitatio*, dal distacco emotivo il protagonista passa all'immedesimazione nell'artista-scultore del crocifisso, dalla considerazione della semplice fisicità dell'opera il suo sguardo diventa gradualmente empatico, commosso, poiché giunge a riconoscere nella figura del Cristo la fusione fra natura umana e natura divina. Il Cristo diventa punto di congiunzione fra elemento profano ed elemento sacro. Il restauratore finisce per diventare così l'altro, l'oggetto. Solo in seguito a questa metamorfosi dello sguardo, sarà possibile per il protagonista portare a compimento il restauro dell'opera.

Secondo De Luca, il successo dell'opera si ottiene solo grazie a un atto di umiltà, cioè di superamento dell'ego del protagonista, dell'orgoglio dell'artista creatore, che si accosta al divino sperimentando su di sé la sofferenza del Cristo crocifisso, accettando il mistero della sacralità.

I saggi della sezione intitolata *Natura e società civile: la perdita dell'innocenza*, prendono in esame la relazione fra am-

biente sociale e ambiente naturale. Nel caso delle opere di Philippe Claudel, *Les âmes grises* e *Le Rapport de Brodeck*, esaminate da Daniela Fabiani, tale relazione, a differenza del romanzo poliziesco classico, che ha come sfondo la complessità dell'ambiente urbano, è caratterizzata dalla presenza della natura, che si propone come alterità che accompagna la *quête* dei protagonisti, ma al tempo stesso fa emergere il lago sotterraneo dell'ipocrisia e della menzogna che sommerge le coscienze degli abitanti dei due villaggi frontalieri scelti come ambientazione dei due romanzi. Sordi al richiamo prepotente della verità che la natura suggerisce, gli abitanti del villaggio manifestano piuttosto l'istinto di sopravvivenza proprio delle specie minacciate, sacrificando gli elementi percepiti come estranei. Malgrado le zone d'ombra che oscurano la vita umana, la posizione di Claudel è tuttavia aperta alla speranza di una collaborazione tra il mondo degli uomini e quello della natura, che diventa un soggetto vivente al pari dell'uomo, interpella quest'ultimo e si lascia interrogare da lui, rivelandolo a sé stesso e rivelandogli soprattutto la co-appartenenza uomo-natura: il paesaggio con le creature che lo abitano diviene il luogo d'incontro privilegiato tra senso e sensibile.

L'analisi delle due opere di Maurice Delafosse condotta da Cristina Schiavone, ha messo in evidenza che la perdita dell'innocenza risiede invece nella subordinazione al sistema coloniale che ha svilito e oppresso il nativo africano. Con la sua vasta opera di ricerca sul campo e di produzione scientifica, Delafosse ha tentato di recuperare l'identità originaria dell'africano, cercando di eliminare o confutare le sovrastrutture mentali sia dei colonizzatori sia dei colonizzati, attraverso l'illustrazione di alcuni stereotipi degradanti sul nero africano, allo scopo di far emergere una diversità che identifichi e metta in luce la ricchezza di una cultura altra.

Nell'ultima sezione, *Natura e progresso: un'antinomia irriducibile*, protagonisti sono le problematiche ecologiche affrontate da diverse prospettive e generi.

Il saggio di Serge Milan si focalizza sul rapporto di tipo epico che il movimento futurista ha con la natura, ma con caratteristiche ben diverse dal sentimento romantico e decadente di

fusione con gli elementi naturali, poiché gli autori futuristi, che sembrano poco sensibili al tema, esaltano unicamente l'aspetto della conquista e del trionfo dell'uomo sulle forze naturali, talché si può affermare che essi siano privi del senso della natura, concentrati com'erano nella celebrazione dell'artificialità in tutte le sue forme. La poetica futurista è pervasa da una natura caotica, carica di energie vitali, ma anche distruttive. Rappresentata plasticamente come movimento, linee di forza, strutture geometriche, ondulazioni e vibrazioni sonore, la natura futurista rinvia in ultima analisi ad una cosmogonia sostanzialmente antinaturalistica. Con i futuristi ci troviamo quindi all'estremo opposto della concezione della natura rispetto a tutti i saggi che precedono il lavoro di Milan, poiché secondo il movimento futurista la natura si trasforma in oggetto di creazione dell'uomo e il paesaggio non è altro che il risultato di una rappresentazione plastica ripetuta; quindi la natura diventa paradossalmente il prodotto della cultura.

Il saggio di Jean-Igor Ghidina è invece incentrato sulla questione ecologica, che si riconnette peraltro al divorzio uomo-natura proprio delle società altamente tecnologiche, come già i futuristi avevano sottolineato, facendone però uno dei punti fondanti della loro posizione culturale. Attraverso l'analisi di due romanzi francesi, *Cantique de l'infinitè* di François Cassingena-Trévedy (monaco benedettino) e *La disparition soudaine des ouvrières* di Serge Quadruppani (scrittore e traduttore di Camilleri), Jean Ghidina si interroga sui presupposti ideologici dei movimenti ambientalisti.

Il protagonista del primo romanzo parte per un pellegrinaggio di sei giorni in Alvernia nella stagione autunnale fuori dai circuiti turistici. Stagione e luoghi non sono scelti a caso poiché simbolicamente invitano all'introspezione, alla meditazione e al movimento ascensionale dell'anima. Per il monaco la natura è mezzo e fine di un percorso di asceti mistica. La natura sempre più spoglia è rappresentativa del processo di liberazione da ogni orpello intellettuale, tecnologico e religioso fino al raggiungimento della vacuità assoluta atta a poter celebrare, con la massima umiltà, la natura nella sua essenza miracolosa. Il secondo romanzo, di genere poliziesco, vede un professore

re entomologo e botanico, megalomane dalle tendenze psicotiche, difendere strenuamente le sue api contro la politica ecocida delle multinazionali. La questione della scomparsa delle api è un pretesto per denunciare la classe politica italiana, in particolare la sinistra ormai moribonda, incapace di reagire al sistema capitalista e liberista imperante.

Il tema ecologico è quindi affrontato nei due romanzi da due diverse prospettive: nel primo la natura si trasforma agli occhi del monaco nell'espressione più elevata della creazione divina, ma solo a condizione di essersi liberati, durante l'ascesa verso la cima della montagna Puy Mary, di ogni sovrastruttura superflua; nel secondo, in prospettiva poliziesca, l'ecosistema trova un paladino, il protagonista, un paranoico militante accusatore dei responsabili del disastro ecologico che, con la sua azione salvifica nei confronti delle api, erge l'alta montagna di Pinero-lo a tempio-rifugio e se stesso a eroe epico moderno che arriva fino al sacrificio di sé.

Irene Cacopardi, affronta invece, attraverso la produzione del collettivo Wu Ming, il tema ecologico molto sentito in Europa, ma anche in parte in Italia. Ne fa il centro d'interesse, con un approccio critico al sistema capitalista, il gruppo di scrittori italiani riuniti intorno al collettivo Wu Ming, connesso al collettivo Luther Blisset, noto per le sue posizioni avverse alla tecnologizzazione e al *mainstream*, favorevoli invece alle campagne di Greenpeace. Le opere che Cacopardi analizza pongono al centro il tema della relazione uomo-ambiente. Attraverso la finzione narrativa e gli scritti teorici, gli autori intendono denunciare il degrado della natura causato dalle attività umane, quindi dal capitalismo imperante e dal liberalismo economico. Il gruppo richiama l'attenzione sulle responsabilità della società nei confronti delle generazioni future, poiché la logica capitalista «aplatit tout en un éternel présent et ne s'inquiète pas de ce qui viendra» (Wu Ming). *Guerra agli umani* (2004) di Wu Ming 2 è particolarmente degno di interesse poiché crea un nuovo mito di ribelle e buon selvaggio ispirandosi ai modelli di Rousseau, Thoreau e Defoe. Il protagonista fugge dalla città per rifugiarsi nella natura, concepita inizialmente come luogo della purezza e della semplicità originarie, che invece si rivela

essere una realtà deteriore, caratterizzata dalla violenza e dal degrado umano e naturale. In altre opere del collettivo, sono evocati i grandi cantieri ferroviari, fra cui il più recente, quello della TAV, e il lungo tunnel Bologna-Firenze che sancisce il divorzio definitivo fra l'uomo e la natura, esempi concreti della natura privata della sua essenza, cioè di natura snaturata causata dall'intervento umano distruttivo. Il gruppo Wu Ming ha una propria deontologia, per cui sceglie di far uso della tecnologia ma in maniera responsabile, coerentemente con l'approccio ai temi ecologici della sua produzione. Si tratta quindi di una letteratura di denuncia con la precisa missione di risveglio delle coscienze.

Alla fine di questo percorso che copre ottocento anni circa di storia letteraria, artistica e filosofica, possiamo, in via provvisoria, sottolineare gli aspetti di continuità, come la presenza persistente del mito, che riappare in forme diverse, quale metamorfosi naturale (che ha illustri ascendenti in Ovidio, ma anche in Petrarca), ricongiunzione con l'Uno e con se stessi (che rinvia ad una matrice neoplatonica). A sua volta la *quête*, perennemente attualizzata, è spesso scoperta conturbante dell'Altro come doppio, ma anche del mistero che si cela dietro il contatto con le forme oggettivate della natura e che si svela a condizione di passare attraverso la completa spoliatura di sé, in senso culturale, ma anche materiale, nonché attraverso il processo di approssimazione alla verità di cui il poeta è l'umile testimone.

L'idea di natura buona e utile ai bisogni dell'uomo, di tipo francescano, a sua volta, non scompare, ma evolve come natura asservita alla dominazione dell'uomo-demiurgo, con la conseguenza drammatica che la natura stessa, così oggettivata, si degrada e passa da luogo della scoperta intima di sé al luogo in cui questa scoperta non può prescindere dalla crisi della coscienza del soggetto.

Peraltro, gli strumenti di comprensione della natura si trasformano in concomitanza con la perdita della centralità della ragione, il cui punto di rottura sembra si possa paradossalmente individuare proprio nella filosofia spinoziana, che aveva posto l'identità tra Dio e la natura, facendo però di quest'ultima

una necessità funzionale a un Dio immanente, non personificato, che è il mondo naturale stesso. L'approccio sentimentale, immediato, la dimensione dionisiaca si intrecciano allora con il nuovo ruolo di demiurgo attribuito al poeta, mentre la comprensione razionale della natura non può più essere disgiunta dalla scoperta del suo meccanismo inesorabilmente malvagio per la vita dei singoli.

Recentemente l'ecocritica sembra ridare fiato all'idea di una possibile riconciliazione tra l'uomo e la natura, attraverso il superamento del relativismo culturale sterile, dell'arroganza antropocentrica e della scissione tra l'uomo e gli altri viventi.

Donatella Bisconti
Cristina Schiavone

I

Natura naturans, natura naturata: entre détachement
et identification

Sonia Porzi

« Sora nostra matre Terra / la quale ne sustenta et governa » : l'idée de nature chez saint François et la revalorisation du monde terrestre au tournant du XIII^e siècle

Le chroniqueur anglais Roger de Wendover rapporte que la première entrevue, orageuse, entre saint François et le pape Innocent III, se serait conclue sur le souverain mépris du pontife envers le pauvre d'Assise : « Va, frère, chercher les porcs auxquels on doit te comparer plutôt que les hommes, roule-toi avec eux dans la fange et accomplis auprès d'eux tes fonctions de prédicateur en leur transmettant la règle que tu as préparée »¹. Ayant pris les paroles d'Innocent III à la lettre, François serait allé se rouler dans la boue avec un troupeau de porcs rencontré dans les rues de Rome, pour revenir devant le pontife barbouillé de fumier, et c'est ainsi que, par son esprit d'obéissance, il serait parvenu à infléchir le pape.

Thomas de Celano, le fameux hagiographe de saint François, donne de cette première entrevue, une version moins dramatique². Mais il n'en reste pas moins que presque tout oppose François d'Assise et Innocent III, et en particulier leur conception du rapport au monde et à la création³. Le pape Innocent III, né Lothaire de Segni et auteur du *De contemptu mundi et de miseria humanae conditionis*, est pétri de la spiritualité

¹ André Vauchez, *François d'Assise*, Paris, Fayard, 2009, p. 98.

² Cf. Thomas de Celano, *Vita prima*, in Théophile Desbonnets, Damien Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise, Documents, écrits et premières biographies*, Paris, Éditions franciscaines, 1968, 1C 33, p. 220.

³ Cf. Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*, Paris, Gallimard, 2004, p. 61.

monastique du haut Moyen Âge occidental qui prône la fuite, le refus, le mépris du monde⁴. Pour François au contraire, le monde est l'écrin créé par Dieu pour l'homme et en tant que tel, il doit être loué pour son utilité et sa beauté dans un esprit de fraternité universelle. Telle est du moins l'idée que l'on se fait généralement de la théologie franciscaine véhiculée par le début du *Cantique des créatures*. Lue dans cette perspective, cette louange apparaît donc en rupture totale avec la spiritualité de l'époque, où prédomine encore largement le précepte du *contemptus mundi*.

La question qui se pose alors est de mesurer cette rupture et de l'interpréter. Quel est exactement ce monde dont le *contemptus mundi* prône le mépris et dans quelle mesure la création, au sens de nature, est-elle concernée ? Saint François est-il complètement affranchi de cette tradition monastique héritée du haut Moyen Âge et en quoi s'en distingue-t-il ?

1. *Le dualisme hérité de l'Antiquité*

Dans la cosmologie médiévale, la position de la terre au centre de l'« univers-oignon » selon l'expression de Michel Balard, ne correspond pas en soi à la valorisation du monde terrestre :

Cette représentation s'accorde avec la vision chrétienne d'une humanité pécheresse vivant entre les créatures spirituelles d'en haut et les démons, placés encore plus bas qu'elle (au centre de la Terre). On doit donc rejeter l'idée selon laquelle la position de la Terre au centre de l'univers exalterait la grandeur de l'homme. En effet, le globe terrestre est au centre parce que l'élément dont il est fait est le plus lourd et le moins noble. Par ailleurs, le Ciel, bien que plus éloigné du centre, a cependant davantage de valeur que la Terre, qui recèle en son sein les zones infernales (*infernus*, lieu d'en bas)⁵.

⁴ Cf. Vauchez, *François d'Assise*, cit., p. 409.

⁵ Michel Balard, *Monde*, in Claude Gauvard et al., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, pp. 936-940.

Cette conception dualiste du cosmos prédomine jusqu'au XII^e siècle, et elle s'accroît encore dans la nouvelle représentation aristotélico-ptolémaïque qui est beaucoup plus structurée, avec une hiérarchisation des enveloppes concentriques selon la nature de l'élément qui la compose (la terre, l'eau, l'air et le feu sous l'orbe lunaire, et au-dessus le ciel (et les astres), composé d'éther, une cinquième substance inaltérable (la quinte essence). Le cosmos médiéval se divise ainsi entre le monde sublunaire des corps terrestres, soumis à la corruption et adapté à l'homme qui est sujet au péché, et le monde supralunaire des corps célestes incorruptibles, un monde sidéral adapté à la divinité⁶.

Depuis l'Antiquité, ce dualisme du macrocosme se reflète dans le microcosme qu'est l'homme⁷. Des pythagoriciens aux stoïciens, en passant par le Platon du *Phèdre*, le corps est la prison de laquelle l'âme doit se libérer. Cette double connotation, négative du corps et positive de l'esprit ou de l'âme, est reprise au sein du christianisme dans une perspective qui est désormais l'accès du fidèle au Salut. Repris par les ascètes du désert, ce dualisme est exporté en Occident d'abord dans le milieu monacal avant d'être étendu aux laïcs. Au sein de la Patristique, l'antagonisme corps-âme tend encore à s'accroître, surtout chez les pères occidentaux avec Hilaire, Jérôme, Ambroise et en particulier Augustin dont l'influence sera prédominante⁸.

Ainsi s'impose une série d'interprétations bibliques qui valorisent l'âme au détriment du corps. C'est le cas des passages de la *Genèse* relatifs à la création de l'homme, fait à l'image de Dieu pour ce qui est de son âme (Gn 1,26-27), et modelé dans la glaise pour ce qui est de son corps (Gn 2,7). De même, dans le sillage d'Augustin, les passages pauliniens concernant la concupiscence de la chair (1Co 7-9 ; 1Co 15 et Rm 13,13-14) sont assimilés au péché d'Adam et Ève, induisant ainsi une

⁶ Cf. *Ibidem*.

⁷ Cf. *Ibidem*.

⁸ V. Francesco Lazzari, *Il Contemptus mundi nella Scuola di S. Vittore*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1965.

confusion durable entre péché originel et péché charnel⁹. Avec Anselme de Cantorbéry (1033-1109), émerge en outre l'idée que l'homme et le monde ont été créés par Dieu pour remplacer dans l'au-delà les anges déchus. Dès lors, pour l'homme qui aspire à s'élever à son état spirituel, le corps et le monde corrompu sur lesquels règne le démon sont une prison¹⁰.

2. La tradition du « *contemptus mundi* »

C'est dans ce contexte que se développe entre les X^e et XIII^e siècles le motif du *contemptus mundi*. Issu de la spiritualité monastique, ce précepte est initialement prôné pour les moines dans une perspective de valorisation de la vie contemplative. Le *contemptus mundi*, ou *abjectio mundi* consiste à mépriser et à rejeter le monde *vanitas vanitatum*, selon l'*Ecclésiaste*. S'appuyant aussi sur le *Livre de Job*, le *contemptus mundi* dénonce en effet l'aspect périssable et donc vain du monde en opposition à l'éternité de Dieu¹¹. Le mépris du monde (la richesse, le pouvoir et les femmes) s'accompagne du mépris du corps, le *contemptus corporis* ou *abjectio corporis*, davantage basé sur les passages pauliniens. C'est sous la plume de Lothaire de Segni, futur pape Innocent III, que ce motif trouvera la plus large diffusion, dans le *De contemptu mundi*¹².

Connu aussi sous les titres de *De miseria humane conditionis*, *De vilitate humane conditionis*, ce bref traité, destiné aussi aux laïcs, vise, comme le rappelle Robert Bultot, à briser l'orgueil de l'homme et le conduire à l'humilité en lui rappelant la misère de sa condition terrestre, de sa vie morale, de l'état ca-

⁹ V. Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, L. Levi, 2006.

¹⁰ Cf. Frédéric Munier, *Création*, in Gauvard et al., *Dictionnaire du Moyen Âge*, cit., pp. 364-365.

¹¹ Cf. Robert Bultot, *Anthropologie et spiritualité. À propos du « contemptus mundi » dans l'école de Saint-Victor*, « Revue de sciences philosophiques et théologiques », LI, 1967, pp. 4-5.

¹² Cf. Robert Bultot, *Mépris du monde, misère et dignité de l'homme, dans la pensée d'Innocent III*, « Cahiers de civilisation médiévale », 4^e année (n° 16), octobre-décembre 1961, pp. 441-456.

davérique et du sort éternel réservé aux pécheurs¹³. Et il ajoute : « *Le contemptus mundi* s'inscrit en effet dans une vision très sombre de la vie sur terre, lieu d'exil et d'emprisonnement dans le corps, dont il est insensé de ne pas aspirer à être délivré au plus tôt »¹⁴. Le *De miseria humane conditionis* ne traite donc pas à proprement parler de mépris du monde, mais de la misérable condition humaine. Toutefois, la doctrine du *contemptus mundi* s'y exprime dans la condamnation de la vanité des choses terrestres, des activités et des créations humaines, objets de luxe ou de beauté. Par ailleurs, R. Bultot a bien montré comment misère, humilité et mépris du monde s'articulent dans la pensée de Lothaire à la lumière de deux sermons basés sur la même citation johannique : « n'aimez pas le monde ni ce qui est dans le monde. Car tout ce qui est dans le monde est concupiscence de la chair » (1Jn 2,15-16)¹⁵.

En vérité, le *De miseria humane conditionis* était conçu comme le premier volet d'un diptyque qui devait traiter aussi de la dignité de l'homme, illustrée par ailleurs dans les sermons et d'autres œuvres de Lothaire¹⁶. Conformément à la tradition monastique, la *dignitas hominis* correspond à la dignité de l'âme, opposée à la vileté du corps et elle est le principe du mépris du monde. En effet, si l'indignité de l'homme est de s'attacher au monde périssable, sa dignité est de s'en détacher pour s'élever vers Dieu. Ainsi, comme l'explique Robert Bultot : « la condition humaine, c'est plutôt l'homme considéré dans sa corporéité et ses rapports avec le monde ; la nature humaine davantage l'homme considéré comme âme et dans ses rapports avec Dieu. Cette distinction n'est d'ailleurs pas étrangère à un fond de platonisme greffé sur des éléments bibliques dont il altère sensiblement la signification originelle »¹⁷. Le mépris du monde concerne donc le corps, les créations humaines, au double sens d'entreprises et de produits terrestres, c'est-à-dire

¹³ Cf. *Ibidem*, p. 445.

¹⁴ *Ibidem*, p. 447.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 446-447.

¹⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 448-449.

¹⁷ *Ibidem*, p. 455.

les rapports sociaux et les objets, toute l'activité transformatrice de l'homme qui cherche vainement à dépasser le caractère transitoire du monde. Qu'en est-il de la nature à proprement parler ? En d'autres termes, le *contemptus mundi* concerne-t-il le monde minéral, végétal et animal à l'état brut, l'ensemble de la création ?

3. *La domination de la nature dans le « contemptus mundi »*

Dans la tradition monastique du X^e au XII^e siècles, le mépris du monde peut s'étendre à la nature elle-même, comme dans le *De mundi contemptu* de Roger de Caen :

Il ne sied pas à l'admirable créature d'un pareil Artisan d'admirer ce qui lui est inférieur. La lune brille pour toi, pour toi roule la carrière du soleil, et c'est pour toi que les étoiles sont semées dans l'immensité du ciel. Le jour est à toi, la nuit t'appartient, l'éther igné est ta chose, c'est pour toi que les temps étirent leur révolution. L'univers entier est à toi et tout ce qu'il renferme est soumis à ta volonté [...] Toi donc, qui es si grand, qui surpasses tellement toutes choses et n'es inférieur qu'à Dieu seul, ne te soumets pas au règne du péché : non, ne poursuis pas ces choses éphémères. Mais transcende en esprit la terre basse, prends avec courage l'étroit chemin des cieux. Vie, santé, toutes les choses humaines ne sont qu'ombre et fumée. Toutes passent, tu n'en vois pas une demeurer. Que ces réalités inférieures qui périssent n'aient point pour toi de charme ; que la terre ne te souille pas, être céleste, de sa poussière¹⁸.

L'homme, supérieur à toutes les créatures terrestres, déchoit donc s'il s'attache à ce qui lui est inférieur. On retrouve cette idée dans le *De vanitate mundi* et dans le *De miseria* de Hugues de Saint Victor pour qui le salut de l'homme « est conditionné par la conscience qu'il prend de cette dignité et du néant des choses transitoires »¹⁹. Comme pour Roger de Caen, cette prise de conscience conduit chez Hugues de Saint Victor, au mépris et à la fuite du monde. C'est dans ce sillage que s'inscrit Lothaire de Segni. Chez lui aussi, la domination que l'homme

¹⁸ Roger de Caen, *Carmen de mundi contemptu*, in Paul Migne (éd.), *Patrologia Latina*, CLVIII, 703D-704B, cité par Bultot, *Mépris*, cit., p. 451.

¹⁹ *Ibidem*.

est appelé à exercer sur toute la création est le signe de sa vocation transcendante, au nom de laquelle il est appelé à ne pas s'abaisser aux choses qui lui sont inférieures et à les mépriser. Si cette injonction de mépris de la création est propre au motif du *contemptus mundi*, elle repose sur l'idée, biblique celle-là, que l'homme est appelé à exercer sa domination sur le reste de la création, comme le souligne Lothaire : « [Dieu] a voulu que l'homme, créé à son image, participât de sa divinité, plaçant toute chose sous ses pieds, les brebis et les bœufs de l'univers, et jusqu'aux animaux des champs, les oiseaux du ciel et les poissons de la mer, qui sillonnent les sentiers de l'océan »²⁰.

C'est principalement dans le premier chapitre de la *Genèse* que s'illustre ce rapport de domination de la nature, dont il est dit qu'elle a été créée par Dieu pour l'utilité de l'homme. Ce projet semble présent en amont de la création de l'homme lui-même, dès le quatrième jour, lors de la création des luminaires qui ont pour fonction d'éclairer la terre et de scander le temps des hommes : « Dieu dit : – Qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour de la nuit et qu'ils servent de signes tant pour les fêtes que pour les jours et les années, et qu'ils servent de luminaires au firmament du ciel pour illuminer la terre » (Gn 1,14-15). Pour ce qui du monde animal, ce rapport d'utilité se transforme en rapport de soumission au moment de la création de l'homme, au sixième jour : « Dieu dit : – Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il soumette les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toute la terre et toutes les petites bêtes qui remuent sur la terre » (Gn 1,26). Le rapport au monde végétal peut entrer dans cette logique de soumission dans la mesure où il est donné comme nourriture aussi bien aux animaux qu'aux hommes : « Dieu dit : – Voici, je vous donne toute herbe qui porte sa semence sur toute la surface de la terre et tout arbre dont le fruit porte sa semence ; ce sera votre nourriture. À toute bête de la

²⁰ *Sermon pour la fête de la conversion de saint Paul*, in Paul Migne (éd.), *Patrologia Latina*, S. IX in f. conv. s. Pauli, PL 402 AC., cité par Bultot, *Mépris*, cit., p. 449. On retrouve le même motif dans la lettre I, 13, *ibidem*, Ep. I, 13, PL CCXIV, 10 D-11 A.

terre, à tout oiseau du ciel, à tout ce qui remue sur la terre et qui a souffle de vie, je donne pour nourriture toute herbe mûrissante... » (Gn 1,29-31). Les rapports de domination qui se dessinent dans ces deux passages établissent ainsi une hiérarchie où le règne végétal est la pâture du règne animal lui-même soumis à l'homme qui domine l'ensemble²¹. D'une certaine manière, cette vocation rejoint la fonction de jardinier assignée à l'homme dans le Paradis terrestre : « Le Seigneur Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Éden pour cultiver le sol et le garder » (Gn 2,15).

C'est dans cette tradition biblique que s'inscrit l'activité agricole des moines entre XI^e et XIII^e siècles. L'image du moine défricheur, véhiculée par l'iconographie médiévale, renvoie à une conception du défrichement, mise en évidence par Georges Duby, comme activité spirituelle des moines pour retrouver le jardin d'Éden²². Comme l'ont bien montré Grésillon et Sajaloli, le jardin du cloître bénédictin témoigne en effet lui aussi de la place centrale de l'homme et de sa volonté de domination de la nature²³. Par son plan christique et édénique, le jardin de cloître est à l'image du jardin d'Éden, coupé du monde et rigoureusement structuré autour d'une fontaine ou d'un arbre central en quatre parties ordonnées, où la végétation est contrôlée et le désherbage systématique hautement symbolique. Nous sommes bien loin de la prescription de François qui, d'après la *Légende de Pérouse*, demandait au frère jardinier « de ne pas tout planter en légumes, mais de laisser une partie du terrain pour les plantes vivaces qui produiraient, en leur temps, nos sœurs les fleurs »²⁴. Le cloître bénédictin, espace clôturé mais ouvert vers le ciel qui privilégie la dimension verticale du rap-

²¹ Cf. Étienne Grésillon, Bertrand Sajaloli, *Lire les rapports entre humains, nature et divin dans l'exemple du catholicisme*, « Géoconfluences », 2016, p. 1. <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/fait-religieux-et-construction-de-l-espace/articles-scientifiques/rapports-humains-et-nature-ecosystemes-catholiques> [cons. le 02/01/2018].

²² Cf. Georges Duby, *L'art cistercien*, Paris, Flammarion, 1998, p. 116.

²³ Cf. Grésillon, Sajaloli, *Lire les rapports entre humains*, cit., p. 2.

²⁴ *Légende de Pérouse*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., LP 51, p. 934.

port à Dieu, liée à la vie contemplative, est aussi aux antipodes de la vision des frères franciscains qui, selon le récit rapporté dans le *Sacrum Commercium*, déclaraient du haut d'une colline face au splendide panorama : « hoc est claustrum nostrum »²⁵. Une conception ouverte sur le monde entier, inscrite dans l'horizontalité, y compris dans le rapport avec le reste de la création, étranger à toute forme de domination de la nature.

4. Héritage et limites du « *contemptus mundi* » chez saint François

Pour apprécier la part de nouveauté établie par François dans son rapport au monde et à la nature en particulier, il convient d'abord de cerner, dans ses écrits et ses hagiographies, les aspects qui le rattachent encore au *contemptus mundi* dont il n'est pas complètement émancipé. L'expression elle-même est d'ailleurs reprise dans la *Légende majeure* par Bonaventure qui en fait le corollaire de l'aspiration à la vie spirituelle : « À force de prier il parvint à un désir du ciel si puissant et à un mépris si total des choses de la terre par amour pour la patrie d'En-Haut qu'il commençait à apprécier sa découverte du "trésor caché" [...] ce trafic spirituel commence par le mépris du monde »²⁶. François rappelle d'ailleurs lui-même dans sa *Lettre à tous les fidèles* que leurs ennemis sont « la chair, le monde et le diable »²⁷. Le mépris du monde s'illustre par exemple dans le rejet des conversations mondaines, rappelé par Thomas de Celano qui commente : « Le monde n'avait plus aucune saveur pour lui qui avait part aux douceurs du ciel, et son goût affiné par les délicatesses divines ne pouvait plus supporter les grossières joies humaines »²⁸.

²⁵ *Sacrum Commercium*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., SC 63, p. 1309.

²⁶ Saint Bonaventure, *Legenda major*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., LM 1,4, p. 571.

²⁷ Saint François, *Lettre à tous les fidèles*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1 Let 63, p. 116.

²⁸ Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 94, pp. 403-404.

Conformément à la tradition, le *contemptus mundi* s'accompagne chez François du *contemptus corporis*. On retrouve ainsi sous sa plume l'image classique des vers qui rongeront le corps périssable du pécheur²⁹. Les désirs charnels font l'objet de flagellation et de mortification, pour les frères et plus encore pour lui-même, comme le représente le fameux épisode des sept bonhommes de neige façonnés par François en forme de famille charnelle, après s'être flagellé et roulé nu dans la neige pour punir son corps, « frère âne », de la tentation³⁰. Bonaventure rappelle d'ailleurs que François appelait son corps « frère âne » « pour signifier qu'il fallait le surcharger de travail et de fardeaux, le fouetter souvent et le nourrir du premier picotin venu »³¹. Ces mortifications du corps s'accrochèrent encore après sa stigmatisation d'après la *Légende des trois compagnons*, et « il se montrait extrêmement dur pour son corps » au point que « à la veille de sa mort, il reconnut qu'il avait beaucoup péché envers son frère le corps »³². La spiritualité franciscaine se caractérise d'ailleurs dans la modération du *contemptus corporis* pour les frères, en particulier sur la question des jeûnes. On retrouve une même forme d'équilibre dans la fréquentation de la société humaine et urbaine, qui est au cœur de la mission franciscaine.

Cette émancipation de François par rapport à la tradition monastique dans une pratique mesurée du *contemptus mundi*, se décline aussi dans son rapport à la Création et à la nature en particulier. Certes, dans le sillage de la *Genèse*, François a une conception de la nature créée par Dieu pour l'utilité de l'homme. C'est là un des sens du « per » à valeur de finalité, répété pour chaque élément dans le *Cantique des Créatures* : « laudato si, mi signore, per sora luna », « per frate ven-

²⁹ Cf. Saint François, *Lettre à tous les fidèles*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1 Let 82, p. 117.

³⁰ Cf. Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 116-117, p. 424.

³¹ Saint Bonaventure, *Legenda major*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., LM 5,6, p. 605.

³² *Légende des trois compagnons*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 3S 14, pp. 816-817.

to », « per aere e nubilo e sereno e omne tempo », « per sor aqua », « per frate focu », « per sora nostra matre terra »³³. Dans le sillage de la *Genèse*, les éléments sont créés pour être utiles à l'homme, comme le montre la répétition des adjectifs « utile » et « prezioso » mais aussi les pronoms personnels à la première personne du pluriel, qui renvoient aux hommes : « al- lumini noi », « ne sustenta e governa ». Toutefois, ce « noi » pourrait aussi englober l'ensemble des créatures (l'homme et les animaux), comme le suggère la référence au climat « aere e nubilo e sereno e omne tempo per lo quale a le tue creature dai sostentamento ». En effet, le cycle des saisons est à l'origine de la végétation qui est donnée, dans la *Genèse*, comme alimentation aussi bien aux animaux qu'à l'homme. Le polyptote « sostentamento/sostenta » souligne d'ailleurs cette fonction d'alimentation du monde végétal, de la terre nourricière. D'une certaine manière, on retrouve donc dans le *Cantique* la conception d'un monde créé pour l'homme, une sorte d'écrin fait sur mesure pour lui. On retrouve cette conception dans la *Légende de Pérouse* où toute créature est appelée à proclamer « C'est Dieu qui m'a créée pour toi, ô homme ! »³⁴. Mais à la différence de la *Genèse* et de son interprétation dans le contexte du *contemptus mundi*, cette utilité de la nature ne conduit pas chez François à une domination de l'homme sur le reste de la création.

5. *Le refus de la domination de la nature*

Dans la conception franciscaine, la nature n'a pas vocation à être soumise à l'homme, mais elle manifeste au contraire la fraternité universelle au sein de la création, l'égalité entre toutes les créatures, générées par le même Père. Loin de dominer le règne animal, végétal ni même minéral, l'homme est appelé par Fran-

³³ Cf. Vittore Branca, *Il cantico di Frate Sole, Studio delle fonti e testo critico*, prefazione di Giorgio Bárberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1950, pp. 93-98.

³⁴ *Légende de Pérouse*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., PL 51, p. 934.

çois à se soumettre, au nom de l'obéissance, « non seulement aux hommes, mais aux bêtes et aux fauves eux-mêmes »³⁵. Dans ce contexte de fraternité universelle qui préside au *Cantique*, la seule de toute la Création à bénéficier d'un statut particulier est la terre : « sora nostra matre terra ». Ce double statut de sœur et de mère, dessine donc avec la terre nourricière un rapport non seulement de fraternité mais aussi de filiation, diamétralement opposé au rapport de soumission prôné par le *contemptus mundi* sur la base du récit de la *Genèse*.

La fraternité qui préside aux relations entre l'homme et les trois règnes abolit tout rapport vertical et hiérarchique au sein de la Création, en faveur d'une horizontalité des liens. Ainsi, toutes les créatures sont-elles pareillement appelées à louer leur créateur. C'est le sens de l'interprétation du « per » du *Cantique* entendu comme préposition introduisant des compléments d'agent (« loué sois-tu par la lune »...). Cette interprétation du *Cantique* comme appel lancé à toute la Création pour qu'elle loue son Créateur, se fonde sur le *Psaume 148* et trouve écho dans d'autres écrits de François, comme la *Lettre à tous les fidèles* : « que toute créature qui est dans le ciel et sur la terre, dans la mer et dans les abîmes, rende à Dieu louange, gloire, honneur et bénédiction »³⁶. On en retrouve aussi l'écho dans la tradition hagiographique. Thomas de Celano rapporte que François « ne manquait pas d'exhorter tous les oiseaux, tous les animaux, les reptiles et même les créatures insensibles, à louer et aimer le Créateur »³⁷. Plus loin, il rappelle que François prêchait aux fleurs et qu'il exhortait tous les éléments de la Création à aimer Dieu : « les moissons, les vignes, les rochers et les forêts, tous les sites riants, les fontaines, les bosquets, la terre, le feu, l'air, le vent »³⁸. Dans ses *Admonitions*, François lui-même ira jusqu'à dire que l'homme n'est pas celui qui rend

³⁵ Saint François, *Salutation des vertus*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., SV 17, p. 149.

³⁶ Saint François, *Lettre à tous les fidèles*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1 Let 61, p. 115.

³⁷ Thomas de Celano, *Vita prima*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1C 58, p. 243.

³⁸ *Ibidem*, 1C 81, p. 262.

mieux grâce à son Créateur : « Considère, ô homme, le degré de perfection auquel t'a élevé le Seigneur : il a créé et formé ton corps à l'image du corps de son Fils bien-aimé, et ton esprit à la ressemblance de son esprit. Et malgré cela, toutes les créatures qui sont sous le ciel servent leur créateur mieux que toi »³⁹. On mesure le renversement opéré ici par François par rapport à la tradition du *contemptus mundi*. Dans cette nouvelle conception chorale de la création, quelle est donc l'utilité de la nature pour l'homme, outre la fonction nourricière du règne végétal ?

6. *L'utilité de la nature dans sa dimension symbolique*

À un premier niveau, les termes « *sostentamento/sostentare* », employés dans le *Cantique*, renvoient à la survie du corps humain, auquel la nature apporte sa substance nourricière. Mais la nature a aussi une utilité spirituelle pour l'homme, elle nourrit aussi son âme, d'une certaine manière. Cette fonction est soulignée dans le *Cantique* par l'expression « *de te altissimo porta significazione* » référée au soleil. Le soleil n'est pas seulement utile à l'homme pour sa survie sur terre, en lui apportant la lumière, il l'édifie spirituellement en le renvoyant à Dieu dont il devient le symbole.

Cette approche allégorique de la nature, comparable à un livre ouvert, est récurrente dans les sources hagiographiques qui évoquent l'amour fraternel de François pour les créatures : « il était enclin cependant à plus de douceur pour celles qui, par leur nature ou par l'enseignement symbolique de l'Écriture, rappellent l'amour et la douceur du Christ »⁴⁰ ou encore : « il contemplait ainsi avec tendresse et avec joie tout ce qui présentait une ressemblance allégorique avec le Fils de Dieu »⁴¹. Tel est le cas par exemple de cette brebis pour laquelle s'émeut François : « ne vois-tu pas cette brebis qui marche avec tant de

³⁹ Saint François, *Admonitions*, Adm 5, 1-2, p. 44.

⁴⁰ Saint Bonaventure, *Legenda minor*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., Lm 3,6, p. 719.

⁴¹ Thomas de Celano, *Vita prima*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1C 77, p. 258.

douceur au milieu des chèvres et des boucs ? Ainsi marchait Notre-Seigneur Jésus-Christ, doux et humble, parmi les pharisiens et les chefs des prêtres »⁴². De la même manière, plusieurs sources rapporte qu'« il ramassait les vers sur son chemin, de peur de les voir écrasés par les passants »⁴³. Dans la première version de sa légende, Thomas de Celano nous livre la clef allégorique de cet épisode pittoresque, en expliquant que François « témoignait aux vers eux-mêmes un grand amour, car il avait appris ce qui est dit du Sauveur : Je suis un ver et non un homme »⁴⁴. Il en va de même pour les pierres sur lesquelles il marchait avec respect « par amour de celui qui est appelé “La pierre” », nous rapporte la *Légende de Pérouse*. Thomas de Celano précise à ce sujet que quand il récitait ce passage du psaume : « tu m'as élevé jusque sur le rocher », il le transformait pour plus de respect en « tu m'as élevé jusque sous les pieds du rocher »⁴⁵. Les fleurs lui rappelaient l'arbre de Jessé : « Quelle dilatation de toute son âme lorsqu'il considérait la beauté des fleurs et en respirait le parfum ! Il reportait alors sa contemplation sur la beauté de cette autre fleur printanière qui sortit radieuse de la tige de Jessé et dont le parfum rendit la vie à des milliers de morts »⁴⁶. Les arbres le renvoyaient à la Croix, c'est pourquoi il défendait aux frères qui allaient couper du bois d'en abattre les troncs⁴⁷. L'eau était à ses yeux le symbole de la pénitence qui lave l'âme du péché : « quand il se lavait les mains, il choisissait un endroit où l'eau des ablutions ne serait pas ensuite foulée aux pieds », peut-on lire dans la *Légende de*

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 165, p. 464.

⁴⁴ Thomas de Celano, *Vita prima*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1C 80, p. 261.

⁴⁵ Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 165, p. 464.

⁴⁶ Thomas de Celano, *Vita prima*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 1C 81, pp. 261-262.

⁴⁷ Cf. Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 165, p. 464.

*Pérouse*⁴⁸. D'autres exemples montrent que certains animaux, comme les mouches, la truie, les corbeaux, pouvaient revêtir à ses yeux une dimension au contraire négative, toujours en association avec une symbolique biblique⁴⁹.

La symbolique associée dans la vision franciscaine aux règnes minéral, végétal, animal et aux éléments eux-mêmes (eau, feu), relève en vérité d'une grille de lecture commune au Moyen Âge, dans le sillage des bestiaires christianisés. Mais comme l'a bien montré André Vauchez, l'originalité de la vision franciscaine tient à l'ancrage que son interprétation conserve dans la réalité du monde, sa polarisation du côté du comparant, dans le monde terrestre :

Chez les auteurs et les artistes du haut Moyen Âge, en effet, la signification allégorique ou morale attribuée aux animaux se superposait à leur réalité immédiate et l'effaçait [...] Il n'en allait pas de même pour François : il était touché par la réalité sensible et par la beauté des créatures qui avaient à ses yeux une valeur particulière, indépendante de leur signification symbolique ou de leur utilité sociale⁵⁰.

7. *L'utilité de la Création comme support de contemplation divine*

Nombreux sont les épisodes rapportés dans les sources hagiographiques où la Création témoigne de l'œuvre de Dieu car toutes les créatures, même les plus petites, procèdent du « même et unique principe »⁵¹. C'est le Dieu créateur que François sait découvrir en toute chose, l'« Artisan souverain »⁵², l'« Ou-

⁴⁸ *Légende de Pérouse*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., LP 51, p. 933.

⁴⁹ Pour frère mouche, cf. Saint Bonaventure, *Legenda major*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., LM 5,6, p. 605, et pour la truie qui dévore l'agneau, *ibidem*, LM 8,6, p. 636.

⁵⁰ Vauchez, *François d'Assise*, cit., pp. 398-399.

⁵¹ Saint Bonaventure, *Legenda major*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., LM 8,6, p. 636.

⁵² Saint Bonaventure, *Legenda minor*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., Lm 3,5 p. 719.

vrier »⁵³. Le spectacle de la création devient ainsi pour lui le support d'une dynamique de contemplation et d'élévation vers Dieu⁵⁴ : « de ce spectacle qui faisait sa joie, il remontait jusqu'à celui qui est la cause, le principe et la vie de l'univers. Il savait, dans une belle chose, contempler le Très Beau [...]. Il poursuivait à la trace son Bien-Aimé en tout lieu de sa création, se servant de tout l'univers comme d'une échelle pour se hausser jusqu'au trône de Dieu »⁵⁵.

Dans ce mysticisme spéculatif inspiré par le néoplatonisme à travers l'œuvre du Pseudo-Denys, les créatures sont des points d'appui permettant de s'arracher à la matière pour s'élever vers les choses d'en haut, en suivant les étapes de la hiérarchie céleste. La démarche de François s'en distingue cependant, inaugurant un renversement qui marquera l'histoire de l'Occident : la dignité de l'homme ne réside plus dans le détachement des choses inférieures, mais dans la reconnaissance de la création divine dans les choses les plus humbles :

Pour lui, les choses ne sont pas de simples instruments d'une remontée de l'esprit vers Dieu ; chacune d'entre elles contient une part de divin et c'est en déchiffrant « le livre du monde » qu'on peut entrer en relation avec le Créateur ». « Ainsi, du simple fait qu'il s'est senti partie inhérente de la création et non extérieur à elle, François a contribué à faire évoluer la sensibilité occidentale vis-à-vis de la nature qu'il a réhabilitée et ennoblie en y retrouvant l'image de Dieu⁵⁶. [...] Alors que dans les récits de visions bibliques ou apocalyptiques l'homme de Dieu était élevé au-dessus de la terre – et parfois jusqu'au septième ciel !- pour recevoir une illumination divine, avec François le ciel descendait sur la terre, à la fois dans la création où il rencontrait Dieu et à travers la figure du séraphin qui lui manifesta l'union du divin et de l'humain dans la personne du Christ crucifié dont il allait devenir à son tour l'image vivante par sa stigmatisation⁵⁷.

⁵³ Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 165, p. 463.

⁵⁴ Cf. S. Bonaventure, *Legenda minor*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., Lm 3,5, p. 719.

⁵⁵ Thomas de Celano, *Vita secunda*, in Desbonnets, Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise*, cit., 2C 165, p. 463.

⁵⁶ Vauchez, *François d'Assise*, cit., p. 408.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 409.

Au terme de cette réflexion, nous pouvons revenir à l'épisode d'où nous sommes partis : la première rencontre entre saint François et le pape Innocent III qui envoie le *poverello* se rouler dans la boue. Cet épisode, sans doute apocryphe, résume cependant bien l'opposition de perspective entre le Pauvre d'Assise et Innocent III, Lothaire de Segni, auteur du *De contemptu mundi*, qui renvoie François à la misère de sa condition humaine pour lui signifier qu'il n'est pas digne de prêcher le royaume des cieux. Pour François, c'est justement dans cette humiliation, dans cet abaissement que l'homme trouve sa dignité, dans cette conscience d'être sur le même plan que le reste de la création. Plus globalement, cet épisode reflète ainsi l'opposition entre la tradition du *contemptus mundi* qui prône la domination de l'homme sur la nature, et la conception nouvelle inaugurée par saint François pour qui le monde terrestre et la nature reflètent l'œuvre du Dieu créateur, et qui voit dans les créatures les plus humbles le reflet du Dieu rédempteur.

Cette valorisation du monde terrestre, en particulier dans le *Cantique*, a été interprétée comme une affirmation doctrinale contre le dualisme radical prôné à l'époque de François par les Cathares⁵⁸. Selon eux, le monde terrestre n'est pas seulement corrompu par le péché, il est l'empire de Satan qui en est le principe créateur. Cette interprétation lumineuse permet d'ancrer la pensée de François dans le contexte spécifique de diffusion de l'hérésie cathare dans les communes de l'Italie du nord et du centre de la péninsule au XIII^e siècle. Mais cette lecture du *Cantique* n'exclut pas une autre interprétation, proposée par Le Goff, qui inscrit cette valorisation du monde terrestre dans une perspective de plus longue durée. Pour lui, cette innovation franciscaine s'inscrit dans une mutation plus large des valeurs de l'Occident chrétien à l'aube de la modernité. Ainsi le *Cantique* témoignerait-il de cette « grande conversion de la société chrétienne au monde terrestre » que Le Goff situe entre le milieu du XII^e et le milieu du XIII^e siècles⁵⁹. C'est ce qu'il ap-

⁵⁸ V. Nicolò Pasero, *Laudes creaturarum*, Parma, Pratiche, 1992.

⁵⁹ Cf. Le Goff, *Héros*, cit., p. 1281.

pelle aussi « le temps de la descente des valeurs du ciel sur la terre »⁶⁰ :

la Chrétienté latine, sans éliminer complètement la doctrine du mépris du monde (*contemptus mundi*) qui survivra longtemps, a choisi la conversion au monde terrestre dans des limites compatibles avec la foi chrétienne⁶¹. [...] Les hommes restent des chrétiens profondément soucieux de leur salut. Mais désormais le salut s'obtient par un double investissement : sur la terre et au ciel. Il y a à la fois émergence de valeurs terrestres légitimes et salvatrices comme la transformation du travail de valeur négative de pénitence en valeur positive de collaboration à l'œuvre créatrice de Dieu, descente de valeurs du ciel vers la terre⁶². [...] C'est la grande conversion de la société chrétienne au monde terrestre. La route est libre pour un premier accès à la modernité⁶³.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 1266.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 1266-1267.

⁶² *Ibidem*, pp. 1267-1268.

⁶³ *Ibidem*, p. 1281.

Rosario Vitale

Confluenze e incidenze naturali nei versi di Attilio Bertolucci

«Sono nato e vissuto in campagna sino ai sei anni, in quella specie di felice regno che può essere per un bambino un bel podere parmigiano, con uso, per i giochi, non soltanto del giardino intorno alla casa, o se volete alla villa, ma anche dei campi coltivati, infiniti all'occhio del *puer*»¹: con queste parole il poeta Attilio Bertolucci (1911-2000), «figlio di proprietari, ma conduttori anche, di terre: fertili e ben coltivate»², ricorda la sua prima infanzia nel libro-intervista *I giorni di un poeta*.

Probabilmente nasce da questa precoce e diretta esperienza il suo rapporto con la natura³ che riveste, con il relativo campo semantico, un ruolo significativo nei suoi versi⁴ a partire da *Sirio*, la giovanile raccolta d'esordio del 1929, nella quale si manifesta sia in maniera negativa, come accade nella similitudine della prima quartina di *Vento* (vv. 1-4, p. 7), caratterizzata dalla rima «vento/sgomento»:

Come un lupo è il vento
che cala dai monti al piano,

¹ Sara Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra, 1980, p. 16.

² *Ibidem*, p. 14.

³ Il termine «natura», che deriva dal latino *natus*, designa «le cose e gli esseri dell'universo, governati da leggi, retti da un ordine proprio e oggetto di contemplazione e studio da parte dell'uomo», in Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1983, vol. 3, p. 794.

⁴ I versi si citano da Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997.

corica nei campi il grano
ovunque passa è sgomento.

sia in forma positiva, come testimonia *Torrente* (p. 14):

Spumeggiante, fredda
fiorita acqua dei torrenti,
un incanto mi dai
che più bello non conobbi mai;
[...]
Mi sento stanco, felice
come una nuvola o un albero bagnato.

Anche in altre opere bertolucciane si può individuare in parallelo questo duplice aspetto. In questa sede ci limitiamo a riprodurre due luoghi della raccolta seguente, *Fuochi in novembre* (1934). Nel primo, tratto da *Inverno* (p. 72), l'immagine della natura si rivela negativamente, in un contesto inerente alla malattia del poeta, una pleurite, possibile anticamera della tubercolosi⁵:

La brina imbianca l'erba
il sole l'ingioiella.
[...] è tornata la stagione acerba
che i polmoni arrovella.

Solo fiore queste mattine
è il sangue nei fazzoletti,
rosa senza spine
che cresce nei deboli petti.

⁵ Bertolucci rivela: «Nell'autunno-inverno '33-'34 [...] mi sono ammalato di pleurite, non di rado anticamera della tubercolosi», «Gazzetta di Parma», 30 marzo 1981, poi in Bertolucci, *Opere*, cit., p. LXIII. Cf. la poesia *T.B.C.* (*ibidem*, p. 304), che contiene alcuni elementi inerenti al campo semantico della natura: «Negli anni della mia giovinezza vicino ormai / il tempo di partire – spruzzato nei pendii più agevoli / dalla confusa delicata fioritura di colchici / d'un lilla e bianco [...] // dal viola quasi blu di aggruppate genziane / [...] // arrivavano nuovi villeggianti sospinti / da febbricole pomeridiane [...] // e sopportavano allegri il gustarsi / del sereno fiduciosi in un sole / tardo a tornare ma come dolce al rientro / su valli deserte ormai // se non per l'attraversamento orizzontale e infinito / di farfalle in coppia amorosa... Allora unitomi a loro / [...] / alla ricerca d'un lago quasi inaccessibile // [...] conoscevo la prima volta / con delizia e orrore un appennino profondo / di erbe maligne di eriche e salvie mortuarie // con fiducia raccolte da quei compagni perduti».

Nel secondo, estrapolato da *Primavera* (vv. 1-8, p. 45), la natura si palesa, invece, nel suo splendore (si noti il lemma verbale «rischiare»):

È venuto il tempo
che il ranuncolo limpido
rischiara
l'erba [...];
fitte e stupite
si schierano sulle prode
le margherite,
già l'usignolo s'ode.

Con lo stesso taglio prospettico è interessante confrontare l'*incipit* del poemetto *La capanna indiana*, contenuto nell'omonimo volume del 1951, caratterizzato dalla nebbia e dalla bruma (vv. 1-6, p. 137):

Dietro la casa s'alza nella nebbia
di novembre il suo culmine indeciso:
una semplice costruzione rurale
ai limiti dei campi, una graziosa
parvenza sulla bruma che dirada,
si direbbe una capanna indiana.

il titolo riecheggia, come ricorda lo stesso Bertolucci⁶, *La chaumière indienne* di Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre – Accademico di Francia⁷ – dove il protagonista, un erudito inglese, si reca in India alla ricerca della “verità”, e dopo varie peripezie, grazie all'incontro con un paria che vive immerso nella natura, scopre che è iscritta in essa, perché «la nature est la source de tout ce qui existe»⁸, con l'*incipit* “arioso”, con-

⁶ Bertolucci dichiara: «Posso dire che nel 1956, uscita una seconda edizione della *Capanna indiana*, che raccoglieva il meglio di me scritto sino ad allora, sentii la necessità, diciamo la voglia, di continuare il discorso filato, in qualche modo narrativo, avviato col poemetto che s'intitolava appunto, da un Bernardin de Saint-Pierre poco noto, *La capanna indiana*», in sovraccoperta di Attilio Bertolucci, *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1984, poi in Id., *Opere*, cit., p. 1374.

⁷ <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jacques-henri-bernardin-de-saint-pierre> [cons. il 05/06/2017].

⁸ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie suivi de La Chaumière indienne*, Paris, Masson Fils Editeur, 1839, p. 424, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62199797> [cons. il 05/06/2017]. Per una traduzione in lingua

traddistinto dall'alba estiva, de *La camera da letto*, ovvero del romanzo in versi edito in due libri (1984 e 1988), frutto di un lavoro trentennale, nel quale l'autore, attraverso il sapiente uso del verso lungo, fintoprosastico, che risente della lezione delle *Foglie d'erba* di Walt Whitman, che aveva scoperto presto, nella «Biblioteca Universale Sonzogno», nella versione di Gamberrale⁹, con il loro meraviglioso, liberatorio verso libero¹⁰, narra la storia della sua famiglia con un prologo fantasticato sugli antenati¹¹. Bertolucci chiarisce:

La rivelazione della poesia moderna (e intendo per moderna anche la poesia di D'Annunzio che ancora non era entrata nelle scuole, e a D'Annunzio succedettero presto e Baudelaire e Rimbaud e Walt Whitman, letti magari in cattive traduzioni) fu tale da cancellare tutto quello che mi stava intorno, cioè Parma, almeno dal punto di vista culturale [...]. Inoltre, nato in campagna, vissuto, dopo la prigione delle elementari in collegio, sempre in campagna, a un certo punto vado con i miei a vivere in città e scopro la città, Parma, naturalmente. Una città, con tutto quello che una città deve avere, come l'attraversamento di un, se non fiume, torrente, la sua riva destra e la sua riva sinistra, dei ponti, dei quartieri agiati, per usare il termine di un altro poeta che andavo scoprendo e amando, Jules Laforgue¹².

Si osservi nell'attacco de *La camera da letto*, provvisto di elementi naturali, l'atmosfera eroico-avventurosa, accentuata dalla messa in rilievo in posizione iniziale del "moto da luogo" e dalla presenza di *enjambements*, anafore ed epifore che determinano un marcato dinamismo versale (cap. I, vv. 1-9, p. 469):

Dalle maremme con cavalli, giorno
e notte, li accompagnavano nuvole
da quando partirono lasciandosi

italiana, si veda Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *La capanna indiana*, Milano, Tranchida, 1985.

⁹ Attilio Bertolucci, Paolo Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, p. 15.

¹⁰ Attilio Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, «La Repubblica», 5 marzo 1996, ora in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, p. 335.

¹¹ Attilio Bertolucci, *Argumenta de La camera da letto*, in Id., *Opere*, cit., p. 811.

¹² Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, cit., pp. 41-43.

dietro una pianura
 e dietro la pianura il mare e l'orizzonte
 in un fermo pallore d'alba estiva.
 I cavalli erano svelti come nuvole
 a rompere le gole, ad affacciarsi
 alle valli. [...]

Luogo poetico che sotto il profilo intertestuale riprende i seguenti versi de *Il viaggio dei Re Magi* di Thomas Stearns Eliot che Bertolucci traduce così (vv. 21-25, p. 909)¹³:

Poi all'alba giungemmo a una valle mite,
 umida, ai margini delle nevi, odorosa di piante
 [...]
 E un vecchio cavallo bianco galoppò via nel prato.

Inoltre, traendo ispirazione da una foto che ritrae Eliot da bambino, nella quale cerca di “leggere” il destino di un suo “collega”, compone la poesia *Eliot a dodici anni (da una fotografia)*, che esibisce in avvio dei riferimenti naturali, quali *vento, terra, sole, violette* (vv. 1-8, p. 262):

Oggi un vento caldo corre la terra,
 non arido non secco come sarà più tardi,
 trascinando foglie [...]

[...] Questo
 è marzo con il sole che ti fa
 stringere gli occhi fondi, brune violette
 su cui s'aggrondano i capelli scomposti.

Di certo nei suoi testi poetici Bertolucci mostra di relazionarsi con la natura in vari modi: ora la personifica come accade in *Il vento di febbraio* (vv. 1-4, p. 68), incluso in *Fuochi in novembre*:

Amaro principe guerriero
 dagli occhi azzurri e dal duro cuore,
 muto e solo nella corte del vecchio Inverno
 come uno che aspetti e a nulla pensi

¹³ Tutte le traduzioni citate figurano in Attilio Bertolucci, *Imitazioni*, Milano, Scheiwiller, 1994, ora in Id., *Opere*, cit.

ora l'associa al trascorrere del tempo, come avviene in *La neve* (p. 101), nella raccolta *Lettera da casa* (1951), al punto che per Mario Luzi¹⁴ «lo scorrere degli anni, il consumarsi della vita e le sue notazioni danno [...] nella loro grazia discreta, il brivido che dà la sabbia della clessidra»¹⁵:

Come pesa la neve su questi rami
 come pesano gli anni sulle spalle che ami.
 L'inverno è la stagione più cara
 [...]
 Gli anni della giovinezza sono anni lontani.

ora della natura registra finanche i minimi segnali di cambiamento in *Preparazione all'inverno* (vv. 16-20, p. 327), nella raccolta *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993):

Ormai le genziane bluviola ci dicono
 è settembre fumiganti sono i boschi nei battiti
 vicini distanti del picchio crescendo
 le pile di legname che s'inneveranno

 nella pazienza e nella luce d'inverno.

Se il quotidiano è l'«unica fonte e musa, dell'autore-attore»¹⁶, per adottare le sue stesse parole, è chiaro che di questo *quotidiano* la natura è parte integrante. Tuttavia vi sono delle componenti che più di altre ricorrono nei suoi versi: spia di un forte attaccamento da parte del poeta. Ad esempio le «gaggie», presenti in *Ricordo di fanciullezza* (vv. 1-12, p. 44), in *Fuochi in novembre*, che esordisce con una sorta di «flash mnemonico in cui gli affioramenti involontari di Proust si rivestono di musicalità dannunziana»¹⁷:

¹⁴ Per un profilo del poeta si rinvia a Rosario Vitale, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015. Si veda pure Alfredo Luzi, *Sulla poesia di Mario Luzi. La vicissitudine sospesa e altri saggi*, Roma, Fondazione Mario Luzi, 2016.

¹⁵ Mario Luzi, *La capanna indiana di Bertolucci*, «Paragone», agosto 1951, poi in Attilio Bertolucci, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1990, p. 381.

¹⁶ Sovraccoperta di Attilio Bertolucci, *La camera da letto. Libro secondo*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Opere*, cit., p. 1376.

¹⁷ Marta Rebagliati, «D'ogni istante la mente s'innamora». *Tempo e sentimento del tempo in Attilio Bertolucci*, in Paolo Bongrani, Paolo Briganti, Giulia

Le gaggie della mia fanciullezza
dalle fresche foglie che suonano in bocca...
Si cammina per il Cinghio asciutto
qualche ramo più lungo ci accarezza
la faccia fervida, e allora, scostando
il ramo dolce e fastidioso, [...]
si spoglia di una manata di tenere foglie.
Se ne sceglie una, si pone lieve
sulle labbra e si suona camminando,
dimentichi dei compagni.
Passano libellule, s'odono le trebbiatrici lontane,
si vive come in un caldo sogno.

Basti aggiungere soltanto qualche altra occorrenza del vasto campionario. Le *gaggie*, «le mie / care piante», come le appella in *Elegia seconda* (vv. 19-20, p. 390) in *La lucertola di Casarola* (1997), figurano, insieme alla *bianca nebbia*, nella poesia intitolata *Fuochi in novembre* (p. 42):

Bruciano della gramigna
nei campi
un'allegra fiamma suscitano
e un fumo brontolone.
La bianca nebbia si rifugia
fra le gaggie
ma il fumo lento si avvicina
non la lascia stare.
I ragazzi corrono intorno
al fuoco
[...]
Per molto tempo si ricorderanno
con gioia
dei fuochi accesi in novembre
al limitare del campo.

che richiama *Fuochi di settembre* di Herbert Read, che recita nei primi versi, nella versione di Bertolucci (vv. 1-8, p. 925):

Stoppie bruciano
in campi lontani.
Pigre piume di fumo

s'alzano contro una nuvola di colli vaghi
 chiari ed azzurri.
 I nostri piedi pestano le foglie
 accartocciate dei faggi.
 Non v'è altra vita che la nostra.

Gaggie che si riscontrano pure nel componimento *Le viole*,
 in *Lettera da casa* (vv. 1-3, p. 82):

Nascono le viole
 ai piedi delle gaggie nude,
 nel vento e nel sole

e ne *La camera da letto*, nel capitolo *Fola e passeggiata* (vv. 9-14, p. 526), dove ad Antognano sono attorniate da magnolie, gerani, rose, limoni e muse; quest'ultime, dal nome singolare che evoca l'ispirazione poetica, sono delle palme che «venivano protette d'inverno con dei ripari di paglia»¹⁸:

[...] Antognano
 è fresca, le mattine di giugno,
 nell'abbraccio del Cinghio
 florido di gaggie, ventilata
 dal giardino di magnolie, di muse
 e di limoni, di gerani e di rose.

Anche le «farfalle»¹⁹ hanno un'alta frequenza lemmatica. Compaiono ad esempio nei versi iniziali di *Poi nella serena luce*, in *Fuochi in novembre* (vv. 1-3, p. 67):

Come venne l'estate, grosse farfalle bianche
 entravano nella stanza senza rumore;
 [...] erano due grandi farfalle

e danno il titolo ad un testo che prende avvio con questa curiosa domanda (vv. 1-11, p. 177):

Perché le farfalle vanno sempre a due a due
 e se una si perde entro il cespo violetto
 delle settembrine l'altra non la lascia ma sta
 sopra e vola confusa [...]

¹⁸ Bertolucci, Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, cit., p. 11.

¹⁹ Cf. Pietro Citati, *Le farfalle di Bertolucci*, «La Repubblica», 3 ottobre 1991.

[...] mentre non è che questo
oro del giorno già in via d'offuscarsi
alle cinque del pomeriggio avvicinandosi ottobre?

– Forse credevi d'averla perduta ma eccola ancora
sospesa nell'aria riprendere l'irragionevole moto
verso le plaghe che l'ombra più presto fa sue
dei campi vendemmiati e arati della domenica

inserito in *Viaggio d'inverno*, la raccolta del 1971 pervasa dalla natura, che Bertolucci realizza tra le pieghe del romanzo in versi²⁰, nella quale non solo ne ritrae le sfumature policrome in *Un augurio, partendo* (vv. 1-8, p. 200):

Il cielo è azzurro e grigio
ma il sole, che non si vede,
tramontando quel grigio
muta in rosa, l'azzurro
in celeste [...]
[...]

È il caro tempo dell'anno
che la giornata s'allunga

ma che si inaugura con *I papaveri* (vv. 1-8, p. 173; si rilevi il sintagma «universo verde»):

Questo è un anno di papaveri, la nostra
terra ne traboccava poi che vi tornai
fra maggio e giugno, e m'inebriai
d'un vino così dolce così fosco.

²⁰ Nella sovraccoperta di Bertolucci, *La camera da letto*, cit., poi in Id., *Opere*, cit., p. 1375, si legge: «In tutti questi anni, mentre lungo le mattine [...] accudivo con la regolarità dei romanzieri alla stesura del mio "poema" o "romanzo in versi" [...] di tanto in tanto scrivevo delle poesie, come ne ho scritte sempre. Così, nelle pieghe del poema, ho composto quello che sinora è il secondo libro della mia poesia, *Viaggio d'inverno*. Che poteva rappresentare il risarcimento dell'eventuale scacco di quest'impresa più ambiziosa. Ambiziosa, vi assicuro, soltanto per la mole». Inoltre nella sovraccoperta di Bertolucci, *La camera da letto. Libro secondo*, cit., poi in Id., *Opere*, cit., p. 1376, sempre a firma «A.B.» dichiara: «se il "libro terzo" de *La camera da letto*, del quale il sottotitolo potrebbe essere *La malattia necessaria*, non verrà, non dico pubblicato, ma scritto, il succo di esso lo troverete nelle pagine già scritte e pubblicate del mio *Viaggio d'inverno*».

Dal gelso nuvoloso al grano all'erba
 maturità era tutto, in un calore
 conveniente, in un lento sopore
 diffuso dentro l'universo verde

a cui segue *L'erba* (vv. 1-3, p. 174):

Io voglio tornare a vivere dove l'erba
 non è come qui puro ornamento, gioia degli occhi
 che dura l'anno intero.

Lagazzi sottolinea che la poesia di Bertolucci «non è mai generica, non ha mai una vaghezza petrarchesca o leopardiana nel disegnare la natura; tra gli uccelli nomina, ad esempio, tortorelle, cicogne, fagiane, anatre, usignoli, cucù, scriccioli, storni, gabbiani, falchi, rondini, gazze, merli e passeri, così come, tra le specie vegetali, evoca ortiche, gramigne, prugne, grano, nocchie, erica, faggi, cardi, lamponi [...] – e molto, molto altro»²¹.

In effetti lo sguardo del poeta è talmente preciso e attento nel cogliere i dettagli, che in *Ho guardato fuori* (p. 400), ne *La lucertola di Casarola*, sembra quasi voler appuntare in forma diaristica sul proprio taccuino quanto di meraviglioso la natura è in grado di offrire:

Ho guardato fuori
 alle due pomeridiane del 19 settembre
 e ho visto per la prima volta
 quest'anno e in tutta la vita
 una pianta così rosseggiare di mele.

Quando dei rami così carichi di frutti
 da non potersi contare
 e così rossi nell'aria,
 il verde delle foglie
 appena una tinta
 per separare l'ardore del cielo
 da quanto sulla terra matura e si colora?

²¹ Paolo Lagazzi, *La casa del poeta. Ventiquattro estati a Casarola con Attilio Bertolucci*, prefazione di Bernardo Bertolucci, Milano, Garzanti, 2008, p. 66.

Né va dimenticata la canzonetta²² scandita in due tempi, *Diario* (p. 81), in *Lettera da casa*, impreziosita da vocaboli della sfera naturale:

I

Al soffio del tramonto
indora il cielo estivo
calda l'aria si posa
sulle tue mani.

Riluce il fieno sparso
sin presso le rose
lieto già del serale
effondersi dei grilli.
[...]

II

Finché veniva la luna
con la sua lucerna
ad ammonirci di tornare,
bruna ormai l'aria.

Lo stretto legame di Bertolucci con la natura, in particolare con i suoi aspetti meravigliosi, si esplicita in maniera più incisiva attraverso il profondo vincolo amoroso con Ninetta, la giovane fidanzata divenuta sua sposa, che presenta alcuni passaggi-chiave. Infatti, se la raccolta *Fuochi in novembre* – che comprende *A Ninetta* (p. 63) – inizia con *La rosa bianca* (p. 39), dove il poeta in una proiezione nel futuro dell'amata, la omaggia con la dolcezza dell'ultima rosa del giardino:

Coglierò per te
l'ultima rosa del giardino,
la rosa bianca che fiorisce
nelle prime nebbie.
Le avide api l'hanno visitata
sino a ieri,
ma è ancora così dolce
che fa tremare.

²² Antonio Girardi, *Le canzonette di Bertolucci*, «Belfagor», LVIII, 3, 31 maggio 2003, pp. 327-336.

È un ritratto di te a trent'anni,
un po' smemorata, come tu sarai allora.

nel componimento *La fidanzata* (p. 84), in *Lettera da casa*, è la cornice naturale, suggerita dallo scrosciare della pioggia, dalle siepi gocciolanti, dai garofani di campo, ad avvolgere il loro tenero amore:

La pioggia batteva sui vetri
veniva la sera
tu eri la mia fidanzata
e io ti tenevo stretta
seduto vicino al fuoco

[...]

Uscimmo e camminammo in silenzio
fra siepi lucide e gocciolanti
alla cui ombra stavano
garofani di campo bianchi e rosa
bagnati dalla pioggia recente.

Lo scenario naturale si rintraccia pure in questa sequenza de *La camera da letto* (cap. XXX, vv. 42-103, pp. 694-696) relativa ai due innamorati A. e N. (Attilio e Ninetta):

L'adolescenza di A. non può morire così in un sottobosco di pini,
il patto di restarle fedele non è stato tradito. N. forse
se ne rende conto ma accetta: [...]
la famiglia deve sapere; deve sapere tutto,
prendere atto della sua irrevocabile scelta. [...]

« [...]

Sono a ventidue anni il fidanzato
d'una ragazza di ventuno, compagna di scuola:
scelta ardente e forse giudiziosa...

[...]

N. sa che alla piccola
commedia familiare, [...]
succederà, nel luogo destinato, l'amore. [...]

Ma è nella poesia *Anacreontica* (p. 442), il cui titolo evoca le *Anacreontiche a Irene* di Jacopo Vittorelli, che si verifica un ulteriore passaggio, quello determinante, perché Bertolucci esprime il suo amore attraverso il desiderio di diventare... di

farsi natura, come rivela l'insistenza anaforica di *vorrei esser... il sole, l'erba, l'ape*:

Vorrei esser il sole che ti scalda
quando esci dall'acqua, freddolosa
e gocciolante, e sì ti fa radiosa
negli occhi, felice e calda.

Vorrei esser l'erba che accoglie
le belle membra in riposo,
il castagno annoso
ch'ombra il tuo sonno con lucide foglie.

Vorrei esser l'ape che si posa
su te che dormi nel meriggio estivo
(il tuo respiro è un quieto e dolce rivo)
ingannata dal tuo aspetto di rosa.

Tuttavia senza giungere agli esiti metamorfici – come dire? – di “vegetalizzazione” del D'Annunzio alcyonio; si pensi a *La pioggia nel pineto* nella quale il poeta pescarese si rivolge ad Ermione (Eleonora Duse):

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.

Piove su le tamerici

[...]

piove su i pini

[...]

piove su i mirti

divini,

[...]

piove su i nostri volti

silvani,

piove su le nostre mani

[...]

E immersi

noi siam nello spirto

silvestre,
d'arborea vita viventi;
[...]²³

perché Bertolucci mantiene la centralità, o meglio, l'identità creaturale dell'io poetante, grazie all'impiego del condizionale «vorrei esser», che si ritrova pure nell'ultimo verso del componimento, isolato dal doppio spazio tipografico e con i puntini di sospensione finali. Un verso che in sede centrale contiene il lemma «brezza»:

Vorrei esser la brezza che ti sveglia...

che riecheggia la «gentle breeze» dell'*incipit* del *Preludio* di William Wordsworth, “poeta della natura”²⁴:

O there is blessing in this gentle breeze
That blows from the green fields and from the clouds
And from the sky [...]²⁵.

Si aggiunga che «brezza», con due occorrenze nella seconda quartina de *Il rosa, il giallo e il pallido viola...*, in *Lettera da casa* (p. 87):

Il rosa, il giallo e il pallido viola
di questi fiori autunnali al fuoco
calmo dei giorni il celeste
mese consuma, i tuoi occhi piangenti.

E l'ora mattutina non li asciuga

²³ Per un'analisi testuale de *La pioggia nel pineto*, si veda Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia. Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1992, vol. 4, pp. 141-145.

²⁴ Ralph Pite, *Wordsworth and the natural world*, in Stephen Gill (ed.), *Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 180-195.

²⁵ William Wordsworth, *Il preludio*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1990, p. 32. Con riferimento alla sua attività di traduttore, Bertolucci confida: «da dilettaante quale sono della traduzione [...] Con una rapidità che mi ha fatto un po' impressione, Bacigalupo ha tradotto tutto il *Prelude*. Di fronte a questo, a cosa servivano i miei frammentini? Ma li ho ripresi in *Imitazioni*», in Bertolucci, Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, cit., p. 50. Per le varie versioni dell'opera cf. William Wordsworth, *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, edited with an introduction by Jonathan Wordsworth, London, Penguin Classics, 1995.

con la brezza improvvisa che le foglie
deboli muove, il tuo pianto
non si placa, è la brezza che tace.

figura pure in un luogo poetico de *La valle di Airey-Force*
(vv. 1-10, p. 847):

... Non un respiro d'aria
muove il cuore di quest'ombrosa valle.
[...]
Eppure, anche ora, una leggera brezza
fuggita ai venti che infuriano altrove
è entrata, inavvertita dalle querce...

ossia nel primo testo delle opere di Wordsworth che Bertolucci traduce, a cui bisogna aggiungere *Per nocchie*, due frammenti tratti dal *Preludio* e una sequenza tratta da *L'escur-sione*²⁶, dove si ritrova ancora una volta il lemma «nebbia» (vv. 1-3, p. 853):

Verso casa muovevano i pastori
nella nebbia, io seguivo, quando un passo,
un passo solo mi portò lontano

La lezione di Wordsworth, per il quale «natura, individuo e vita umana sono in generale connessi»²⁷ e che, com'è noto, nella prefazione alla seconda edizione delle *Lyrical ballads* afferma che il *Poeta* considera «man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature»²⁸, mostra i suoi riflessi sia nel poemetto *La capanna indiana* sia nel romanzo in versi *La camera da letto*²⁹, a differenza di quan-

²⁶ Traduzioni apparse in «Poesia», IX, 1948, poi in Bertolucci, *Imitazioni*, cit., ora in Id., *Opere*, cit., p. 845 ss.

²⁷ David Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York, The Roland Press Company, 1970, trad. it., *Storia della letteratura inglese*, Milano, Garzanti, 1983, vol. II, p. 536.

²⁸ William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical ballads*, edited by R.L. Brett and A.R. Jones, London, Routledge, 1991, 2nd edition, p. 259.

²⁹ Cf. Rosario Vitale, *Attilio Bertolucci. Da "La capanna indiana" a "La camera da letto": una (ri)costruzione poetica*, «Revue des Études Italiennes», n.s., 55, 1-2, 2009, pp. 153-188.

to sostiene Bertolucci quando afferma: «nella *Capanna* non c'è più niente di lui, ma dietro la *Capanna* c'è il mio incontro con lui»³⁰. Del resto non si tratta di un incontro qualunque, ma di quelli che lasciano il segno, perché nel poeta inglese Bertolucci «riconosce e approfondisce il senso stesso della propria ricerca: l'esigenza di una parola capace di dire il flusso, la durata dell'esserci»³¹.

Per concludere. Le confluenze naturali positive e negative che si alimentano e si arricchiscono di molteplici suggestioni letterarie, documentate dalla scelta dei testi poetici che Bertolucci traduce, nei quali la natura è spesso presente nelle sue varie declinazioni, come peraltro si constata nella poesia *Ultime foglie* (vv. 1-6, p. 860) di Walter Savage Landor, che riprende il *topos* della foglia che cade:

Cadon le foglie, e così è di me
 gli ultimi fiori hanno umidi gli occhi,
 così è di me.
 Raro si ode sul ramo ora l'uccello
 gioioso o mesto
 per l'intero bosco

incidono a tal punto nell'animo di Attilio Bertolucci da spingerlo a verseggiare con grande sensibilità poetica in *Pensieri di casa* (vv. 1-4, p. 154), nella raccolta *In un tempo incerto* (1955):

Non posso più scrivere né vivere
 se quest'anno la neve che si scioglie
 non mi avrà testimone impaziente
 di sentire nell'aria prime viole.

³⁰ Bertolucci, Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, cit., p. 50.

³¹ Attilio Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, a cura di Paolo Lagazzi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 19.

Alfredo Luzi

«Natura, lei sempre detta, nominata dalle origini»: il “discorso naturale” nella saggistica di Mario Luzi

Il tema della natura presenta nell'opera di Mario Luzi un andamento carsico.

Nella saggistica lo scrittore esercita, a più riprese, la sua acribia ermeneutica nell'individuazione delle variabili epistemologiche del concetto, a partire dagli anni '40 fino alle soglie del nuovo secolo.

Nella produzione poetica, invece, egli configura la natura in condensazioni simboliche e tematiche, il paesaggio, il mondo animale, la vita, le creature, la metamorfosi, eccezion fatta per alcuni componimenti scritti dal 1960 in poi, in cui il riemergere del lemma è il segno di una pulsione gnomico-filosofica, molto avvertita nelle ultime opere.

Negli scritti di critica letteraria, in cui la poetica luziana è esplicitata nelle sue motivazioni ontogenetiche, il concetto di “natura” presenta una serie di variazioni epistemologiche.

Già nel saggio *Piccolo catechismo*, scritto nel 1942, Luzi dedica un paragrafo a *La realtà e la natura nella poesia*.

Egli riflette sul rapporto tra *natura naturans* e *natura naturata* nella prospettiva della genesi poetica, facendo riferimento alla linea filosofica che, a partire dal neoplatonismo (a cui erano vicini molti ermetici grazie alla rilettura di Plotino), passa, tenuto conto delle variabili epistemiche, per Giordano Bruno, Campanella, e Spinoza.

Luzi individua nella natura un processo dinamico che nel suo farsi determina una scissione tra soggetto (*natura naturans*) e oggetto (*natura naturata*) che il poeta deve sforzarsi,

con il suo linguaggio, di annullare, muovendosi tra libertà e necessità.

Se da una parte la poesia instaura modalità molteplici di rapporto con la realtà, dall'altra, «lo scrittore per giungere all'espressione di quella verità reale non possiede altro mezzo che la propria realtà particolare, cioè la propria natura. E anzi egli non vede la vita che sotto la specie della natura e cioè di un prolungamento di se stesso»¹.

Nella dimensione esistenziale, ontica, della scrittura è necessario innestare una proiezione ontologica che salvi la letteratura dai limiti della mimesi: «Ma intanto per trovare la natura quale enorme itinerario è imposto allo scrittore, quante accezioni minime e convenzionali della vita deve rifiutare per trovare la vita, e cioè quella posizione elementare ed eterna dell'essere, legata al senso puro dei fenomeni e all'attenzione dell'uomo che li percepisce e li soffre»².

Egli riconosce l'esistenza dell'opposizione soggetto/oggetto nel rapporto che il poeta instaura con la realtà: «In fondo alle sollecitazioni del suo carattere, e, in generale, della sua personalità [...] esiste l'impersonale della natura in cui pure il suo io sussiste distinto dal peso umano che abita la sua voce»³.

Il punto di contatto è così enucleato, fin d'ora, nella "naturalità" del discorso poetico, che è garanzia della comunicabilità del testo poetico e del legame tra autore e lettore, tema su cui egli tornerà più volte:

Ma in altri scrittori hanno prevalso sulla natura stessa l'immagine, l'idea, o il senso della natura, animati in mezzo all'assenza dell'uomo e dell'umano.

[...] Per quanto l'oggetto della loro rappresentazione non sia un'epidica realtà umana, [le parole] sono ancora pertinenti attraverso la natura alla vita umana e dunque poeticamente suscettibili di verità⁴.

¹ Mario Luzi, *Piccolo catechismo*, in *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 77.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

È il caso di Ugo Foscolo e delle *Grazie*, in cui, sul sostrato ellenico, s'innerva un'energia romantica favorita dall'attitudine «a guardare la vita come natura, a considerarla nella sua specie profonda e necessaria»⁵, come scrive Luzi nel saggio *Il cielo delle Grazie*, pubblicato, a distanza di un anno da *Piccolo catechismo*, nel numero 2 della rivista «Parallelo» nel 1943.

Nel 1947 il poeta fiorentino scrive *Sul concetto di natura*. Anche in questo testo egli propone un superamento tramite una dinamizzazione dell'antinomia spinoziana *natura naturans* VS *natura naturata* e della centralità isolata del soggetto poetico elaborata dalla critica romantica: «Idealmente tale conflitto tra l'io distinto e la natura indifferenziata, tra la forma e la materia può risolversi nell'appropriazione del secondo da parte del primo termine»⁶.

Ma con il supporto dello sviluppo delle scienze biologiche Luzi rifiuta il contrasto tra un astratto spiritualismo a difesa dell'io e un concetto empirico, materialistico, di natura.

Egli dichiara:

la letteratura del nostro tempo, è evidente, dimostra la mortale stanchezza di un così esasperato risentimento monadistico. Comunque si debba interpretare dal punto di vista della storia e della conoscenza, questo è indubbio, che dall'ordine dello spirituale e dell'intellettivo il problema del soggetto e della natura è entrato nel dominio della fisiologia⁷.

Ne consegue che «il concetto di natura così violentemente delimitato dai romantici in opposizione all'io si è dunque dilatato fino a comprendere lo stesso io, senza per questo divenire meno limitativo»⁸.

Ma per sciogliere le tensioni contrastive presenti in questa concezione e trasformarle in armonia degli opposti, Luzi introduce l'idea di “socialità della natura”, convinto com'è che «al di là della stanchezza e della rassegnazione, al di qua dell'orgo-

⁵ Luzi, *Il cielo delle Grazie*, in Id., *L'inferno e il limbo*, cit., p. 108.

⁶ Luzi, *Il concetto di natura*, in Id., *L'inferno e il limbo*, cit., p. 33.

⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁸ *Ibidem*.

glio e del titanismo, la natura costituisce un limite attivo entro il quale l'uomo può agire utilmente, in modo cioè che i suoi atti si ripercuotano con efficacia sugli altri uomini uniti a lui per alcune proprietà inerenti appunto alla natura»⁹.

Negli anni immediatamente successivi all'esperienza individuale e collettiva della guerra, che lo ha spinto a «dare al *suo* lavoro una sostanza e un aspetto più elementari, più fondati sulla natura dell'esperienza dell'uomo e sulla natura del linguaggio che la esprime»¹⁰, come scrive nel 1958 nell'intervista *Dove va la poesia*, Luzi, anche sul piano critico, giustifica la sua progressiva distanza dalla poetica ermetica innestando nelle sue riflessioni sul concetto di natura quello di storia, al fine di definire il ruolo sociale del poeta nella società contemporanea.

Naturalezza del poeta (1951) è una sintesi del pensiero critico di Luzi all'altezza di quegli anni in cui, sul piano poetico, egli sta andando alla scoperta vitalistica delle *Primizie del deserto*.

Egli contesta il «sogno del demiurgo e del mago, l'illusione di creare il mondo per virtù del verbo e di dominarne l'essenza e le intrinseche relazioni per virtù della formula»¹¹, che ha affascinato la poesia europea dal romanticismo fino alle ultime propaggini del simbolismo e dell'ermetismo, e pone come condizione etica primaria del poeta quella della modestia: «La prima cosa che il poeta deve comunque far dimenticare e dimenticare egli stesso è di essere l'attore; sarà arrivato vicino alla verità quando nella sua opera attori risultino gli altri, la natura nelle sue circostanze frammentarie come nei suoi profondi principi, ed egli appaia l'interprete e il testimone»¹².

Solo a queste condizioni si può instaurare un legame armonico tra il soggetto del *poiein* e la natura:

Se noi possiamo parlare oggi di naturalezza del poeta, è perché teniamo per un assurdo scientifico considerare la natura come il regno delle

⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰ Mario Luzi, *Dove va la poesia?*, in Id., *L'inferno e il limbo*, cit., p. 53.

¹¹ Mario Luzi, *Naturalezza del poeta*, in Id., *L'inferno e il limbo*, cit., p. 42.

¹² *Ibidem*, p. 42.

leguminose o come il dominio delle leggi meccaniche dell'inerzia e della materia. Il concetto di natura si è integrato fino a comprendere insieme ai fenomeni anche la coscienza che per educazione diretta ed ereditaria dell'uomo ne prende. La psiche dell'uomo è costituita da queste nozioni che appartengono a lui in quanto appartengono alla natura umana¹³.

C'è alla base di questa posizione un recupero dello storicismo vichiano della *Scienza nuova*.

In particolare Luzi accetta l'idea della poesia come prima forma d'interpretazione del mondo non ancora condizionata dalla civiltà («i primi poeti furono per natura»: *Degnità LI*)¹⁴ e di conseguenza il legame di quel linguaggio, anche nel suo carattere metaforico, con la dimensione naturale («Alla qual favella naturale dovette succedere – scrive Vico – la locuzion poetica, per immagini, somiglianze, comparazioni e naturali proprietà»: *Degnità LVII*)¹⁵.

La divaricazione romantica tra forma e materia viene così annullata dall'inserimento degli stati psichici che determinano la spinta alla poesia in un sistema più complesso e più dinamico dello stato di natura:

Nella naturalezza del poeta, nella verità naturale della sua voce le proprietà e gli attributi soggettivi non sono più separati da quelli oggettivi. Lo stato del poeta trova la sua espressione esatta e vera in quanto risveglia e smuove dall'inerzia uno stato pertinente all'uomo come tale e immedesimato con la sua psiche e con la sua condizione naturale, e perpetua¹⁶.

S'insinua nella poetica programmatica luziana il tema dell'alterità che verso la fine degli anni '40 si configura nelle immagini femminili presenti nelle composizioni di *Quaderno gotico*, messaggere di un ritorno alla vita dopo la distruzione fisica e morale della guerra: «Un nuovo accordo del tu e dell'io;

¹³ *Ibidem*, pp. 43-44.

¹⁴ Giambattista Vico, *Principj di scienza nuova*, a cura di Giuseppe Ferrari, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1844, p. 113.

¹⁵ *Ibidem*, p. 115.

¹⁶ Mario Luzi, *Naturalezza del poeta*, in Id., *L'inferno e il limbo*, cit., p. 45.

è questo veramente il significato o meglio il prodotto di ogni operazione profonda dello spirito»¹⁷.

Qualche anno più tardi, nel 1959, Luzi pubblica presso Garzanti l'antologia *L'idea simbolista*.

Nell'introduzione riaffiorano tracce del dibattito filosofico ed antropologico sul rapporto natura/cultura che si era sviluppato in Europa e negli Stati Uniti dalla fine degli anni '40 fino alle soglie degli anni '60.

Lévi-Strauss aveva edito nel 1949 *Structures élémentaires de la parenté*, la cui traduzione italiana sarebbe apparsa solo nel 1972, un saggio nel quale, seppur in una prospettiva statica, e sulla traccia degli studi di Franz Boas, la cultura viene inserita nella realtà naturale delle cose e le linee di confine tra linguaggio e simbolismo s'intrecciano.

Nell'antologia luziana l'idea di natura come totalità è derivata da Novalis, autore che viene conosciuto in Italia grazie alle traduzioni di Vincenzo Errante, di Tommaso Landolfi, e ai contributi di Gianfranco Contini e Leone Traverso.

Ma i riferimenti critici e metodologici, citati dallo stesso Luzi, sono soprattutto *L'âme romantique et le rêve* di Albert Béguin e *Scritti e frammenti di estetica* di Johann Georg Hamann, testi in cui è forte l'attenzione all'aspetto spirituale e religioso del fare poetico.

Così, quando Luzi sostiene:

I filosofi della natura affermano l'unità cosmica che si compie nello spirito umano e pongono nel sogno, o comunque nell'involontario e perfino nell'incosciente, il momento e il modo della sua rivelazione: nello stesso tempo il linguaggio della poesia viene considerato come lo strumento proprio di codesta rivelazione dell'unità del mondo¹⁸

dichiara esplicitamente il suo debito nei confronti dello studioso francese mentre recupera dal romanticismo di Hamann, il cui libro *Scritti e frammenti di estetica* era stato pubblicato a cura di Sergio Lupi da Sansoni nel 1938, il principio di una

¹⁷ *Ibidem*, p. 49.

¹⁸ Mario Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p. 7.

stretta connessione tra natura divina della parola e discorso umano.

Nel 1963 Giancarlo Vigorelli pubblica *Il gesuita proibito*, una raccolta di scritti di Teilhard de Chardin, avviando un vivace dibattito sul pensiero del padre gesuita. Sulla base delle nozioni di “noosfera” e di “convergenza”, il religioso scienziato, nei suoi scritti *L'ambiente divino* e *Il cuore della materia*, aveva proposto una sua visione evolutiva della natura che prelude all’“ortogenesi” come finalità ultima e convergente dell’evoluzione della creazione.

Luzi ritrova in questi testi una visione della natura di tipo cristiano che rinvia all’idea paolina di “redenzione” espressa nella *Lettera ai Colossesi* e a quella giovannea di “attrazione” verso il sacrificio della croce e di “elevazione” verso Dio.

In *Vicissitudine e forma*, edito da Rizzoli nel 1974, a distanza di quindici anni dalla pubblicazione de *L'idea simbolista*, ricorre spesso una parola-chiave che assumerà un valore macrotematico nelle opere poetiche dello scrittore, a partire da *Su fondamenti invisibili* (1971): “metamorfosi”, che a sua volta è inserita in una visione “creaturale” del mondo, come si può evincere dal brano seguente:

La natura non conosce degradazioni se non apparenti: la sua legge non è la morte ma la metamorfosi. L'arte che si prefigge di combattere gli effetti apparenti del tempo con la sua presunzione di indelebilità non è la poesia che giace al contrario con estrema confidenza sul fondo del suo elemento che è proprio il divenire, la trasformazione, la vita. Il massimo di potere creativo che possiamo immaginare concesso alla poesia è, dunque, di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine, facendone il suo stesso respiro¹⁹.

Nella coppia armonica natura/creatura si esprime tutta la potenzialità ermeneutica della parola poetica che ha la dote, come scrive Luzi, «di portare lo spirito dov'era la lettera»²⁰:

¹⁹ Mario Luzi, *La creazione poetica?*, in Id., *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 34.

²⁰ *Ibidem*, p. 25.

Ripescando lo spirito di là della lettera la poesia riapre al linguaggio lo spazio per la sua avventura in armonia con le altre energie che operano nel processo ininterrotto della creazione. In questo senso il linguaggio della poesia è profondamente naturale perché disgrega la lingua convenuta della cultura e ne immerge i lacerti nell'unico elemento capace di riattivarli e di riaprirli a successivi ulteriori significati: e cioè nella profondità dove agisce la legge stessa della natura che è la metamorfosi²¹.

Si riconosce dunque alla parola poetica una sorta di potere carismatico, in cui essenza ed esistenza si fondono:

In qualche modo il linguaggio collabora a questa opera di prosecuzione del mondo, è immerso profondamente nel vivo della sua metamorfosi [...]. Il poeta è prima di ogni altra cosa uno che avverte come non sua la parola che usa ed è indotto ad usarla solo per questo, perché essa gli sembra oscuramente implicata nel processo generale della vita. I pensieri e i sentimenti personali che lo muovono si incontrano con la dimensione continua della parola e maturano in quel connubio una sostanza diversa, omogenea con l'origine del permanere e del divenire in cui si inserisce tutto ciò che esiste²².

È questo il tempo in cui Luzi elabora la sua concezione di "poesia agonica" che, in filigrana, si ritrova nel *continuum* tematico del volume edito nel 1984 da Garzanti, *Discorso naturale*, centrato sul rapporto tra poesia e natura.

Nel saggio *E non vergognarsi* Luzi torna sul ruolo che il poeta deve svolgere nella società contemporanea.

Rifiutando, come già aveva fatto nelle precedenti opere di critica, l'ipotesi di un io poetante superiore al destino dell'umanità, egli insiste sulla funzione, appunto, del "discorso naturale" che la poesia contemporanea ha il dovere sociale di svolgere:

Il poeta, secondo me, è alla pari come individuo con tutto l'altro che vive, pensa o soffre, per quanto abbia in più la possibilità di cavare un senso dalla vicenda del mondo. È insomma un personaggio, tra i tanti, della commedia, anche se lui ha l'uso e il privilegio, forse, della parola; privilegio fra virgolette, perché la parola è anche *cruciatius*, è anche un tormento²³.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 36.

²³ Mario Luzi, *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 159-160.

E giunge alla conclusione che l'eventuale egoismo del poeta può stemperarsi e divenire offerta sociale nel momento in cui egli si mette al servizio degli altri, «per lo meno per avvisarli, gli altri, di quanto hanno perso, di quanto viene loro sottratto in naturalezza, in umanità, in santità vorrei dire, ogni giorno»²⁴.

In una delle interviste raccolte da Annamaria Murdocca, dal titolo *Analisi dei testi* (1999), Luzi, ad una domanda di Claudio Toscani sul rapporto tra poesia e ideologia, ribadisce la sua fedeltà ad un'idea di poesia come forma sintetica e sublime di conoscenza:

Per me la poesia riparte sempre dal fondamento naturale dell'uomo e gli interrogativi che fa sono quelli in cui permangono l'innocenza, la sprovvedutezza dell'uomo in quanto tale, di fronte al suo destino e al mondo. La funzione odierna della poesia è più che mai quella di richiamare scienze e discipline agli interrogativi di fondo, perpetuando (non cristallizzando in ideologie spesso artificiali) la continuità dell'umano²⁵.

Sulla diversità gnoseologica tra scienza e poesia è impostato, ampliando la prospettiva, il saggio *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli* (2002), testo di una conferenza tenuta nel 1994.

Il poeta recupera la funzione euristica del mistero, che è uno dei temi fondanti della poetica ermetica, a partire da Ungaretti, affermando:

Mistero, d'altronde, non deve essere pensato come impossibilità, o rinuncia a conoscere, ma come modo altro della conoscenza, come modo particolare di conoscenza; conoscenza per mistero è una elargizione della fede, un dono dell'iniziazione confortato dal pensiero teologico, ma lo è anche in altri campi, tra cui, appunto, la poesia²⁶.

Il mito d'Orfeo, che racchiude l'essenza della poesia, viene così letto come «la profonda memoria di un'armonia perduta, la ferita di un'amarissima separazione dall'unità e il desi-

²⁴ *Ibidem*, p. 166.

²⁵ Mario Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Fiesole, Cadmo, 1999, p. 47.

²⁶ Mario Luzi, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di Daniele Piccini e Davide Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, p. 194.

derio invece di reintegrazione in questa unità, in quel tutto, in quell'ordine supremo»²⁷.

Che è poi, in versione mitopoietica, la nostalgia teilhardiana dell'unificazione creaturale dall'*alfa* all'*omega*: «Si profilano le vie che guidano il sogno umano alla ricongiunzione all'unità, che poi è un desiderio di fondo che l'uomo può avere anche soffocato sotto la brutalità dell'evento ma che è in lui: non essere solo»²⁸.

Ma il tema dell'unità non è mai disgiunto da quello della metamorfosi, che, nella poesia di Luzi, ha tanta parte fin dai primi anni '70.

Nello scritto *Il genio discreto della poesia*, che nel volume è collocato successivamente a *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli*, ma che è la trascrizione di una conferenza del 1993, Luzi si dichiara certo «che il mondo può avvenire, è in corso sempre di trasformazione; la creazione procede [...] la trasformazione continua, il mondo ancora parla e il mondo ancora si dirige probabilmente verso qualcosa»²⁹.

Intanto si fa più urgente nelle riflessioni luziane la problematica della nominazione, del significato veicolato dall'enunciazione, in cui s'adombra anche la questione della potenzialità veritativa della poesia.

Luzi ammette:

Il primo movimento che incanta lo scrittore, il poeta, che lo eccita e lo entusiasma, è proprio quello della nominazione: denominare le cose, *dare il nome alle cose*, trovare questa connessione fra la cosa e il suo nome. Voglio dire non il nome convenzionale, indifferente, quasi abusivo, no, ma il nome in cui la cosa prende veramente la sua identità e la sua presenza³⁰.

Per tornare, però, in *Lezione sull'endecasillabo*, un intervento del 2000, a conclusione delle sue riflessioni filosofico-linguistiche, sulla condizione di "lingua mortale", di *sermo humilis*, della poesia: «Nel bisogno di restituire la parola alla vita, alla natura, quello che noi facciamo è stabilire un limite a que-

²⁷ *Ibidem*, p. 196.

²⁸ *Ibidem*, p. 198.

²⁹ *Ibidem*, p. 207.

³⁰ *Ibidem*, p. 201.

sto dicibile; perché il fatto che uno tenti di definirlo, già in un certo modo lo limita»³¹.

A nove anni dalla morte di Mario Luzi, la rivista «Istmi», curata da Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli, ha pubblicato una raccolta di saggi dal titolo *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari* (2014).

In uno di questi, *Dove va la poesia?*, che è la riedizione di un'intervista pubblicata su «L'Approdo letterario»³², già presente in *L'inferno e il limbo*³³, Luzi, con riferimento alla polemica contro gli ermetici sviluppatasi intorno al '50, ricostruisce con lucida acribia la genesi del suo "discorso naturale".

Per lui «le strade alla conquista di un'espressione oggettiva divergevano profondamente»³⁴ e continua:

pensavo di poterle indicare nell'agitarsi e nell'annullarsi della passione individuale in seno alla fenomenologia della natura e dell'umano, nell'agitarsi e nell'annullarsi della volontà individuale in seno alle proposte di un'etica endemica e cioè religiosa, nell'agitarsi e nell'annullarsi del linguaggio individuale in seno alla lingua che contiene, come elementari tesori, i modi del naturale sentire e metaforizzare della gente e i loro sviluppi e la loro tradizione inventiva che i grandi scrittori hanno idealizzato³⁵.

In questa prospettiva assumono una valenza paradigmatica le parole dell'*estudiant* di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* che è in dubbio tra la sua facoltà di interpretare gli eventi:

Natura, lei
sempre detta, nominata
dalle origini...³⁶

³¹ *Ibidem*, p. 224.

³² «L'Approdo letterario», 1, ns. IV, gennaio-marzo 1958, pp. 88-91.

³³ Nell'edizione Il Saggiatore de *L'inferno e il limbo* le domande rivolte a Luzi vengono attribuite ad Adriano Seroni; nell'edizione di «Istmi» a Giovan Battista Angioletti.

³⁴ Mario Luzi, *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, Urbania, Istmi, n.33, 2014, p. 64.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 957.

e l'impossibilità di uscire da una soggettività ermeneutica
che non permette l'accesso alla verità del significato:

così spesso lo penso
paziente e insofferente
chi? l'unico pensabile

a me dato,
a me baluginato
che non nomino – non oso,
come nominarlo? –

è solo
e sempre il mio
io che si prolunga

con il suo patema,
temo – come nominarlo? Nomen...³⁷

³⁷ *Ibidem*, p. 959.

II

Nature et société civile : l'aube de la modernité

Donatella Bisconti

« Ludum esse Naturae hominum vitam » (Alberti, Momus, I, 27) : la Nature « léopardienne » de Leon Battista Alberti

On connaît l'attitude imprudente, inconsidérée parfois, de Leon Battista Alberti vis-à-vis de la circulation de ses manuscrits, attitude qui explique en partie la perte ou l'oubli pendant de longs siècles d'une partie de ses œuvres.

D'autre part, Francesco Furlan a souligné à plusieurs reprises l'état déplorable dans lequel l'œuvre d'Alberti est parvenue à l'âge moderne : éparpillée, en partie perdue, malmenée, attribuée parfois à d'autres auteurs, comme c'est le cas du livre III du *De familia*, l'*Oeconomicus*, dont la paternité fut longtemps attribuée à Agnolo Pandolfini, ou encore connue à des stades multiples de sa rédaction, la production d'Alberti fut victime de l'hostilité que la personnalité de l'auteur, ses positions culturelles et philosophiques, ses choix stylistiques et rhétoriques, sa défense de la langue vulgaire contre l'avis opposé de nombre d'humanistes, avaient suscités dans les milieux florentins des années 30 du Quattrocento¹.

Cette hostilité malveillante semble être également à la base du jugement négatif de Vasari, qui voyait Alberti comme un touche-à-tout bien inférieur aux artistes de son époque, un théoricien sans beaucoup d'expérience pratique, dont les résul-

¹ Cf. Francesco Furlan, *Réception florentine et fortune française de Leon Battista Alberti*, in *Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L. B. Alberti*, Torino, Aragno / Paris, Vrin, 2003, pp. 157-172 (p. 161), déjà publié in *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Actes du Colloque International, 22-24 novembre 1990, Paris, Editions de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 119-134.

tats en matière de bâtiments publics et privés et de peinture sont décevants par rapport à la profondeur de sa réflexion sur les arts².

Alberti, qui avait déjà obtenu un emploi à la curie avant son retour de l'exil qui avait frappé sa famille au début du XV^e siècle³, finira par s'installer à Rome, sous Eugène IV d'abord, sous Nicolas V, Calixte III, Pie II et Paul II plus tard: il s'octroie ainsi une marge d'autonomie qui lui permettra de travailler pour différents seigneurs de la péninsule sans pour autant en dépendre directement et prend en même temps ses distances du milieu florentin avec lequel il n'avait jamais trouvé une vraie entente et que d'ailleurs il n'avait pas manqué d'attaquer sous des formes plus ou moins allusives dans ses œuvres latines comme en langue vulgaire⁴.

Ce fut un destin similaire que Leopardi subit lors de son séjour florentin, qui se solda par une double déception (et désillusion), sur le plan amoureux d'un côté, sur le plan de la rencontre avec le milieu intellectuel qui pourtant l'avait invité à Florence, des hommes comme Capponi, Vieusseux et Tommaso, de l'autre⁵. Si Alberti choisit Rome comme destination de son exil volontaire de la ville de ses ancêtres, en retrouvant sa

² Giorgio Vasari, *Vita di Leon Battista Alberti architetto fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, parte II, p. 376.

³ L'exil des Alberti fut révoqué en 1428. Leon Battista fit pour la première fois son entrée dans la capitale toscane en 1430 ou 1432, lorsqu'il obtint le prieuré de San Martino in Gangalandi près de Florence, une source de revenus qui, avec son emploi d'abrégiateur (ensuite d'écrivain) apostolique, rendit plus confortable sa position économique et sociale. Cf. Luca Boschetto, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Firenze, Olschki, 2000, p. 79.

⁴ Si Alberti est frappé d'admiration pour les résultats obtenus par Florence en matière de développement artistique, comme en témoigne la dédicace de la version italienne du *De pictura* à Filippo Brunelleschi, inversement, dans le *De commodis litterarum atque incommodis*, l'insensibilité des Florentins, notamment de l'aristocratie marchande au pouvoir, à l'égard des lettres est pointée du doigt : cf. Leon Battista Alberti, *Avantages et inconvenients des lettres*, traduit du latin par Christophe Carraud et Rebecca Lenoir, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2004, p. 127.

⁵ Sur les rapports de Leopardi avec le cercle de Vieusseux et les amis florentins, v. *Leopardi a Firenze*, Atti del convegno di studi (Firenze, 3-6 giugno 1998), a cura di Laura Melosi, Firenze, Olschki, 2002 («Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Centro Romantico – Studi 12»).

place d'écrivain et d'artiste au sein de la curie, outre qu'un emploi bien rémunéré, malgré des dissensions vis-à-vis des projets de renouveau de la ville, notamment sous Nicolas V, Leopardi finit par suivre à Naples Antonio Ranieri, avec lequel il formera un couple aussi soudé qu'improbable jusqu'aux derniers instants de sa vie⁶. Mais, contrairement à la relation qu'Alberti entretint avec Rome, la relation de Leopardi avec Naples ne sera jamais pacifique et harmonieuse. Bien au contraire, le poète de Recanati n'épargnera pas à la ville soumise à la monarchie des Bourbons ses piques féroces et sa satire acérée, mais il y trouvera également une sorte de volupté inattendue et à sa façon transgressive en s'y encanaillant au contact des couches infimes de la société napolitaine et de leur approche de la vie à la fois intense, voire spasmodique, mais aussi pessimiste et résignée⁷. Y trouva-t-il une consonance avec son propre ressenti, l'attitude ironique vis-à-vis des contradictions de l'existence et l'empathie pour les phénomènes naturels qui lui dictèrent des pages parmi les plus vibrantes et plus résolument nihilistes de sa production poétique ? Probablement oui, si l'on songe que c'est à Naples que Leopardi composa la *Ginestra*, il *Tramonto della luna*, mais aussi un poème héroï-comique comme les *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

A un premier regard, nous sommes frappés non seulement par la ressemblance de ces deux parcours biographiques, mais surtout par l'ostentation d'attitudes comparables. Dans un monde, comme ce fut la Florence du milieu du XV^e siècle, où l'enjeu politique est omniprésent et l'engagement du citoyen au sein de la cité est sans cesse théorisé, décliné et associé à la notion de « florentina libertas », une valeur à défendre à tout prix contre toute attaque extérieure, Alberti se montre sceptique vis-à-vis de l'efficacité de l'action du citoyen. Dans le *De familia*, Giannozzo se méfie des *statuali*, les hommes à la manœuvre au gouvernement ; dans le *Theogenius*, le protagoniste s'exile

⁶ Sur les relations entre Leopardi et Ranieri, v. René De Ceccatty, *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli*, Milano, Archinto, 2014.

⁷ A en croire Antonio Ranieri (*Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Milano, SE, 2005, p. 5), dont le témoignage est toutefois à prendre avec précaution.

volontairement de la cité, en la jugeant corrompue et peu apte à offrir la concentration nécessaire aux études ; dans le *Profugiorum ab aerumna*, Nicola di Vieri dei Medici est conscient que sa présence dans les conseils citoyens, quoique demandée avec insistance, ne pourra pas modifier les décisions qui y seront prises, puisque la liberté de parole n'y a plus entièrement sa place, contrairement à la propagande affichée par le régime républicain florentin, et préfère donc s'entretenir avec Battista et Agnolo Pandolfini sur les remèdes possibles contre la souffrance qui frappe, tôt ou tard, tout être humain. Et encore, dans le *Momus*, le pouvoir politique en tant que tel subit un échec qu'on pourrait qualifier d'honteux et qui révèle toute l'inanité, la vanité et la superficialité de ceux qui, censés nous gouverner, ne savent pas se gouverner eux-mêmes.

De son côté, Leopardi n'eut point de cesse de signifier à son siècle « *superbo e sciocco* » l'illusion à laquelle il se livrait naïvement, en promettant d'offrir aux hommes en tant que collectivité le bonheur que, faute de pouvoir l'assurer à chaque individu, la prévoyance des gouvernements, les découvertes scientifiques, les améliorations des conditions socio-économiques, les avancées technologiques parviendraient à répandre sur terre dans un futur proche. Nous avons désormais la certitude que ce futur, loin d'être imminent, est reporté sine die et que ce bonheur qui se cacherait dans la myriade d'objets technologiques qui nous entourent est bien volatile.

Ni Alberti ni Leopardi ne croient réellement dans le progrès de l'humanité comme ensemble : l'un comme l'autre se focalisent sur l'individu, sur ses qualités spécifiques qui le distinguent des autres êtres humains, sur sa force intérieure et son combat acharné contre les adversités. Un individualisme qui se heurte à l'esprit de leurs époques respectives et des milieux où ils se trouvèrent à œuvrer. Autre point commun, le « *serio ludere* », le jeu sérieux, qui a comme source Lucien, aimé et exploité aussi bien par Alberti que par Leopardi⁸.

⁸ C'est Alberti lui-même qui explique sa poétique comme jeu sérieux, subtil et spirituel, dans la dédicace des *Apologi* à Francesco Marescalchi, dans celle anonyme du *Momus* et dans les *Prohemia* des différents livres des *Intercenales* (à

Pourtant, les preuves d'une connaissance ponctuelle de l'œuvre d'Alberti de la part de Leopardi sont plutôt rares : il n'y a aucune trace d'Alberti dans le *Zibaldone*, sauf pour quelques correspondances que Francesco Tateo a remarquées⁹. Un extrait du *De familia* fut accueilli dans la *Crestomazia italiana*¹⁰. D'ailleurs, Leopardi connaissait du *De familia* surtout (ou plus probablement, uniquement) le livre III attribué pendant des siècles, comme on l'a rappelé plus haut, à Agnolo Pandolfini. Dans la bibliothèque de Monaldo, il existait un exemplaire du *Theogenius*, avec l'intitulé *De Republica, De Vita Civile, De Vita Rusticana e de Fortuna*, titre sous lequel le dialogue avait été publié à Venise en 1543¹¹. Le père de Leopardi possédait en outre une édition du *De re aedificatoria* et une réimpression de la fin du XVIII^e siècle de la traduction par Cosimo Bartoli des traités d'Alberti sur les arts : à noter que dans cette réimpression le *Momus*, traduit par Bartoli avec le titre *Del principe*, est absent. La traduction de Bartoli dans son intégralité était toutefois assez diffusée pour que l'on puisse émettre l'hypothèse que Giacomo l'ait eue sous la main à un moment ou à un autre de sa carrière littéraire. Il reste à savoir si Leopardi eut éventuellement l'occasion de se procurer la version latine originale

Paolo dal Pozzo Toscanelli, à Poggio Bracciolini, à Leonardo Bruni). Sur le « serio ludere » chez Alberti, plusieurs manifestations ont eu lieu dont le colloque *Alberti e la riscoperta di Luciano. Il Momus*, Ferrare, 12-14 mai 2016, à l'initiative de Francesco Furlan, Philippe Guérin, Yves Hersant, Marco Bertozzi, Juan Varela Portas de Orduña, ainsi que le colloque *Alberti Ludens*, A Conference in memory of Cecil Grayson, Oxford, 26-27 juin 2017, à l'initiative de Francesco Furlan, Martin McLaughlin, Hartmut Wulfram. Quant à Leopardi, il suffit de mentionner ici le *Pensiero* n° 78: « Grande tra gli uomini e di gran terrore è la potenza del riso: contro il quale nessuno nella sua coscienza trova se munito da ogni parte. Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire ». Cf. Giacomo Leopardi, *Pensieri*, Milano, Mondadori, 1993, p. 88.

⁹ Cf. Francesco Tateo, *Leopardi e il Quattrocento*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki, 1978, pp. 151-213; pp. 206 sq. et n. 148-151.

¹⁰ Cf. Giacomo Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1968, pp. 232-234. Pour ce passage, cf. Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1994, III 1507-1589.

¹¹ *Dialogo di Messer Leon Battista Alberti, fiorentino. De Republica De Vita Civile, De Vita Rusticana e de Fortuna*, in Vinegia per Venturino Rosinello, 1543.

du *Momus*, dans une des deux seules éditions anciennes, l'édition Guillery de 1520 ou l'édition Mazzocchi de la même année, la première édition moderne datant de 1942 (édition Martini). Quant aux autres œuvres d'Alberti, notamment les *Intercentales* et les *Profugiorum ab aerumna*, l'état de la tradition est tel que nous pouvons a priori et avec un bon degré de certitude, exclure que Leopardi ait pu les lire¹².

Pour revenir à la question de la nature, on peut commencer par s'interroger sur la représentation de la nature chez Alberti et essayer ensuite de repérer les points de contact possibles avec Leopardi. Je me concentrerai sur le *Theogenius* et le *Momus* d'un côté, sur les *Operette Morali* et les *Paralipomeni* de l'autre. Cependant, il faut préalablement souligner que l'idée de nature chez Alberti semble se décliner de façon très différente en fonction des conditions dans lesquelles l'œuvre fut écrite, de son ou de ses destinataire(s), de l'objectif envisagé.

Dans le *De familia*, œuvre écrite à l'intention de la famille Alberti, la nature apparaît comme un instrument providentiel permettant la génération et la conservation des individus de toute espèce afin qu'ils puissent développer leurs potentialités :

Sempre veggo la natura da ogni parte sollecita a provvedere che ogni cosa procreata sé stessi conservi, ricevendo da chi la produsse nutrimento e aiuto a perseverare in vita e a porgere le sue utilitati in luce¹³.

¹² Pour l'histoire des éditions du *Momus*, cf. l'*Introduction* de Francesco Furlan à Leonis Baptistae Alberti, *Momus*, Édition critique, Bibliographie et Commentaire par Paolo d'Alessandro et Francesco Furlan, *Introduction* de Francesco Furlan, Pisa – Roma, Fabrizio Serra editore, 2016, pp. XIV-XVI; pour la complexe tradition manuscrite des *Intercentales*, cf. Franco Bacchelli et Luca D'Ascia, « *Delusione* » e « *invenzione* » nelle « *Intercentali* » di Leon Battista Alberti, Leon Battista Alberti, *Intercentales*, a cura di Franco Bacchelli et Luca D'Ascia, premessa di Alberto Tenenti, Bologna, Pendragon, 2003, pp. XXIX-XXXI. L'édition critique des *Intercentales* in Leon Battista Alberti, *Opere latine*, a cura di Roberto Cardini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010. La première édition moderne des *Intercentales*, très incomplète, est de Girolamo Mancini, Leonis Baptistae Alberti, *Opera inedita et pauca sepratim impressa*, Hieronymo Mancino curante, Florentiae, Sansoni, 1890. Concernant les *Profugiorum ab aerumna*, ils ont été transmis à l'âge moderne par un certain nombre de manuscrits. La première édition moderne date de 1843 (Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di Anicio Bonucci, vol. I, Firenze, Tipografia Galileiana, 1843, pp. 7-130).

¹³ Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di Ruggiero Romano et Alberto Tenenti, nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1969 et 1994, Libro I, pp. 38, 666-669.

Deuxièmement, la nature a rendu l'homme sociable et parfaitement épanoui dans l'interaction avec les autres hommes :

[...] gli uomini [...] sono da essa natura congregabili, e volentieri e con studio si congiungono, e fra gli uomini lieti convivono, fuggono, spiacegli e attristagli la solitudine¹⁴.

C'est afin de souder le pacte social que la nature a fait de l'homme un animal communiquant :

La natura, ottima constitutrice delle cose, volle nell'uomo non solo che viva palese e in mezzo degli altri uomini, ma certo ancora pare gli abbia imposto necessità che con ragionamento e con altri molti modi comunichi e discopra a' medesimi uomini ogni sua passione e affezione, e raro patisce in alcuno rimanere o pensiero o fatto ascoso, e non da qualcuno lato saputo dagli altri¹⁵.

La nature semble donc avoir été créée afin de rendre possible la constitution et le fonctionnement des sociétés humaines, d'autant plus que

nell'ingegno e intelletto de' mortali have ancora inseminato la natura e inceso una cognizione e lume di infinite e occultissime ragioni di ferme e propinque cagioni, colle quali conosca onde e a che fine sieno nate le cose¹⁶.

Ainsi, l'homme peut distinguer les choses bonnes des mauvaises, celles qui lui sont utiles de celles qui lui sont nuisibles dès sa plus tendre enfance. Cette capacité de discernement est, entre autres, mise par la nature à la disposition des pères afin de détecter les inclinations de leurs enfants et de les encourager à les développer.

De même que dans le *De familia* la nature est le fondement de la vie associée, de même dans les œuvres plus tardives, adressées aux jeunes descendants des Alberti, la *Cena familiaris* et le *De iciarchia*, la nature est le ciment qui permet l'unité de la famille et fait en sorte que les inégalités sociales soient harmonisées dans un tout cohérent, où les faiblesses des uns sont com-

¹⁴ *Ibidem*, Libro I, p. 54, 1149-1152.

¹⁵ *Ibidem*, Libro I, p. 55, 1155-1162.

¹⁶ *Ibidem*, Libro I, p. 55, 1167-1170.

pensées par les qualités des autres. Le don de la parole, que la nature a accordé uniquement aux hommes parmi tous les êtres vivants, vient renforcer, en tant qu'expression de la raison lorsqu'on en fait un usage prudent et réfléchi, le lien qui unit les hommes entre eux.

Il semblerait donc que la nature ait tout prédisposé afin que les familles et les sociétés soient parfaitement constituées et dirigées. Pourtant, dans ce cadre où chaque composante semble trouver sa place, des points d'interrogation surgissent, auxquels Alberti ne semble pas pouvoir donner de réponse claire. Si la nature est si attentive au bien des individus et de la collectivité, d'où viennent les mauvais penchants de certains, les vices des autres ? Lionardo tente une explication en définissant la vertu comme nature parfaitement produite ; inversement il considère que

el vizio nelle menti e animi de' mortali sia scorretta consuetudine e corrotta ragione, la quale viene da vane opinioni e imbecillità di mente¹⁷.

Ce n'est donc pas un défaut de la nature qui amène au vice, mais c'est le mauvais *uso*, un terme clé dans l'œuvre d'Alberti¹⁸, qui peut signifier tour à tour les mœurs, l'usage, l'utilité, l'expérience, l'habitude :

el male uso corrumpe e contamina ogni bene atta e bene composita natura: la buona consuetudine a tempo vince ed emenda ogni appetito non ragionevole e ogni ragione non perfetta¹⁹.

La raison apparaît donc comme une faculté perfectible, non complètement innée dans le discours de Lionardo. Elle semble ainsi se dissocier partiellement de la nature, à laquelle cependant le dialogue l'avait apparentée.

En effet, des doutes sur l'harmonie entre l'homme et la nature se glissent dans le *De familia*, mais ils restent comme sus-

¹⁷ *Ibidem*, Libro I, p. 76, 1699-1792.

¹⁸ Pour l'emploi de « uso » / « usus » chez Alberti, je renvoie le lecteur à mon article [*Philosophi*] *reliquis esse hominibus in urbanitatis officio similes recusant (Momus III, 26) : filosofi, filosofie e impegno civile nel Momus*, « Albertiana », sous presse.

¹⁹ *Ibidem*, libro I, p. 78, 1820-1823.

pendus, en attente d'une théorisation ultérieure. Ainsi, Lionardo, dans le Livre I constate que les hommes, mus par leur cupidité, observent les indices dont la nature parsème la terre et finissent par trouver dans ses entrailles des richesses insoupçonnées. Et Giannozzo, dans le livre III, parle du pouvoir politique comme volonté de soumettre et piétiner les groupes rivaux, de faire violence aux citoyens dont la classe dirigeante ne tolère pas l'aspiration à l'*aequalitas*, à l'égalité : la pratique politique semble donc être contre nature.

Ces thématiques réapparaissent avec davantage de force, mais aussi sous une lumière différente, dans le *Theogenius*, où le protagoniste condamne sans appel la curiosité avide des hommes qui explorent les secrets de la nature pour s'enrichir, et dans les *Profugia*, où la nature des hommes est définie *prepostera*, absurde, sens dessus-dessous, non conforme à l'utilité publique, mais tournée vers le conflit, contrairement aux autres espèces d'animaux, qui ne se font pas la guerre entre elles (Livre II).

Le changement de destinataire (le dédicataire du *Theogenius* est Leonello d'Este) ou son absence, comme dans les *Profugia*, semble également marquer le changement du point de vue : si Battista poursuivait dans le *De familia* et les œuvres qui s'en rapprochent la cohésion d'une famille en train de se désagréger au fil des dissensions internes et des déboires économiques²⁰, dans le *Theogenius* et les *Profugia* son regard se détache du monde florentin, qui déjà dans le *De familia* est décrit comme tourné vers l'enrichissement personnel et peu apte au travail intellectuel, pour en saisir les limites, voire la médiocrité, sur les plans socio-politique et éthique, et pointer du doigt le comportement aberrant de l'homme en tant qu'espèce par rapport aux autres créatures.

Le *Theogenius* s'ouvre sur la description d'un paysage idyllique qui est en même temps un refuge contre les détracteurs, les envieux, les méchants. La dimension autobiographique du dialogue est tout de suite mise en avant, sous le travestissement de personnages au nom parlant. La réflexion sur la véritable

²⁰ Pour les vicissitudes financières et le déclin politique des Alberti à partir de 1436, cf. Boschetto, *Leon Battista Alberti e Firenze*, cit., pp. 39-67.

nature humaine a beaucoup évolué par rapport au *De familia*, où la nature était à l'origine des sociétés humaines. Ici, bien au contraire, l'homme apparaît comme le plus détestable des animaux, qui n'agressent que lorsqu'ils sont attaqués.

Solo all'uomo iniquo diletta la sua malignità, e irato e non irato con arme e modi infiniti immette sua peste e morte. E quello che la natura propio e divino suo dono atribui a' mortali per agiungerli a cara insieme benivolenza e dolce pace, el favellare, lo uomo pessimo l'adopera in disturbare qualunque grata congiunzione e offirmata grazia²¹.

Le renversement par rapport au *De familia* ne pourrait pas être plus radical. La nature, quoique toujours bonne, s'avère dans le *Theogenius* inséparable des lois qui la gouvernent. Elle suit son cours inexorable, auquel l'homme semble avoir du mal à s'adapter, si bien qu'il recherche des plaisirs vains et cumule les objets inutiles, dans l'espoir de satisfaire ses désirs multiples et variables, indice d'une insatisfaction constitutive.

C'est ici que se fait jour une notion essentielle dans la trajectoire philosophique d'Alberti, la notion de *premolestia*, un concept qu'on pourrait traduire par « déplaisir préalable » :

Fu adunque la premolestia aggiunta e quasi madre della voluttà in le cose quale a me giovane dilettono; quale premolestia non ora in mie voluttà interviene. Godo testé qui ragionando con voi, godo solo leggendo in questi libri, godo pensando e commentando queste e simili cose de' quali io vi ragiono, e ricordandomi la mia ben trascorsa vita, e investigando fra me cose sottili e rare sono felice, e parmi abitare fra li dii quando io investigo e ritruovo el sito e forse in noi de' cieli e suoi pianeti²².

Cette idée de déplaisir qui accompagne et nourrit l'attente du plaisir, qui à son tour est aussi une délivrance du tourment et de l'angoisse, n'aurait-elle pas une relation avec la théorie du plaisir léopardienne ? Bien qu'Alberti-Theogenius puisse affirmer qu'avec l'âge ses plaisirs ont changé et qu'il a appris à les sélectionner afin de se débarrasser de la *premolestia*, toujours est-il que le déplaisir était tout aussi important que le plaisir dans sa jeunesse. De façon analogue, la tension vers le plaisir dans le

²¹ Cf. Alberti, *Theogenius*, Libro I, cit., p. 59.

²² *Ibidem*, Libro I, p. 68.

Sabato del villaggio et le plaisir comme délivrance (« piacer figlio d'affanno », v. 32) dans *La quiete dopo la tempesta*, représentent la polarité au sein de laquelle la vie de l'homme oscille : l'attente d'un plaisir bien plus grand et profond que celui qu'il ne pourra jamais atteindre, d'une part, et d'autre part, le soulagement qui suit le retour à la normalité et que l'homme confond avec le plaisir véritable.

Enfin, l'homme reporte sans cesse le bonheur dans un futur indéterminé comme dans le *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* de 1824 :

Genio: Non vi accorgete voi che nel tempo stesso di qualunque vostro diletto, ancorché desiderato infinitamente, e procacciato con fatiche e molestie indicibili; non potendovi contentare il goder che fate in ciascuno di quei momenti, state sempre aspettando un goder maggiore e più vero, nel quale consista in somma quel tal piacere; e andate quasi riportandovi di continuo agl'istanti futuri di quel medesimo diletto? Il quale finisce sempre innanzi al giunger dell'istante che vi soddisfaccia; e non vi lascia altro bene che la speranza cieca di goder meglio e più veramente in altra occasione, e il conforto di fingere e narrare a voi medesimi di aver goduto, con raccontarlo anche agli altri, non per sola ambizione, ma per aiutarvi al persuaderlo che vorreste pur fare a voi stessi. Però chiunque consente di vivere, nol fa in sostanza ad altro effetto né con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto; cose ambedue false e fantastiche²³.

La différence entre Alberti et Leopardi réside surtout dans les remèdes ou, si l'on veut, dans les réponses qu'ils apportent respectivement à la condition d'inquiétude et au besoin violent de bonheur qui est propre à l'homme : chez Alberti, les « bonae artes », les arts libéraux, le parcours de perfectionnement vers la sagesse, mais aussi l'ironie qui frappe la société dans des œuvres comme les *Intercenales*, semblent combler le hiatus entre d'une part le besoin de l'homme de s'approprier les secrets de la nature, de pousser toujours plus loin son regard, la volonté d'auto-affirmation et, d'autre part, le désir de quiétude et d'apaisement. Chez Leopardi, le désir n'est jamais entièrement satisfait ou alors le plaisir est inférieur à l'attente, et,

²³ Giacomo Leopardi, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in *Operette morali*, a cura di Mario Fubini, Torino, Loescher, 1966, pp. 138-139.

qui plus est, la vie intellectuelle n'apporte pas le bonheur, bien au contraire, elle nous rend davantage conscients de notre malheur et limite notre action comme dans le *Dialogo della natura e di un'anima* (1824) :

Natura: Nelle anime degli uomini, e proporzionatamente in quelle di tutti i generi di animali, si può dire che l'una e l'altra cosa [scil. eccellenza e infelicità straordinaria] sieno quasi il medesimo: perché l'eccellenza delle anime importa maggiore intensione della loro vita; la qual cosa importa maggior sentimento dell'infelicità propria [...]. Oltre di ciò, la finezza del tuo proprio intelletto, e la vivacità dell'immaginazione, ti escluderanno da una grandissima parte della signoria di te stessa. Gli animali bruti usano agevolmente ai fini che eglino si propongono, ogni loro facoltà e forza. Ma gli uomini rarissime volte fanno ogni loro potere; impediti ordinariamente dalla ragione e dall'immaginativa; le quali creano mille dubbietà nel deliberare, e mille ritegni nell'eseguire. I meno atti o meno usati a ponderare e considerare seco medesimi, sono i più pronti al risolversi, e nell'operare i più efficaci. Ma le tue pari, implicate continuamente in loro stesse, e come soverchiate dalla grandezza delle proprie facoltà, e quindi impotenti di se medesime, soggiacciono il più del tempo all'irrisoluzione, così deliberando come operando: la quale è l'uno dei maggiori travagli che affliggono la vita umana²⁴.

Chez Alberti, l'homme accuse la *fortuna* de sa condition malheureuse, alors que c'est lui-même qui veut se rendre semblable aux dieux :

Ma di questa inconstanza non aremo tanto da biasimarne la fortuna, quanto in prima la nostra stoltizia, quali mai contenti delle cose presenti, sempre sospesi a varie espektazioni, vorremo pari alli dii essere beati²⁵.

Si dans le *Theogenius* (mais aussi dans les *Profugia*), deux traités philosophiques qui, tout en critiquant les formes actuelles et historiques de l'Etat, se veulent pourtant constructifs quant aux solutions proposées, c'est l'homme dans sa soif de pouvoir, de nouveautés, de richesses qui se procure lui-même son mal, en revanche dans le *Momus* le regard est renversé. Ici, l'humanité subit de plein fouet l'envie des dieux, qui s'offusquent du bonheur de l'humanité primitive et lui envoient toute sorte de maux

²⁴ Giacomo Leopardi, *Dialogo della natura e di un'anima*, *ibidem*, p. 102.

²⁵ Alberti, *Theogenius*, cit., libro II, p. 87.

et la mort comme seule consolation, tandis que la nature apparaît comme un mécanisme éternel et impersonnel auquel toute créature est soumise. En effet, une fois le monde créé, Jupiter n'a plus très envie de s'en occuper, en bon exemple de gouverneur qui ne prend pas soin de ses sujets, et transfère cette tâche au fatum, qui régit l'univers sans jamais déroger à ses lois. Le fatum semble dans le *Momus* s'identifier à la nature elle-même : c'est en effet dans ces termes que le protagoniste homonyme en parle en discutant avec les philosophes qu'il rencontre en Toscane au cours de ses vicissitudes. Momus est la divinité du rire et son caractère peu captivant et irascible, son aptitude vindicative et hypercritique vis-à-vis des dieux comme des hommes, met le lecteur à l'abri du processus d'identification et permet à Alberti de placer dans la bouche de son personnage les propos qui dérangent, sans en assumer directement la responsabilité.

Post id philosophantis persona sumpta, ut erat barba promissa, torvo aspectu, hispido supercilio, truci nutu et gestu, ut ita loquar, fastuoso, per gymnasia non sine multorum corona contionabundus disceptabat deorum vim aliud nequicquam esse quam irritum et penitus frivolum superstitionarum mentium commentum; nullos inveniri deos, præsertim qui hominum res curasse velint, vel tandem unum esse omnium animantium communem deum, Naturam, cuius quidem sint opus et opera non homines modo regere, verum et iumenta et alites et pisces et eiusmodi animalia, quæ quidem consimili quadam et communi facta ratione ad motum, ad sensum ad seseque tuendum atque curandum consimili oporteat via et modo regere atque gubernare; neque tam malum comperiri Naturæ opus, cui non sit in tanto productarum rerum cumulo ad reliquorum usum et utilitatem accommodatissimus locus; fungi idcirco quæcumque a Natura procreata sint certo præscriptoque officio, seu bona illa quidem seu mala pensentur ab hominibus, quandoquidem invita repugnanteque Natura eadem ipsa per se nihil possint; multa pensari peccata opinione, quæ peccata non sint; ludum esse Naturæ hominum vitam. [...] Ille, ut erat in omni suscepta controversia pervicax, suam durius tueri sententiam, negare deos ac demum falli homines, qui quidem ob istum, quem cælo spectent, conversionum ambitum moti præsidēs deos ullos præter Naturam putent: Naturam quidem ultro ac sponte suesse erga genus hominum innato et suo uti officio eamque haud usquam egere nostris rebus, sed ne eam quidem nostris moveri precibus ac demum frustra eos metui deos, qui aut nulli sint aut, si sunt, nimirum suapte natura benefici sunt²⁶.

²⁶ Alberti, *Momus*, cit., Liber I, 27-28, p. 14.

[Ensuite, Momus, transformé en philosophe, avec la barbe inculte, l'aspect farouche, les sourcils hirsutes, des gestes menaçants et des mouvements, pour ainsi dire, superbes, entouré par nombre de gens, débattait en haranguant le public dans les écoles philosophiques. Il affirmait que la force des dieux n'était rien d'autre qu'une fiction des esprits vains et superstitieux, que les dieux n'existent pas, notamment ceux qui devraient prendre soin des choses humaines, mais qu'il y avait un seul dieu commun à tous les êtres animés, la nature. La tâche et l'œuvre de celle-ci ne consistent pas à gouverner uniquement les hommes, mais aussi les juments, les oiseaux, les poissons, lesquels, ayant été créés d'une façon similaire et commune en ce qui concerne le mouvement, la sensibilité, la capacité de se défendre et de pourvoir à eux-mêmes, devaient être forcément dirigés et gouvernés avec le même critère. [Il disait] qu'il n'était pas possible de trouver une œuvre de la nature si mauvaise, qui n'aurait pas une place appropriée pour les besoins et l'utilité des autres créatures dans une si grande variété de choses ; que toutes les choses créées par la nature remplissaient une fonction précise et prédéterminée, aussi bien celles qui sont considérées comme bonnes par les hommes que celles qui sont considérées comme mauvaises, puisque par elles-mêmes elles ne pouvaient rien contre ou sans la nature. [Il affirmait] que nombre d'actes sont considérés comme des péchés, alors qu'ils ne le sont nullement et que la vie des hommes est un divertissement de la nature. [...] Têtu comme il était dans toute controverse, il défendait avec acharnement son avis, en niant l'existence des dieux. Il ajoutait que les hommes se trompent lorsqu'en observant les mouvements des cieux, croient que certains dieux les dirigent outre la nature. Cette dernière a l'habitude d'accomplir son office envers les hommes de son propre mouvement et spontanément ; elle n'a jamais besoin de notre apport, elle n'est pas non plus influencée par nos prières. Finalement, il est inutile de craindre les dieux qui soit n'existent pas soit, s'ils existent, par leur nature sont incroyablement bienveillants].

Par ces théories, Momus fait en sorte que le culte des dieux décline aussitôt chez les hommes. La suspicion d'athéisme, ou du moins d'un scepticisme religieux chez Alberti est confirmée par d'autres passages du *Momus*, mais également des *Interce-nales*. Cette nature indifférente aux supplications des hommes, tournée uniquement vers la reproduction d'elle-même, réapparaît dans nombre d'œuvres léopardiennes, dont je ne rappellerai ici que le *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

Plus intéressant pour notre propos est l'esprit qui anime les *Paralipomeni*, poème héroïcomique en octaves qui se veut la continuation de la *Batracomiomachie* pseudo-homérique. Un indice textuel nous fournit peut-être une preuve que Leopardi

di avait lu le *Momus* : dans les *Paralipomeni*, les crabes, qui attaquent et mettent en fuite les souris, font allusion aux Autrichiens. Leopardi se plaît à les représenter comme complètement dépourvus de cerveau et à créer des noms pour leurs chefs, comme le roi Senzacapo (IV, 44, 1²⁷), qui soulignent l'absence totale de matière cérébrale chez des animaux pourtant doués d'une agressivité insolite, mais qui agissent au nom de la politique de l'équilibre et non d'un ressentiment envers les peuples qu'ils oppriment. De même, dans le *Momus*, Démocrite est surpris par Apollon en train de sectionner un crabe pour comprendre son fonctionnement physiologique. Démocrite constate avec étonnement que le crabe, bien que doué par la nature de toutes les armes d'agression et de défense (pincés, cuirasse), semble dépourvu des centres nerveux engendrant la colère et ne semble pas avoir de cerveau, bien que la raison nous amène à croire qu'il doit en posséder un, puisqu'il bouge (*Momus*, III 52)²⁸.

Dans les *Paralipomeni*, Leopardi combine le motif politique, la satire impitoyable à la fois des conjurations risibles et destinées à l'échec des souris, ou si l'on veut des carbonari, et de la politique de la Restauration en Europe, rendue possible par les crabes (ou Autrichiens), avec la dimension cosmique : sur fond d'une nature distante des créatures qu'elle engendre, les dissensions entre les espèces vivantes sont réduites à peu de chose, bien qu'elles soient à l'origine de souffrances auxquelles le poète se montre spécialement sensible.

A côté d'autres sources possibles, Leopardi semble ici unifier les propos du *Theogenius* avec la prise de position du *Momus* vis-à-vis de la nature et de la civilisation humaine : comme dans la *Scommessa di Prometeo*, où Momus et Prométhée recherchent en vain sur terre des hommes civilisés, car, qu'ils

²⁷ Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002, p. 140.

²⁸ Alberti, *Momus*, cit., Liber III, 50-52, pp. 81-82. Pour le rapport de cet épisode du *Momus* avec les connaissances philosophico-médicales d'Alberti et le rire comme thérapie contre la folie, cf. Luca Boschetto, *Democrito e la fisiologia della follia. La parodia della filosofia e della medicina nel « Momus » di Leon Battista Alberti*, «Rinascimento», II s., 35, (1995), pp. 3-29.

appartengono alle società primitive ou à l'Europe développée, leurs mœurs apparaissent partout cruelles et inhumaines, dans les *Paralipomeni* Leopardi polémique contre l'idée que le courant théologique, connu en Italie grâce à la diffusion des œuvres de De Maistre et De Bonald²⁹, contre toute logique, affirmait : l'homme né civilisé et pourvu par Dieu de toutes les perfections, glisse vers l'état sauvage d'où il essaie de se racheter au prix d'énormes efforts, sans encore y être pleinement parvenu. L'état sauvage ne serait donc pas l'état primitif, mais la condition de l'humanité déchu :

Non vita naturale e primitiva
 Menan, come fin qui furon creduti,
 Ma per corruzion sì difettiva,
 Da una perfetta civiltà caduti
 Nella qual come in propria ed in nativa
 I padri de' lor padri eran vissuti:
 Perché stato sì reo, come il selvaggio,
 Estimar natural non è da saggio:

Non potendo mai star che la natura,
 Che al ben degli animali è sempre intenta,
 E più dell'uom che principal fattura
 Esser di quella par che si consenta
 Da tutti noi, sì povera e sì dura
 Vita ove pur pensando ei si sgomenta,
 Come propria e richiesta e conformata
 Abbia al genere uman determinata (*Paral.* IV, 5-6).

La conclusion paradoxale est que l'homme « civile ei nasce, e poi divien selvaggio ». Derrière ce raisonnement a priori il y a la persuasion que la nature aime ses créatures comme une mère ses petits :

Per certo si suppon che intenta sia

Natura sempre al ben degli animali,
 E che gli ami di cor come la pia

²⁹ Cf. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, cit., p. 116, n. 3. Cf. également Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia e altre poesie ironiche e satiriche*, introduzione e note di Ettore Allodoli, Torino, UTET, 1927, pp. 52-53, n. st. 4 e segg.

Chioccia fa del pulcin che ha sotto l'ali:
 E vedendosi al tutto acerba e ria
 La vita esser che al bosco hanno i mortali,
 Per forza si conchiude in buon latino
 Che la città fu pria del cittadino.

Se libere le menti e preparate
 Fossero a ciò che i fatti e la ragione
 Sapessero insegnar, non inchinate
 A questa più che a quella opinione,
 Se natura chiamar d'ogni pietate
 E di qual s'è cortese affezione
 Sapesser priva, e de' suoi figli antica
 E capital carnefice e nemica;

O se piuttosto ad ogni fin rivolta,
 Che al nostro che diciamo o bene o male;
 E confessar che de' suoi fini è tolta
 La vista al riguardar nostro mortale,
 Anzi il saper se non da fini sciolta
 Sia veramente, e se ben v'abbia, e quale;
 Diremmo ancor con ciascun'altra etade
 Che il cittadin fu pria della cittade (*Paral.* IV, 11-13).

Ici, comme dans le *Momus*, la théorisation d'une nature indifférente aux destins de ses créatures a des conséquences sur le plan religieux : la nature n'est pas providentielle, par conséquent les dieux n'existent pas ou, s'ils existent, sont bienveillants (en d'autres termes, impuissants : inutile donc de les vénérer) ; deuxièmement, si l'homme est une créature auquel la nature ne prête pas plus d'attention qu'aux autres, la supériorité de l'homme sur les êtres vivants est remise en cause ; finalement, dans ce cosmos régulé par un mécanisme éternel et immuable, les institutions politiques ne répondent qu'aux sujets qu'ils dirigent et n'ont pas de but métaphysique qui les cautionnerait ou les hiérarchiserait. En effet, dans le *Momus*, la cour des dieux se déchire sur des querelles frivoles en perdant de vue la fonction propre au pouvoir, assurer le bon gouvernement, ce qui met en danger l'existence des dieux et donc la source elle-même du pouvoir. Dans les *Paralipomeni*, la question que Leccafondi pose aux enfers, si Topaia pourra un jour se relever de son état misérable après la défaite subie par les crabes,

grâce aux alliés qui ont promis de l'appuyer, suscite l'hilarité (ou quelque chose qui lui ressemble de près) de tout l'au-delà des animaux qui, bien évidemment, si l'homme n'est pas une créature privilégiée, ont eux aussi une âme qui survit à la mort physique.

Qu'est ce qui reste donc à l'homme confronté à la fois à la débâcle de la politique, à la nature ennemie, aux adversités qu'il se procure lui-même lorsqu'il court après ses ambitions et se comporte en bourreau de son prochain ?

Comme nous l'avons déjà remarqué, il est improbable que Leopardi ait lu les *Profugia*, mais il aurait probablement aimé cette image qui rappelle de près l'attitude de la « lenta ginestra » (*La ginestra*, v. 297), du genêt flexible qui plie face aux vicissitudes éternelles de la nature et de l'espèce humaine, mais qui se relève à chaque coup du sort adverse et fait preuve d'un courage indompté bien que le combat soit inégal :

Altra cosa è vitare gl'incomodi, altra vinto succombere senza prima concertare e provare sé stessi e sua virtù. Quello è prudenza provvedere e schifare el dispiacere; questo si è ignavia abbandonare sé stessi. E sarà fortezza fare come e' dicono che fa la palma, legno qual sempre s'accurva e impinge contro al suo incarco. Questo ti confesso potrà meglio chi più sarà essercitato nelle durezza de' tempi, nella asperità del vivere, e chi già fece e' calli sofferendo³⁰.

³⁰ Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab aerumna*, Liber I, in Id., *Opere volgari*, cit., p. 119.

Gaspare Polizzi

«Or così discorrete del sistema della natura...». Il “naturalismo” di Giacomo Leopardi tra scienze e filosofie della natura

1. *Stratonismo e filosofia naturale*

Il 16 maggio 1829, quasi quattro anni dopo l'autunno del 1825, tempo della composizione dell'Operetta morale (*Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*), Leopardi apre la pagina 4510 dello *Zibaldone* con questo pensiero:

Quel che si dice degli stupendi ordini dell'universo, e come tutto è mirabilmente congegnato per conservarsi ec., è come quel che si dice che i semi non si depongono, gli animali non nascono, se non in luogo dove si trovi il nutrimento che lor conviene, in luogo che loro convenga per vivere. Milioni di semi (animali o vegetabili) si posano, milioni di piante o d'animali nascono in luoghi dove non hanno di che nutrirsi, non posson vivere. Ma questi periscono ignorati; gli altri, e non so se sieno i più, giungono a perfezione, sussistono, e vengono a cognizione nostra. Sicchè quel che vi è di vero si è, che i soli animali ec. che si conservino, si maturino, e che noi conosciamo, sono quelli che capitano in luoghi dove possan vivere ec. Ovvero, che gli animali che non capitano, ec. non vivono ec. Questo è il vero, ma questo non vale la pena di esser detto. Or così discorrete del sistema della natura, del mondo ec. ap. a poco secondo le idee di Stratone da Lampsaco (16 Mag.)¹.

¹ Utilizzo Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991, limitandomi a riportare, come d'uso, la sigla *Zib* seguita dal numero della pagina autografa e, se presenti, dal luogo e dalla data del pensiero.

La conclusione del pensiero – «Or così discorrete del sistema della natura, del mondo ec. ap. a poco secondo le idee di Stratone da Lampsaco» – rimette in gioco una figura peculiare del pensiero leopardiano, Stratone di Lampsaco, tale da aver fatto coincidere per alcuni critici² la filosofia matura di Leopardi con lo “stratonismo”. Ma la stessa frase, e l’intero pensiero, intende porre l’accento sul «sistema della natura» sugli «stupendi ordini dell’universo» che fanno sì che «i soli animali ec. che si conservino, si maturino, e che noi conosciamo, sono quelli che capitano in luoghi dove possan vivere». Il sistema della natura è inesorabile e non è funzionale alla vita e tanto meno alla felicità del singolo essere vivente. In effetti, il sistema della natura è l’ordine imperscrutabile dell’universo e in esso regna «il male». Il giorno dopo leggiamo quel notissimo pensiero sulla potenza «cieca» e assurda della natura, che «include il male nell’ordine»: «Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell’ordine, che fonda l’ordine nel male? Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v’è del male, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene. Ma che sperare quando il male è ordinario? dico, in un ordine ove il male è essenziale?» (*Zib*, 4511/17 maggio 1829).

Il male, l’infelicità degli esseri viventi, sono essenziali nell’ordine della natura, che è ordine e non disordine, come sarebbe preferibile perché vi si potrebbe trovare lo spazio possibile per la varietà degli esseri, e per la felicità.

Questi due pensieri, per molti versi conclusivi di una ricerca filosofica, riassumono la visione naturalistica leopardiana, nella quale il “sistema della natura” contiene in modo costitutivo ed essenziale il male degli esseri naturali. Mi pare degno di no-

² Cf. Rolando Damiani, *Stratone e la materia eterna*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1607-1626, quindi in Id., *L’impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna, Longo Editore, 1994, pp. 83-104; Adolfo Faggi, *Leopardi e Stratone di Lampsaco*, in Id., *Studi filosofici e letterari*, Torino, Tip. V. Bona, 1938, pp. 317-321; Bruno Biral, *Le due facce del “Sistema di Stratone”*, in Id., *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1978², pp. 133-154; Girolamo de Liguori, *Il ritorno di Stratone. Per la collocazione del materialismo leopardiano nella storia del pensiero europeo*, in Massimiliano Biscuso, Franco Gallo, *Leopardi antitaliano*, con scritti di Girolamo de Liguori e Paolo Zignani, Roma, manifestolibri, 1999, pp. 71-98.

ta segnalare che, pur nella convinzione della univocità immodificabile della concezione meccanicistica della natura, fissata sul “paradigma” newtoniano, Leopardi intravede una possibile visione della natura nel suo «disordine [...] vario, mutabile», che permetterebbe di ritrovare un qualche nesso tra vita e natura nel quadro di un naturalismo complesso e dinamico, quale oggi viene proposto nelle teorie dei sistemi complessi³.

Ma torniamo alla frase conclusiva del primo pensiero, che richiama la presenza di Stratone di Lampsaco. Sui motivi che hanno indotto Leopardi a scegliere Stratone di Lampsaco quale portavoce di una tradizione di pensiero in cui riconoscersi hanno scritto Damiani e prima ancora Adolfo Faggi⁴. Stratone sopravanza Teofrasto di Ereso⁵ tra gli scolarchi del Peripato, e non è certo casuale che per Leopardi le figure esemplari della sapienza antica siano due allievi di Aristotele, “naturalisti” e tali in quanto aristotelici. Come scrive Leopardi nel 27 novembre 1820 alla pagina 351 dello *Zibaldone*, tra le qualità di Teofrasto vi si trova:

[...] il suo sapere enciclopedico, che apparisce dal catalogo delle sue opere, la massima parte perdute. Il qual sapere, e la quale speculazione intorno ad ogni genere di scibile, egli non lo faceva servire, come Platone, all’immaginativa, per fabbricarne un sistema fondato sul brillante e sul fantastico, ma, come Aristotele, alla ragione, per discorrere delle cose sul fondamento del vero e dell’esperienza. Nel qual caso l’estensione, e varietà del sapere, influisce necessariamente sulla profondità dell’intelletto, e il disinganno del cuore.

³ Mi limito a citare tre noti testi di riferimento: Gianluca Bocchi, Mauro Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1985; Edgar Morin, *Introduzione al pensiero complesso. Gli strumenti per affrontare la sfida della complessità*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993 e Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, tr. it. di P. D. Napolitani, Torino, Einaudi, 1981.

⁴ Cf. la nota 2.

⁵ A Teofrasto Leopardi dedica la *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte*, inserita da Ranieri nell’edizione postuma del 1845 delle *Opere* di Leopardi e intesa dall’autore come un «discorso filosofico» autonomo, e l’irrealizzato progetto di traduzione dei *Caratteri morali*. Sul ruolo, spesso sottovalutato della *Comparazione* cf. Luca Carbone, *Accorgimenti sulla «Comparazione delle sentenze di Bruto e di Teofrasto vicini a morte» di Leopardi*, in www.eudia.org/wp/download.php?id=1210 («Eudia. Annuario di pensiero, poesia e arte»), 8 (2014), pp. 1-12 [cons. il 16/01/2018].

Egli aveva detto in punto di morte ai suoi allievi, riporta Leopardi da Diogene Laerzio alla pagina 316 dello *Zibaldone*: «Vivete felici, e lasciate gli studi che vogliono gran fatica, o coltivategli a dovere, che portano gran fama. Se non che la vanità della vita è maggiore dell'utilità. Per me non è più tempo a deliberare: voi altri considerate quello che vada fatto». E subito dopo aggiunge, alle pagine 316-318, una nota di un profondo consentire, redatta sulla scia del *De officiis* di Cicerone:

Del rimanente mi pare che Teofrasto forse solo fra gli antichi o più di qualunque altro, amando la gloria e gli studi, sentisse peraltro l'infelicità inevitabile della natura umana, l'inutilità de' travagli, e soprattutto l'impero della fortuna, e la sua preponderanza sopra la virtù relativamente alla felicità dell'uomo e anche del saggio, al contrario degli altri filosofi tanto meno profondi, quanto più superbi, i quali ordinariamente si compiacevano di credere il filosofo felice per se, e la virtù sola o la sapienza, bastanti per se medesime alla felicità. [...] e io credo di essere il primo a notare che Teofrasto essendo filosofo e maestro di scuola (e scuola eccessivamente numerosa), anteriore oltracciò ad Epicuro, e certamente non Epicureo nè per vita nè per massime, si accostò forse più di qualunque altro alla cognizione di quelle triste verità che solamente gli ultimi secoli hanno veramente distinte e poste in chiaro, e della falsità di quelle illusioni che solamente a' dì nostri hanno perduto il loro splendore e vigor naturale. Ma così anche si vede che Teofrasto conoscendo le illusioni, non però le fuggiva o le proscriveva come i nostri pazzi filosofi, ma le cercava e le amava, anzi si faceva biasimare dagli altri antichi filosofi, appunto perchè onorava le illusioni molto più di loro.

Teofrasto, filosofo aristotelico, insieme filosofo naturale e morale, aveva compreso per primo la vanità delle illusioni e insieme la loro necessità per ridurre l'infelicità umana. Non è arduo evincere da tale riflessione zibaldonica che la sua filosofia morale abbia trovato la propria radice proprio nel suo naturalismo.

Ancor più vale l'accostamento tra naturalismo e filosofia morale per la scelta di Stratone che apparve a Leopardi – secondo quanto scrive Rolando Damiani⁶ – un restauratore del naturalismo, in un'età successiva al suo declino, con il quale lo

⁶ Cf. Damiani, *Stratone e la materia eterna*, cit., pp. 94-95.

stesso Leopardi si compara per la sua filosofia naturale, successiva al teismo cristiano.

Leopardi distingue nettamente gli esiti morali del naturalismo aristotelico dalla morale epicurea. Soltanto nel primo, e in Stratone soprattutto, egli ritrova un materialismo conseguente che conduce alla visione tragica e negativa della condizione umana e di converso al riconoscimento del valore delle “illusioni”.

Oltre al pensiero del 16 maggio 1829, riportato in apertura, Leopardi aveva citato Stratone due anni prima, il 18 febbraio 1827, alla pagina 4248. Riporto il pensiero per intero.

Certo molte cose nella natura vanno bene, cioè vanno in modo che esse cose si possono conservare e durare, che altrimenti non potrebbero. Ma infinite (e forse in più numero che quelle) vanno male, e sono combinate male, sì morali sì fisiche, con estremo incomodo delle creature; le quali cose di leggieri si sarebbero potute combinar bene. Pure perch'esse non distruggono l'ordine presente delle cose, vanno naturalmente e regolarmente male, e sono mali naturali e regolari.

Ma noi da queste non argomentiamo già che la fabbrica dell'universo sia opera di causa non intelligente; benchè da quelle cose che vanno bene crediamo poter con certezza argomentare che l'universo sia fattura di una intelligenza. Noi diciamo che questi mali sono misteri; che paiono mali a noi, ma non sono; benchè non ci cade in mente di dubitare che anche quei beni sieno misteri, e che ci paiano beni e non siano. Queste considerazioni confermano il sistema di Stratone da Lampsaco, spiegato da me in un'operetta a posta. (18 Febbraio. Domenica di Sessagesima. 1827.)

Il tema è il medesimo di quello del pensiero del 1829, anche se assume un aspetto meno radicale ed è soprattutto rivolto a ridimensionare una visione teistica della natura, secondo la quale «l'universo sia fattura di una intelligenza». Il sistema della natura, quale è stato per primo inteso da Stratone, non è funzionale alla vita e tanto meno alla felicità, in quanto in natura vi sono mali infiniti, morali e fisici, che provocano «estremo incomodo delle creature».

Entrambi i pensieri si possono intendere come «un'autointerpretazione del *Frammento apocrifo*», in quanto – come scrive Massimiliano Biscuso – «lo Stratone leopardiano, mettendo in evidenza che la forza che è “principio e fonte della conservazione di questo universo, sarà causa altresì della distruzione di

esso universo e dei detti ordini”, è testimonianza, certo, della relatività dei nostri giudizi di bene e male, ma soprattutto della difesa appassionata del punto di vista dei modi finiti contro un ordine dell’universo insensibile al destino degli individui»⁷. Aggiungo che l’icastica descrizione dell’origine e della fine del mondo offerta nel *Frammento apocrifo* non lascia spazio per alcun tipo di finalismo consegnandoci un materialismo che vede nell’ordine della natura un sistema materiale meccanicisticamente perfetto, ma chiuso a ogni comprensione umana che ne ricerchi un senso. «Le quali forze [della materia] – scrive Straton-Leopardi – noi possiamo congetturare ed anco denominare dai loro effetti, ma non conoscere in sé, né scoprir la natura loro. Né anche possiamo sapere se quegli effetti che da noi si riferiscono a una stessa forza, procedano veramente da una o da più, e se per contrario quelle forze che noi significiamo con diversi nomi, sieno veramente diverse forze, o pure una stessa»⁸. Nessun antropocentrismo dunque e di conseguenza nessun finalismo.

2. Perché Leopardi fu anche un filosofo naturale

Con l’esame, di prima approssimazione, dello “stratonismo” siamo entrati *in medias res* nel naturalismo leopardiano. La filosofia naturale è «una macchina per pensare»⁹ ed è partecipe a pieno titolo di quella *philosophia naturalis* che, dal Sei-

⁷ Massimiliano Biscuso, *Stratonismo e spinozismo. L’invenzione della tradizione materialista in Leopardi*, in Daniela Bostrenghi, Cristina Santinelli (a cura di), *Atti delle Giornate di studio in ricordo di Emilia Giancotti* (Urbino, 2-4 ottobre 2002), Napoli, Bibliopolis, 2007, pp. 369-370. Cf. anche, dello stesso, *L’altra radice. Naturalismo, immaginazione e moltitudine in Leopardi*, in Biscuso, Gallo, *Leopardi antitaliano*, cit., pp. 99-126, che si sofferma sul Leopardi impolitico e sulla sua poesia civile, ma affronta anche il tema del naturalismo come filosofia del limite: «Il naturalismo leopardiano si presenta infatti come una filosofia cosciente del limite invalicabile all’attività trasformatrice umana della natura e della stessa natura umana» (p. 111).

⁸ Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, edizione integrale, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 578.

⁹ L’espressione è di Cesare Garboli, tratta dal documentario televisivo del 1989 *Leopardi secondo Garboli*.

cento in poi, costituiva la forma educativa diffusa dell'intellettuale moderno, «perché la filosofia e la scienza erano divenute parte essenziale della cultura di un uomo “moderno” e di un “filosofo” quale ognuno aspirava ad essere»¹⁰.

A riprova dello stretto nesso presente nell'espressione “filosofia naturale” in riferimento a Leopardi è sufficiente scorrere i titoli delle *Dissertazioni filosofiche* (1811-12), che contengono sotto questa definizione generale dieci *Dissertazioni fisiche*, raccolte nel secondo e nel terzo quaderno (*Sopra il moto, Sopra l'attrazione, Sopra la gravità, Sopra l'urto dei corpi, Sopra l'estensione, Sopra l'idrodinamica, Sopra i fluidi elettrici, Sopra la luce, Sopra l'astronomia, Sopra l'elettricismo*). Si tratta delle tracce materiali di una formazione, che prende la struttura gesuitica della *ratio studiorum*¹¹. Ma l'attenzione che il giovane Leopardi riversa sull'astronomia, sulla chimica e sulla “storia naturale” (espressione identificabile oggi con la biologia) va ben oltre l'esercizio di un corso di studi.

Non occorrono particolari spiegazioni per le definizioni diffuse di un Leopardi “poeta cosmico e lunare”, o per il riconoscimento del naturalismo paesaggistico che pervade gli idilli. Un maggiore impegno è necessario per dimostrare il rilievo e la profondità degli studi astronomici, cosmologici, chimici e biologici che non rimangono mai in Leopardi aride nozioni, ma pervadono la sua filosofia, appunto una “filosofia naturale”, nello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*. Un impegno qui improponibile¹². Mi limito a richiamare, per rimanere al *Fram-*

¹⁰ Giuseppe Petronio, *Letteratura e scienza nell'età dell'illuminismo, Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, a cura di Vittore Branca et alii, Atti del IX Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi della lingua e letteratura italiana (Palermo-Messina-Catania, 21-25 aprile 1976), Palermo, Manfredi, 1978, p. 173.

¹¹ Le discipline dei curricula gesuitici, tutte oggetto di studio da parte di Leopardi, erano le seguenti: grammatica (in tre gradi), umanità, retorica, matematica, filosofia morale (etica aristotelica), filosofia in tre anni (logica e fisica aristoteliche), casi di coscienza, teologia scolastica, lingua ebraica, sacra scrittura, v. Angelo Bianchi (a cura di), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, Milano, Rizzoli, 2002.

¹² Mi ci sono variamente soffermato in *Leopardi e “le ragioni della verità”*. *Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, prefazione di Remo Bodei, Roma, Carocci Editore, 2003; *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2007;

mento apocrifo, qualche traccia non marginale del suo sapere astronomico, cosmologico e chimico.

Partendo dalla chimica è dimostrabile, ed è stato dimostrato¹³, che nel *Frammento apocrifo* è rintracciabile una vera e propria “filosofia chimica”, debitrice al Domenico Paoli delle *Ricerche sul moto molecolare dei solidi* (1825), pubblicate a ridosso della composizione del *Frammento*. Una filosofia chimica che prevede l’esistenza di «una o più forze proprie» della «materia in universale», che possono essere da noi distinte «con diversi nomi», ma che risultano in realtà una stessa e medesima forza, la «forza della materia», che «muovendola» «ed agitandola di continuo, forma di essa materia innumerabili creature, cioè le modifica in variatissime guise». Il dinamismo chimico si risolve nel continuo processo di produzione e di distruzione delle «creature»: nel nostro mondo «la distruzione è compensata continuamente dalla produzione» e tale continua produzione e distruzione delle «creature» è segno dei «continui rivolgimenti della materia», che, ben oltre il nostro mondo, producono e distruggono «infiniti mondi nello spazio infinito dell’eternità». La “filosofia chimica” si iscrive così in un universale dinamismo cosmico, secondo il quale – come reputava anche Paoli – le forze chimiche, elettriche e magnetiche, unite alla forza di attrazione universale, venivano intese come aspetti di una medesima forza che muove nell’universo tutti gli esseri naturali, organici e non.

Dalla chimica alla cosmologia il passaggio è dunque coerente. In quanto, non venendo mai meno la materia, «infiniti mondi nello spazio infinito della eternità, essendo durati più o meno tempo, finalmente sono venuti meno, perduto per li continui

«...per le forze eterne della materia». *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, Franco Angeli, 2008; *Io sono quella che tu fuggi. Leopardi e la natura*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

¹³ Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 578-580. Cf. Adolfo Forlini, *Leopardi e la teologia naturale. Un contesto per il “sistema di Stratone”*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», L, 1997, n. 4, pp. 387-420 e il mio *Leopardi, la chimica, i chimici*, in «...per le forze eterne della materia». *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, cit., pp. 103-208.

rivolgimenti della materia [...]». Mondi infiniti in un cosmo che ha una limitata e definita costituzione materiale.

Ma è nella seconda parte del *Frammento apocrifo*, «Della fine del mondo», che si esprime nettamente la riflessione astronomica e cosmologica di Leopardi.

Sono qui riportate cognizioni astronomiche già presenti nelle *Dissertazioni* e nella *Storia della Astronomia*. Tra di esse è da segnalare la questione della forma della terra – presente anche nella *Dissertazione Sopra l'attrazione* –, secondo la quale in relazione al moto di rotazione intorno all'equatore la terra si schiaccia ai poli e si estende all'equatore («Sappiamo che la terra, a cagione del suo perpetuo rivolgersi intorno al proprio asse, fuggendo dal centro le parti dintorno all'equatore, e però spingendosi verso il centro quelle dintorno ai poli, è cangiata di figura e continuamente cangiata, divenendo intorno all'equatore ogni dì più ricolma, e per lo contrario intorno ai poli sempre più deprimendosi»). Nella *Dissertazione Sopra l'attrazione* viene presentata la composizione delle due forze «centripeta, e tangenziale [centrifuga]» e si ricorda la misurazione dell'arco di meridiano compiuta dal geodeta e accademico di Francia Pierre Bouguer per definire la forma della terra. Lo studio dei rapporti tra forza centrifuga e centripeta condotto da Christian Huygens viene descritto anche nella *Storia della Astronomia*. Il problema della forma della terra era di difficile soluzione: Newton sosteneva l'ipotesi (ripresa da Leopardi) secondo la quale la terra fosse una sfera allargata all'equatore e schiacciata ai poli, mentre Giandomenico e Jacques Cassini la ritenevano allungata ai poli e schiacciata all'equatore. La questione fu risolta a favore dell'ipotesi di Newton soltanto da Henri Poincaré grazie allo studio della forma di un fluido in rotazione (1901), che individua la figura piriforme del geoide. Leopardi era quindi nel vero. Ancora più complesso era il problema di riconoscere origine e composizione dell'anello di Saturno, come ben nota Leopardi: «Potrebbe si [...] addurre un esempio, io voglio dire dell'anello di Saturno, della natura del quale non si accordano tra loro i fisici». Anche in questo caso si tratta di cognizioni che affascinano il giovane Leopardi fin dalla *Dissertazione Sopra l'astronomia*, che qui si cita. La vicenda del-

la scoperta dell'effettiva consistenza dell'anello di Saturno, che Galilei aveva creduto essere pianeti solidi, è segnata dal contrasto tra Huygens e Giandomenico Cassini: nel 1665 Cassini scoprì una netta zona oscura che divideva il presunto disco intorno a Saturno in due parti (chiamata "divisione di Cassini"), dimostrandone definitivamente la divisione in "anelli". Tuttavia dieci anni prima, nel 1655, Huygens aveva identificato gli «astri compagni» di Saturno scoperti da Galileo in un sistema di anelli (e Leopardi lo aveva segnalato nella ricordata *Dissertazione*: «Noi siamo debitori ad Huygens della scoperta dell'anello di Saturno»¹⁴). Huygens fu poi ampiamente considerato per le sue scoperte astronomiche nella *Storia della Astronomia* (rapporto tra la forza centripeta e centrifuga, nebulosa di Orione, anello e primo satellite di Saturno)¹⁵.

Il problema dell'origine dell'anello di Saturno richiede l'uso delle cognizioni di Huygens sulla forza centrifuga e centripeta. Nel *Frammento apocrifo* Leopardi lo propone per avvalorare la teoria della deformazione e della successiva dissoluzione della terra che «[...] ridotta per cotal modo a figura di uno anello, ultimamente andrà in pezzi [...]». Con questa sua ipotesi Leopardi sostiene che «[...] il detto anello fosse da principio uno dei pianeti minori destinati alla sequela di Saturno [...]». Anche in questo caso è questa l'ipotesi ritenuta più attendibile. Leopardi mette in funzione un procedimento per analogia che verrà applicato anche a Giove, il cui mutamento nella figura «[...] così manifesto agli occhi [...]» può far immaginare il futuro cambiamento della forma della terra, e più estensivamente la distruzione futura di tutti i pianeti che ruotano intorno alle altre stelle. Segnalo per incidenza che si tratta di un procedimento simile a quello che condusse Galileo ha sostenere l'ipotesi della rotazione della Terra intorno al Sole, al suo tempo non confermata sperimentalmente.

¹⁴ Giacomo Leopardi, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di Tatiana Crivelli, Padova, Antenore, 1995, p. 220 [le citazioni del paragrafo sono tutte tratte dallo stesso luogo e dalla stessa pagina].

¹⁵ Cf. Giacomo Leopardi, *Storia della Astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCXIII*, Milano, La Vita Felice, 1997, pp. 293-294.

In definitiva nel *Frammento apocrifo* le nozioni astronomiche si uniscono alla “filosofia chimica” per sostenere il “sistema di Stratone”, ovvero una “filosofia naturale” che vede nel ciclo di produzione e di distruzione della materia un irreversibile destino di distruzione universale che l’ordine stesso della natura porta con sé: «In tal guisa adunque il moto circolare delle sfere mondane, il quale è principalissima parte dei presenti ordini naturali, e quasi principio e fonte della conservazione di questo universo, sarà causa altresì della distruzione di esso universo e dei detti ordini». La variabilità della conformazione terrestre e cosmica testimonia la trasformazione dei mondi infiniti, ma indica anche – nella perpetua consistenza della materia – un processo di distruzione dell’attuale forma della terra e dell’universo che non ammette ritorno.

Venuti meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro, – conclude lo pseudo Stratone – si formeranno di questa nuove creature, distinte in nuovi generi e nuove specie, e nasceranno per le forze eterne della materia nuovi ordini delle cose ed un nuovo mondo. Ma le qualità di questo e di quelli, siccome eziandio degl’innumerabili che già furono e degli altri infiniti che poi saranno, non possiamo noi né pur solamente congetturare¹⁶.

3. *In che cosa la filosofia della natura di Leopardi è moderna e ha una dimensione attuale*

Concludo questa breve ricognizione sulla “filosofia naturale” di Leopardi con qualche riflessione sulla sua modernità filosofica e scientifica.

Abbiamo già notato come alcune teorie astronomiche siano risultate vincenti e rimangano attuali. Ma non lo è la prospettiva complessiva del naturalismo leopardiano che poggia sul meccanicismo newtoniano, almeno fino al pensiero del 4 aprile 1824, che testimonia di una lucida critica del ruolo del sapere acquisito nella formazione delle teorie scientifiche, e che riporto per intero.

¹⁶ Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 580.

Grandissima, e forse la maggior prova e segno del progresso che ha fatto negli ultimi tempi lo spirito e il sapere umano in generale e le scienze fisiche in particolare, è che per spazio di quasi un secolo e mezzo, quanto ha dalla pubblicazione de' Principii matematici di filosofia naturale a' di nostri (1687), non è sorto sistema alcuno di fisica che sia prevaluto a quello di Newton, o quasi niun altro sistema di fisica assolutamente, almeno che abbia pur bilanciato nella opinione p. un momento quello di Newton, benchè questo sia tutt'altro che certo e perfetto, anzi riconosciuto ben difettoso in molte parti, oltre alla insufficienza generale de' suoi principii p. ispiegare veram. a fondo i fenomeni naturali. Nondimeno i fisici e filosofi moderni, anche spento il primo calor della fama e della scuola e partito di Newton, si sono contentati e contentansi di questo sistema, servendosene in quanto ipotesi opportuna e comoda nelle parti e occasioni de' loro studi che hanno bisogno, o alle quali è utile una ipotesi. Ciò nasce e dimostra che gli spiriti e nella fisica e nell'altre scienze e in ogni ricerca del vero e in ogni andamento dell'intelletto si sono volti all'esame fondato dei particolari (senza cui è impossibile generalizzare con verità e profitto) e alla pratica ed esperienza e alle cose certe rinunciando all'immaginazione, all'incerto, allo splendido, ai generali arbitrarii, tanto del gusto de' secoli antecedenti e padri di tanti sistemi a quei tempi, che rapidamente brillavano e si spegnevano, e succedevansi e distruggeansi l'un l'altro (*Zib*, 4056-7/4 aprile 1824).

Per Leopardi la fisica si identifica con il sistema newtoniano e gli scienziati sono «volti all'esame fondato dei particolari (senza cui è impossibile generalizzare con verità e profitto) e alla pratica ed esperienza e alle cose certe». In tal modo egli riconosce nella ricerca "normale" di leggi razionali e generalizzabili la via necessaria all'astrazione scientifica, ma segnala anche che se la scienza si riduce a tale «esame fondato dei particolari», essa rinuncia «all'immaginazione, all'incerto, allo splendido, ai generali arbitrarii». Si potrebbe leggere questo pensiero nel quadro della filosofia della scienza di Thomas Kuhn, che contrappone "scienza normale" e "scienza rivoluzionaria": la prima si sofferma sul consolidamento delle conoscenze particolari all'interno di un dato paradigma conoscitivo, la seconda porta a un vivace dibattito che conduce a un conflitto tra paradigmi che mette in gioco anche l'efficacia comunicativa e l'immaginazione e si risolve con l'abbandono del paradigma tradizionale. Ma Leopardi vede soltanto il primo aspetto della questione, perché non ritiene modificabile il paradigma newto-

niano («non è sorto sistema alcuno di fisica che sia prevaluto a quello di Newton, o quasi niun altro sistema di fisica assolutamente, almeno che abbia pur bilanciato nella opinione p. un momento quello di Newton») anche se rimarca come siano già evidenti i limiti del newtonianesimo, «tutt'altro che certo e perfetto, anzi riconosciuto ben difettoso in molte parti», e come in definitiva il sistema newtoniano non possa «spiegare veram. a fondo i fenomeni naturali». Di conseguenza la scienza dei particolari rimane l'unica ormai possibile, che i fisici intendono però solo come «ipotesi opportuna e comoda nelle parti e occasioni de' loro studi che hanno bisogno». Invece la comprensione profonda della natura va affidata alla “filosofia naturale”, unita all'immaginazione poetica. Leopardi non coglie la possibilità di una svolta “rivoluzionaria” nella scienza che – grazie a una notevole dose di creatività e di immaginazione – possa mutare paradigma, come era avvenuto alla nascita della scienza moderna, da Copernico a Newton. E come avverrà agli inizi del Novecento con l'affermarsi della teoria della relatività e della meccanica quantistica, e nella seconda metà del secolo scorso con l'emergere delle teorie dei sistemi complessi che dalla meccanica quantistica ricaveranno i loro principi teorici. Non mi pare una forzatura attualizzante il riconoscimento che il sistema leopardiano della natura si contrapponga al meccanicismo fisico-matematico proprio a partire da una visione della irriducibile complessità del reale, superiore a quella che la ragione analitica può indagare e scoprire.

Una visione che potremmo definire “olistica”, dichiaratamente contrapposta alla propensione analitica e matematica del meccanicismo newtoniano. E che si ritrova in vari luoghi, come, ad esempio, nel seguente pensiero:

La natura è madre benignissima del tutto, ed anche de' particolari generi e specie che in esso si contengono, ma non degl'individui. Questi servono sovente a loro spesa al bene del genere, della specie, o del tutto, al quale serve pure talvolta con proprio danno la specie e il genere stesso. È già notato che la morte serve alla vita, e che l'ordine naturale, è un cerchio di distruzione, e riproduzione, e di cangiamenti regolari e costanti quanto al tutto, ma non quanto alle parti, le quali accidentalmente servono agli stessi fini ora in un modo ora in un altro (*Zib*, 1530-1531/20 agosto 1821).

In questo pensiero dell'agosto 1821, che descrive un ciclo «di cambiamenti regolari e costanti quanto al tutto», ovvero un ordine naturale iscritto in «un cerchio di distruzione, e riproduzione» Leopardi già ha chiara quella prospettiva olistica che abbiamo trovato nel suo stratonismo, che risulta contrapposta alla visione analitica e matematica del meccanicismo, senza tuttavia intaccarne il quadro deterministico.

Più forte appare, a mio avviso, una ripetuta e conseguente visione circostanziale della conoscenza naturale che emerge fin dai primi pensieri zibaldonici, parallelamente alla concezione meccanicistica della scienza, ma non converge con essa in quanto viene orientata soprattutto alla spiegazione dell'agire e degli eventi umani e sociali. Ci si potrebbe chiedere se Leopardi non avrebbe potuto formulare un sapere naturale e filosofico del caso e delle circostanze alternativo al meccanicismo e di straordinaria attualità epistemologica, in quanto più consona a una visione anti-meccanicistica della scienza. La domanda non può ottenere risposta, anche se la riflessione sulle circostanze è diffusa nello *Zibaldone* e può essere ricostruita in forma ordinata e tendenzialmente sistematica, rispettando quella finalità di un “sistema” filosofico, più volte ribadita dallo stesso Leopardi. Altrove ho passato in rassegna tutti i luoghi che richiamano nello *Zibaldone* il termine e il concetto di “circostanza”¹⁷. Mi limito qui a riportarne qualcuno che abbia una maggiore intensità filosofica generale. Per esempio, il 13 agosto 1820 leggiamo: «Non solamente il bello ma forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali, sono relative e particolari», e ciò è dovuto al fatto che «ascriviamo a leggi eterne e immutabili, a sistema naturale, a Provvidenza ec. l'opera del caso e delle circostanze accidentali e arbitrarie» (*Zib*, 208). E se le circostanze accidentali determinano «forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali», lo stesso sviluppo della scienza e

¹⁷ Cf. Antonio Di Meo, *Individui e circostanze nelle scienze moderne e in Leopardi*, «La Cultura», XLIV (2006), 1, pp. 85-114 e il mio *Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello «Zibaldone»*, in *Leopardi e “le ragioni della verità”*. Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani, cit., pp. 159-280.

della tecnica è opera del caso e lo stesso Newton «si riconoscebbe superiore solo per caso al più povero fisico peripatetico» (*Zib*, 1527-1528/20 agosto 1821).

Il relativismo generalizzato delle possibilità conduce, nel mondo fisico come in quello morale, a riconoscere la molteplicità possibile degli eventi e di conseguenza a rintracciare nell'ordine del mondo la sommatoria delle contingenze spazio-temporali.

Manca a Leopardi l'interesse a rendere funzionale la sua visione delle circostanze a una svolta "scientifica" nella concezione della natura. Tuttavia le riflessioni di ambito biologico, che costituiscono – lo si è scritto – una delle tre direttrici di approfondimento della "filosofia naturale" leopardiana, rafforzano la visione anti-meccanicistica qui tratteggiata.

In una mirabile riflessione dell'8 settembre 1823 Leopardi riprende la visione della scala dell'essere, a partire dal principio che «una stessa disposizione è ad essere e a poter essere». Seguendo la scala dell'essere dalle qualità alle disposizioni, si assisterà a un incremento della variabilità delle disposizioni e con essa dell'adattamento alle circostanze:

troveremo sempre di mano in mano decrescere secondo l'ordine delle specie e de' generi, il numero e l'efficacia e importanza delle *qualità* ingenerate in ciascun di essi generi o specie dalla natura, e crescere altrettanto il numero o l'estensione, la varietà o piuttosto la variabilità o adattabilità delle *disposizioni* in esse dalla natura ingenerate: e queste disposizioni esser da principio solamente, o quasi del tutto, ad essere, poscia eziandio a poter essere, e ciò sempre più, salendo pe' vegetabili ai polipi, indi per le varie specie d'animali fino alla scimia, e all'uomo selvatico, e da queste specie all'uomo. Nella cui parte che si chiama morale o spirituale, troveremo, come ho detto, che la natura non ha posto di sua mano quasi veruna qualità determinata, se non pochissime, e queste, semplicissime: tutto il resto disposizioni, non solo ad essere, ma a poter essere tante cose, ed acquistare tanto varie qualità, quanto niun altro genere di enti a noi noti (*Zib*, 3379-3380/8 settembre 1823).

Più crescono le disposizioni a poter essere, maggiore è il «numero e la grandezza de' disordini, delle irregolarità de' morbi, de' casi, degli accidenti, de' successi non naturali, non voluti o espressam. disvolti dalla natura». L'esempio principe di tale incremento del disordine a discapito della necessità mec-

canica della natura è il vivente, «e tra' viventi l'uomo in massimo grado»:

e la vita si può, secondo le fin qui dette considerazioni, definire una maggiore o minore conformabilità, un numero e valore di disposizioni naturali prevalente in certo modo (più o meno) a quello delle ingenite qualità. Massime rispetto allo spirituale, all'intrinseco, a quello che, propriamente parlando, vive; a quello in che sta propriamente e si esercita la vita, in che siede il principio vitale, e la facoltà dell'azione sia interna sia esterna, cioè la facoltà del pensiero e della sensibile operazione. ec. Nella qual facoltà consiste propriam. la vita ec. (*Zib*, 3381/8 settembre 1823).

In questo pensiero la natura appare nel suo sistema complesso, seguendo una scala degli esseri che da un lato conduce al meccanicismo perfetto degli astri, dall'altro alla straordinaria capacità adattiva degli uomini. Colpisce la chiara visione di una coesistenza, si direbbe oggi di un'alleanza, fra uomini e natura all'interno di un equilibrio instabile che sul versante umano corrisponde a quella tendenza all'incremento del disordine che la termodinamica ha descritto nel principio di entropia. Leopardi ha colto, pur mancando degli adeguati strumenti analitici, le forme di una complessità propria della natura vivente che la scienza attuale può descrivere soltanto in una prospettiva anti-meccanicistica. Oggi possiamo trovarvi gli spunti per una comprensione "scientifica" della complessità, che però non poteva essere raggiunta rimanendo – come fece Leopardi – all'interno del meccanicismo newtoniano. La sfida attuale della "scienza della complessità" consiste invece nella possibile integrazione di parametri altamente instabili e variabili tramite strumenti matematici a carattere statistico, al fine di descrivere i fenomeni più comunemente osservati all'ordine di grandezza umano. Leopardi non colse la possibilità di una visione "scientifica" della totalità complessa della natura, in equilibrio fra una scienza (deterministica) dei vincoli e una conoscenza (probabilistica) delle circostanze. Vincoli e circostanze oggi inglobati nella "scienza della complessità", a partire ad esempio dalla sintesi fornita dalla biologia molecolare:

Tutto l'universo e gli oggetti che esso contiene, viventi e non, sono considerati il prodotto di processi evolutivi nei quali intervengono due tipi di fattori: da una parte i vincoli che fissano le regole del gioco e definiscono i limiti del possibile; dall'altra le circostanze che dirigono il corso reale degli avvenimenti, vale a dire la storia della partita così come è stata giocata. Nella maggior parte dei casi, i vincoli possono essere determinati: tutto quello che ne deriva può dunque essere previsto con un'elevata probabilità. La parte della storia, al contrario, può solo essere registrata e qualche volta spiegata. Chiaramente, però, non possiamo prevedere gli eventi che seguiranno e che faranno la storia di domani. Questo aspetto delle forze che modellano il nostro mondo è totalmente contingente¹⁸.

L'irreversibilità e l'indeterminismo costitutivi dei comportamenti umani e biologici potrebbero trovare una spiegazione rigorosa in una "fisica del caos", che riconosce l'impossibilità di pervenire a una conoscenza completa delle variabili complesse che regolano i fenomeni viventi (specie quelli umani), ma che affina gli strumenti teorici per avvicinarsi il più possibile a un sapere probabilistico, ma rigoroso, delle circostanze e auspicando una "nuova alleanza" che avvicini la freddezza della *physis* e il *pathos* dell'umano nel segno di una ragione ragionevole, priva di tendenze assolute e imperative. La possibilità di tale coesistenza fra contingenza e necessità, di una "nuova alleanza" fra natura e uomini, non è colta da Leopardi, che piuttosto esalta drammaticamente le conseguenze della frattura tra la natura e l'uomo, nefaste per quest'ultimo. Una visione tragica della condizione umana che tra i biologi è stata descritta da Jacques Monod¹⁹.

In una pagina del 12 dicembre 1823 troviamo una delle più nette asserzioni sull'impossibilità di pervenire a una qualche conoscenza della complessità del mondo vivente e umano:

Nè la medicina, nè la fisiologia, nè la fisica, nè la chimica, nè veruna anche più esatta e più materiale scienza che tratti delle più sensibili e meno astruse parti ed effetti della natura, non possono mai specificare nè calcolare nemmeno per approssimazione, se non in modo larghissimo, nè

¹⁸ François Jacob, *Il topo, la mosca e l'uomo*, tr. it. di F. Nuzzo De Carli, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 25.

¹⁹ V. Jacques Monod, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, tr. it. di Aldo Busi, Milano, Mondadori, 1974⁷.

il numero nè il grado e il più e il meno, nè tutti i rapporti ec. delle infinite diversità di effetti che secondo le infinite combinazioni e rapporti scambievoli ec. e influenze e passioni scambievoli ec. che possono avere ed hanno effettivamente luogo, risultano dalle cause anche più semplici più poche e limitate, che dette scienze assegnano; nè le infinite modificazioni di cui dette cause, secondo esse combinazioni, sono suscettibili, ed a cui sono effettivamente soggette. E non per tanto, almeno in grandissima parte, esse cause non si possono volgere in dubbio, e nessuno dalla detta impossibilità di specificare e calcolare esattamente e pienamente, risolve ch'esse cause non sieno le vere, e moltissime sono evidenti e sotto gli occhi, e così il loro modo di agire, le loro relazioni cogli effetti ec., i quali tuttavia non sono più calcolabili nè numerabili. Basti solamente osservare le cause e gli effetti che agiscono ed hanno luogo nel corpo umano, e le infinite diversità ed anche contrarietà che per differenze, sovente impercettibili, di combinazioni, hanno luogo negli accidenti e passioni d'esso corpo anche in individui conformissimi, in un tempo medesimo, in circostanze che possono parere conformissime, in un medesimo individuo ec. Nè per tanto si può dubitare di quelle cause, purchè d'altronde ec. nè se ne dubita, nè si condannano quei sistemi e quei metodi ec. de' quali in quanto a questo particolare niuno uomo potrebbe pensarne o usarne un migliore (*Zib*, 3977-3978/12 dicembre 1823).

Prendono invece oggi corpo scienze che cercano proprio di «specificare» e «calcolare» «per approssimazione» «il numero [...] il grado e il più e il meno, [...] tutti i rapporti ec. delle infinite diversità di effetti che secondo le infinite combinazioni e rapporti scambievoli ec. e influenze e passioni scambievoli ec. che possono avere ed hanno effettivamente luogo, risultano dalle cause anche più semplici più poche e limitate». Ho cancellato dalla pagina zibaldonica le negazioni introdotte da Leopardi: sono queste negazioni ad allontanare la filosofia leopardiana delle circostanze dall'attuale «scienza della complessità». Una distanza certamente notevole, ma non abissale, meno profonda di quella che distingue qualsivoglia scienziato newtoniano dal nuovo sapere indeterministico dei «sistemi complessi».

Il «filosofo naturale» Leopardi ha inizialmente creduto da buon newtoniano a un ordine naturale determinato e comprensibile, ma è approdato, non senza una tormentata e tortuosa riflessione sulla diffusione delle circostanze, a un nichilistico sguardo su «un mondo assurdo, acausale, in cui non si può prevedere né descrivere nulla in termini generali», come scrive Ilya

Prigogine a proposito di Albert Einstein, determinato nel «rifiuto [...] dell'idea che il solo caso possa essere la risposta alle nostre domande»²⁰. Anche Leopardi si è rifiutato di procedere nell'immaginazione di una “scienza delle circostanze”. Eppure una nuova “filosofia naturale” è possibile, che può farci uscire dal dilemma della scelta tra «un mondo deterministico» o «un mondo arbitrario soggetto al solo caso».

²⁰ Ilya Prigogine, *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura*, in collaborazione con Isabelle Stengers, tr. it. di Libero Sosio, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, p. 177.

III

Nature romantique, nature décadente : raison, mythe
et idylle

Julien Garde

La Nature, arbitre de la querelle du drame gluckiste

Jean Ehrard note que « le XVIII^e siècle découvre avec émerveillement ce que les siècles antérieurs avaient pressenti : l'incroyable diversité des mœurs et des coutumes, des genres de vie ou des formes de pensée ». Plus loin, il ajoute : « par une étrange aberration, ce siècle qui a le culte des faits, et qui en rassemble une ample moisson, n'a cessé de poursuivre, à travers le temps et l'espace concrets des hommes vivants, le fantôme de l'homme universel »¹. Si le « fantôme de l'homme universel » préoccupe tant le XVIII^e siècle, c'est qu'au-delà de l'universalité potentielle de la nature humaine, l'homme des Lumières cherche à définir le concept même de nature humaine. Dans l'article « nature » (*Philosophie*) de l'*Encyclopédie*, D'Alembert mentionne sobrement que la nature humaine s'applique à « tous les hommes qui ont une âme spirituelle et raisonnable »². Bien loin de faire l'unanimité, cette définition ne satisfait que le parti des hommes de lettres qui considère que la raison constitue le socle de la nature humaine, en opposition à ceux qui, comme Rousseau, voient dans la nature la possibilité de conduire l'humain vers la connaissance de la vertu³. La querelle portant sur la dé-

¹ Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (éd. orig. 1963), pp. 251-252.

² Jean le Rond D'Alembert, *Nature (Philosophie)*, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dir.), Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1761-1765, vol. 11, pp. 40-41.

³ Cf. Gérard Chazal, *Introduction*, in Id. (dir.), *Les Lumières et l'idée de nature*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2011, pp. 5-8.

finition de la nature humaine trouve un écho dans la question qui s'intéresse à l'imitation de la nature dans les arts. La musique, longtemps considérée comme plus faible que les autres arts puisque moins précise dans la description plastique de la nature, trouve dans les hommes de lettres sensibles aux théories de Rousseau d'ardents défenseurs. Ces derniers perçoivent alors en elle la capacité à imiter une nature supérieure à celle que l'on observe, à savoir celle des passions humaines.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la production du compositeur Christoph Willibald Gluck, et plus précisément la « réforme » du drame lyrique qu'il conduit à Paris entre 1774 et 1779. Acte non rationnel et encore moins théorique, la « réforme » consiste à répondre au drame sensible et authentique que le milieu du XVIII^e siècle souhaite voir apparaître, notamment sous l'impulsion de Diderot. S'appuyant sur une connaissance et une pratique solides des genres lyriques joués en Europe, le langage de la « réforme » consiste en une réappropriation des typologies musicales propres à chaque genre que Gluck a pratiqué. Organisé en larges tableaux continus, l'opéra gluckiste rassemble la déclamation expressive de l'opéra français, la concision et la vitalité dramatique de l'opéra-comique, et le chant sensible de l'opéra italien. Ainsi, à sa manière, l'œuvre de Gluck répond aux problématiques qui croisent la recherche de définition de la nature humaine d'un côté et la supériorité de l'imitation des expressions humaines de l'autre. L'abbé Arnaud, admirateur du compositeur, écrit d'ailleurs, à propos de Gluck : « voilà les hommes devant lesquels je me prosterne, et à qui je décerne un culte, parce qu'en même temps qu'ils me rendent mon existence plus chère, ils me donnent une grande idée de la nature humaine »⁴.

Mais l'abbé Arnaud est loin de pouvoir se présenter comme le porte-parole de la critique musicale du dernier tiers du XVIII^e siècle, tant la définition de l'expression musicale déchire. Dans cette période qui espère enfin trouver en la nature les fondations du jugement esthétique, les critiques musicaux vont, comme l'in-

⁴ Abbé François Arnaud, *Lettre*, in Abbé Gaspard Michel Leblond (éd.) *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples et Paris, Bailly, 1781, pp. 40-41 (p. 40).

dique Laurent Garcin, avoir systématiquement recours à la nature comme le moyen de donner du poids à leur argumentaire⁵. Dès lors, il apparaît intéressant d'observer les évolutions du concept de nature dans les années qui entourent la réforme parisienne de Gluck. Le socle fondamental que forment les articles de l'*Encyclopédie*, mais également ceux du *Supplément à l'Encyclopédie*, se révèle particulièrement pertinent pour cette étude dans la mesure où ces textes proposent à l'étude un avant et un après Gluck. Par ailleurs, quelques textes qui précèdent l'arrivée de Gluck, comme l'*Essai sur l'opéra* (1755) du réformateur italien Algarotti et *Le Traité du mélo-drame* (1772) du défenseur de l'ancienne tragédie-lyrique Garcin, devront dialoguer avec quelques autres textes qui alimentent la querelle soulevée par les œuvres de Gluck, à savoir *La Lettre sur les drames-opéra* (1776) du fidèle librettiste de Gluck Du Roulet, ainsi que les pamphlets des anti-gluckistes La Harpe et Marmontel. À titre d'illustration, le manifeste français de la « réforme » du compositeur, *Orphée et Eurydice* (1774), servira la position de Gluck.

Renouveler le rapport de l'artiste avec la nature

Dans son compte-rendu sur la création d'Orphée, la *Correspondance littéraire* admire « les cris douloureux et pénétrants par lesquels Orphée interrompt d'une manière si vraie et si pathétique le chant sensible et doux des nymphes qui pleurent sur le tombeau d'Eurydice »⁶. La recherche d'une expression plus vraie n'est que la manifestation du nouveau rapport que l'artiste veut entretenir avec la nature inspiratrice. En réaction à la « belle nature » des artistes de la génération précédente, et que Jaucourt définit dans l'*Encyclopédie* comme « la nature embellie »⁷, vingt ans plus tard, les propos de Sulzer repris dans

⁵ Cf. Laurent Garcin, *Traité du mélo-drame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1772, p. 293.

⁶ Maurice Tourneux (éd.), *Correspondance littéraire*, Paris, Garnier, 1877-1882, t. 10, août 1774, pp. 472-473 (p. 472).

⁷ Louis de Jaucourt, chevalier, *Belle nature (Beaux-Arts)*, in *Encyclopédie*, cit., vol. 11, pp. 42-44 (p. 42).

le *Supplément à l'Encyclopédie* considèrent au contraire qu'au plus l'artiste demeure proche de la nature, au plus il est sur le point d'accéder à la perfection de son art⁸. Le rapport que l'artiste tisse avec la nature est interrogé à partir essentiellement de deux questions que sont l'importance des règles, et le degré de ressemblance qui relie l'œuvre à son modèle.

La question des règles demeure primordiale pour les défenseurs de la « belle nature ». Pour Jaucourt, puisque la nature elle-même est régie par des règles, alors son imitation doit en faire de même. Garcin dans son *Traité du mélodrame* n'emploie pas le terme de règles, mais il soutient le fait que l'imitation de la nature doit se faire dans le respect des « bornes de la nature »⁹, autrement dit, en respectant un certain cahier des charges. À l'inverse, Sulzer considère que les règles « qui sont dues à l'imitation ou à la mode [étouffent] l'instinct de la nature »¹⁰, et Algarotti dans son *Essai sur l'opéra*, avance, pour dénoncer les abus de l'opéra italien baroque, que seuls les artistes « affranchis » des règles sont en mesure « de seconder toujours et d'embellir même la nature »¹¹.

La question qui consiste à savoir s'il faut peindre la nature telle qu'elle est divise également. Les défenseurs de la « belle nature » soutiennent le fait que la nature doit être retravaillée par l'artiste. En 1776, La Harpe reproche à Gluck de ne pas proposer une « imitation embellie » de la nature : « je ne viens point entendre le cri de l'homme qui souffre. J'attends de l'art du Musicien qu'il trouve des accents douloureux sans être désagréable »¹². Marmontel, autre féroce adversaire de Gluck, convoque jusqu'aux penseurs de l'Antiquité pour soutenir l'argument de La Harpe : « la règle constante des Anciens

⁸ Cf. Georg Johann Sulzer, *Naturel (Beaux-Arts)*, in *Supplément à l'Encyclopédie*, Charles-Joseph Panckoucke et Jean-Baptiste-René Robinet (dir.), Amsterdam, Rey, 1776-1777, vol. 4, pp. 19-21.

⁹ Garcin, *Traité du mélo-drame*, cit., p. 221.

¹⁰ Sulzer, *Naturel*, cit., p. 20.

¹¹ Francesco Algarotti, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par le marquis de Chastellux, Pise, Paris, Ruault, 1773 (éd. orig. 1755), p. 47.

¹² Jean-François de La Harpe, *Annonce de l'opéra d'Armide*, in Leblond (éd.), *Mémoires pour servir*, cit., pp. 259-270 (p. 261), lettre insérée dans le « Journal de politique et de littérature », le 5 octobre 1777.

était de ne jamais permettre à la douleur d'altérer les traits de la beauté »¹³. Chastellux quant à lui révèle toute la difficulté de l'époque à se positionner sur cette question. Fervent italieniste, il traduit pourtant en français en 1773 l'essai virulent d'Algarotti contre l'opéra italien. Le malaise de l'époque se manifeste tout particulièrement dans certains détails de traduction comme lorsqu'Algarotti conseille de « suivre la Nature » et que Chastellux traduit par « imiter la nature »¹⁴. Sulzer de son côté affirme qu'il ne faut pas embellir ou s'écarter de quelque façon que ce soit de la nature puisque la nature fournit un modèle parfait constitué d'une variété d'images, d'exemples de proportions, de matières, de lumières, et de hiérarchies entre les différentes parties d'un tout¹⁵. Un autre argument, repris d'ailleurs par les défenseurs de Gluck, consiste à expliquer que dans la mesure où les bornes fixées par la nature elle-même ne sont pas les mêmes pour tous les arts, la musique doit « [imiter] plus particulièrement la nature »¹⁶, c'est-à-dire qu'elle peut se rapprocher par exemple du cri si l'expression le demande, quand la poésie ne le doit pas. À travers la fidélité à la nature se joue la question de la vraisemblance. Comme le mentionne Sarah Nancy, c'est même l'évolution de ce principe de vraisemblance, et donc de l'imitation de la nature qui permet le passage en France de la tragédie lyrique à l'opéra. Le rationalisme cédant bientôt au sensualisme, l'outil principal de vraisemblance se déplace du texte vers le chant, modifiant l'essence même du drame lyrique français. En d'autres termes, la vraisemblance du drame n'est plus validée par la cohérence du texte, mais par la force et l'authenticité des sensations physiques que le spectateur

¹³ Jean-François Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, in Leblond (ed.), *Mémoires pour servir*, cit., pp. 153-190 (p. 167), édité à Liège chez Bassompierre en 1777.

¹⁴ Algarotti, *Essai sur l'opéra*, cit., p. 45.

¹⁵ Cf. Sulzer, *Naturel*, cit., p. 19.

¹⁶ *Extrait d'une lettre d'un véritable allemand à un autre qui fait semblant de l'être*, « Journal de Paris », supplément du n° 192, 11 juillet 1777, pp. 5-7, lettre également insérée dans Leblond (ed.), *Mémoires pour servir*, cit., pp. 222-228 (p. 225).

ressent *via* le chant¹⁷. C'est ainsi que le dénouement d'Orphée qui permet à Eurydice de renaître une seconde fois n'a rien d'un *lieto fine* traditionnel. Le sentiment étant l'action elle-même, il devient naturel que l'excès de sensibilité ressenti devant la douleur d'Orphée conduise au réveil de l'amante.

Les réponses que Gluck formule semblent pouvoir se résumer dans le fait que les exigences du drame, et donc de la nature, décident des règles à appliquer et du degré d'imitation à réaliser. *L'arioso* « Quel nouveau ciel » que chante Orphée lorsqu'il découvre les Champs-Élysées en est une des plus merveilleuses manifestations. Arrivé aux Champs-Élysées (II, 2), le chantre transmet tout à la fois l'émerveillement qu'un tel paysage lui inspire et l'excès de son chagrin rendu plus aigre par l'apparition d'un bonheur auquel il ne peut accéder. Afin de peindre le décor enchanteur des Champs-Élysées, Gluck cède à la musique descriptive, en l'occurrence à l'imitation des oiseaux et du ruisseau par un groupe de solistes instrumentaux. On peut s'étonner de ce choix car d'une part, comme le note Du Rouillet dans sa *Lettre sur les drames-opéra* de 1776, la musique est moins capable que les autres arts de décrire avec précision la nature plastique¹⁸ et car d'autre part, cette mise en scène pastorale rhétorique demeure quelque peu artificielle. Mais si Gluck a recours à ce procédé, c'est que l'imitation est justifiée par le drame lui-même, à savoir de décrire, au-delà du décor pastoral et luxuriant, l'émerveillement qui subjugué Orphée. La musique descriptive est donc convoquée pour créer une forme de ravissement chez le spectateur. Le « Journal des Beaux-Arts » ne se trompe d'ailleurs pas lorsqu'il relève, au lendemain de la création de l'œuvre, que « tandis que dans la ritournelle qui sert d'accompagnement à cet air, les instruments à vent chantent très agréablement, les traits contraints et imitatifs des violons et des flûtes, peignent dans la plus grande vérité

¹⁷ Cf. Sarah Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Garnier, 2012, pp. 217-218.

¹⁸ Cf. François-Louis Gand le Bland Du Rouillet, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam, Esprit, 1776, pp. 46-49.

les différentes images qu'expriment les paroles »¹⁹. La position de Gluck tient dans le fait que ce n'est pas l'outil d'imitation qui est faux par essence, mais son utilisation. Aussi, si la musique descriptive est justifiée par la nature elle-même, alors, elle n'a plus rien d'artificielle. Par ailleurs, il est important d'ajouter que lors de sa création à Paris, l'air d'Orphée « Quel nouveau ciel » a déjà vingt-quatre ans d'existence. Il apparaît pour la première fois dans l'*Ezio* de 1750 (« Se povero », Massimo, acte I), avant d'être repris dans l'*Antigono* de 1756 (« Già che morir », Demetrio, III). Il trouve enfin sa forme quasi définitive dans l'air « Che puro ciel » de l'*Orfeo* de 1762. Klaus Hortschansky²⁰ explique que la peinture de la nature sert de filiation entre les différentes versions. Après avoir utilisé et filé l'image du ruisseau dans *Ezio*, Gluck imite une nature intellectuelle dans *Antigono*. La figure du ruisseau disparaît au profit de celle du chemin qui doit conduire Demetrio vers l'acceptation de la paix éternelle. *Orfeo* croise enfin les deux approches : la peinture bucolique est celle d'un cadre enchanteur tout autant que celle du bonheur d'Orphée à retrouver son épouse. Lorsque l'air apparaît pour la première fois dans l'*Ezio* de 1750, il se présente donc en tant qu'air de parabole comme on en trouve souvent chez Métastase, c'est-à-dire utilisant et filant une image de la nature pour rendre le discours du personnage plus clair. Or, pour construire une scène bucolique, Gluck avait le choix entre la tradition lulliste où la description de la nature sert les décors enchanteurs et surnaturels, et la tradition italienne où le compositeur peint une nature connue de tous dans le but d'illustrer le sentiment du personnage. Si Gluck fait le choix d'emprunter une de ses *arie* italiennes pour peindre la nature d'Orphée, c'est qu'il semble se positionner en faveur d'une certaine forme de réalisme, ou plus exactement de fidélité à la nature. La peinture d'*Orphée* qui fusionne description pastorale et expression du ravissement se range du côté de Sulzer, affirmant que les règles

¹⁹ « Journal des Beaux-Arts », Paris, Moutard, 1774, vol. 3, septembre 1774, pp. 520-547 (p. 535).

²⁰ Cf. Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Cologne, Arno Volk, 1973, pp. 146-155.

sont dictées par la nature elle-même et que le degré d'imitation ne doit avoir de cesse de chercher le ton juste, le ton vrai.

L'intérêt pour le naturel

La fin du siècle des Lumières manifeste la volonté de s'opposer à un certain art artificiel. Déjà en 1755 Algarotti note, à propos de la virtuosité inhérente à l'*opera seria* : « tel est l'effet du luxe ; il émousse la sensibilité qui ne peut être réveillée que par des traits variés sans cesse, rapides, animés, jetés en grande masse, et plus ils s'éloignent de la nature dont les impressions sont douces et tranquilles, et plus ils agissent dans le moment sur des âmes flétries qui courent cependant avec transport au-devant du plaisir qui les suit toujours »²¹. En réponse à cette sensibilité émoussée et à une certaine inconstance du goût, l'artiste éprouve le besoin de se rapprocher du naturel en ce qu'il représente un élément immuable et fiable. C'est d'ailleurs la définition qu'en donne Jaucourt dans son article « naturel » dans l'*Encyclopédie* en mentionnant que l'éducation ne peut rien contre le naturel puisque celui-ci demeure²².

L'une des caractéristiques principales du naturel tient pour les Lumières dans la simplicité. L'article « naturel » du désignant *Musique* de l'*Encyclopédie*, écrit par Rousseau, définit le terme par ce qui est aisé dans l'écoute et facile dans l'exécution. Pourtant, malgré l'évidence de cette définition, deux partis s'opposent. Pour Garcin, la simplicité musicale est de mise car la sensation pure et le plaisir qui naissent de la musique trompent le spectateur pour qui la vraisemblance est guidée par le texte. La simplicité musicale se définit comme une subordination au texte, garantissant que la musique ne causera pas de tort à l'expression portée par le mot. Pour Gluck, la simplicité consiste à s'approcher au plus près de la nature, c'est-à-dire à définir avec précision un sentiment en s'assurant que le

²¹ Algarotti, *Essai sur l'opéra*, cit., p. 25.

²² Cf. Louis de Jaucourt, chevalier, *Naturel (Morale)*, in *Encyclopédie*, cit., pp. 45-46.

spectateur le ressent dans toute sa force et son authenticité. Loin d'être rejetée, la sensation pure est nécessaire dans le processus de proximité avec le sentiment et d'« identification passionnée » avec le personnage pour reprendre les termes de Nuria Lombardero qui explique, dans un autre registre, comment l'Émile de Rousseau se construit à travers la lecture du *Robinson* de Defoe²³. Il faut alors entendre par simplicité musicale, si l'on reprend l'air d'Orphée découvrant les Champs-Élysées, la sobriété de la ligne vocale qui permet de ressentir l'étonnement d'Orphée. Celui qui séduisait les Furies quelques scènes auparavant par la beauté de son chant, séduit ici justement parce qu'il ne cherche plus à manipuler et qu'il se présente simple et authentique. Plus précisément, il y a simplicité non pas parce que la ligne mélodique est dépouillée, mais parce que cette sobriété donne accès à la vraie nature du personnage.

Afin de saisir de façon très concrète la différence de point de vue qui sépare Garcin et Gluck, l'étude des deux airs influencés par l'opéra-comique que Gluck confie à l'Amour à la fin de l'acte I d'*Orphée* afin de rassurer le chanteur désespéré s'avère tout particulièrement éloquente. Si l'on se place du côté de Garcin, grand amateur d'opéra-comique, la simplicité touchante des airs sert une peinture tendre et authentique du personnage de l'Amour. Du point de vue de Gluck, le terme même de simplicité musicale n'est pas celui qui convient. Il faut ici parler d'une écriture transparente ou lisible, en opposition à la complexité d'Orphée. Cette écriture, plus limpide que simple, souligne la nature divine du personnage de l'Amour. Aimables plutôt que tendres, les airs peignent moins un personnage que l'optimisme et le courage dont Orphée a besoin pour descendre aux Enfers. Ainsi, plutôt qu'un personnage, l'Amour n'est-il pas la représentation du combat intérieur qu'Orphée mène seul avec lui-même ?

Du Rouillet, dans la *Lettre sur les drames-opéra*, délaisse le terme de nature au profit de celui de naturel pour semble-t-

²³ Cf. Nuria Lombardero, « *Robinson Crusoe* ou de l'éducation naturelle ». Nature et pédagogie dans Defoe et Rousseau », in *Les Lumières et l'idée de nature*, cit., pp. 165-176 (p. 170).

il prouver que le drame gluckiste tient de l'évidence. De cette façon, Du Roullet souligne l'intimité privilégiée qui s'est créée entre l'artiste et la nature, et confère du même coup à l'artiste le statut de génie. Sulzer, dans le *Supplément à l'Encyclopédie*, note : « ainsi l'on dit d'un homme qu'il est *naturel*, quand il n'y a rien d'affecté dans ses discours, dans sa démarche, mais qu'il abandonne tout à l'impulsion du sentiment avec une parfaite simplicité, sans aucunes vues détournées, sans se préparer et penser qu'il soit obligé d'agir de telle ou telle manière qu'il a précédemment apprise »²⁴. Il ajoute ensuite qu'il n'est pas possible d'expliquer par quel miracle l'artiste est parvenu à traiter tel ou tel sujet avec naturel, achevant de relier le naturel au génie²⁵.

Le naturel en tant que génie se manifeste chez Gluck par le fait que le langage sobre concourt, parce qu'il se veut authentique et attaché au drame, à une certaine forme d'opulence. Lorsqu'Orphée, désespéré d'avoir perdu Eurydice pour la seconde fois, veut mettre fin à ses jours, Gluck offre au chantre l'air « J'ai perdu mon Eurydice » qui, parce qu'il tient de la « noble simplicité » de Winckelmann, révèle l'expression du désespoir avec force. L'opulence tient ici dans l'excès de sensibilité qui va jusqu'à renouveler les codes d'écoute de l'époque. Le public n'est pas seulement touché par empathie, il est également convaincu de la sincérité du chantre, de la même manière que les Furies accèdent à la demande d'Orphée parce qu'elles sont touchées par sa plainte dans l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs ». En somme, l'identification est si puissante que le spectateur est pris à parti et devient acteur. Lorsque Julie de Lespinasse écrit : « cette musique me rend folle : elle m'entraîne ; je n'y puis plus manquer un jour : mon âme est avide de cette espèce de douleur »²⁶, il faut entendre qu'en quelque sorte l'opéra ne peut être donné sans elle, et qu'elle fait partie de l'action au même titre que les personnages de l'œuvre. Le naturel

²⁴ Sulzer, *Naturel*, cit., pp. 21-22 (p. 21).

²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 22.

²⁶ Julie de Lespinasse, *Lettres*, Jules Janin (éd.), Paris, Amyot, 1847, lettre 63, vendredi 21 octobre 1774, pp. 388-392 (p. 390).

est alors au plus près de la définition qu'en donne Sulzer : « adjectif par lequel on désigne les objets artificiels qui se présentent à nous, comme si l'art ne s'en était point mêlé, et qu'ils fussent des productions de la nature »²⁷.

La nature, clé d'un possible langage universel

Gérard Chazal note que « depuis la Renaissance, savants et artistes avaient détourné leur regard du ciel pour le tourner vers le monde. L'exploration de la Nature a remplacé le commentaire du Livre. (...) Avec le siècle des Lumières apparaissent de nombreux penseurs qui cherchent d'autres fondements à la vie sociale et morale d'une humanité qui veut s'accomplir ici et maintenant et non plus dans un au-delà »²⁸. Parce qu'elle demeure dans le temps, la nature offre au XVIII^e siècle un modèle pour une morale universelle en construction, en même temps qu'elle est pour les arts le moyen de distinguer une œuvre applaudie par le goût de l'époque d'un chef d'œuvre qui survivra à son temps. Cet argument sera d'ailleurs tout particulièrement brandi pour soutenir l'opéra d'*Alceste* (1776), lorsqu'elle peine à convaincre au cours des premières représentations²⁹.

Le débat portant sur le pouvoir de permanence d'une œuvre, et plus généralement sur sa capacité à toucher universellement, est particulièrement présent en musique parce que ce siècle s'interroge sur l'origine des langues, et, par ricochet, sur l'origine du chant. Plutôt que de revenir sur ces questions très complexes, limitons ici le discours au fait que les critiques se divisent entre les partisans du caractère naturel de chaque peuple et les disciples du langage universel. Pour les premiers, chaque peuple dispose d'une musique de la même manière que chaque peuple dispose d'une langue correspondant à sa nature. Pour

²⁷ Sulzer, *Naturel*, cit., p. 21.

²⁸ Chazal, *Les Lumières et l'idée de nature*, cit., p. 5.

²⁹ Cf. Abbé François Arnaud, *Le Souper des enthousiastes* ; Anonyme, *Annnonce de la reprise de l'opéra d'Alceste*, in Leblond (ed.), *Mémoires pour servir*, cit., pp. 62-92 (p. 92), et pp. 482-483.

les seconds, au nom de la nature humaine, il existe une musique des nations capable de toucher universellement.

Les nouveaux peuples découverts par les explorateurs deviennent dès lors un champ d'études privilégié, car en les observant, on pense avoir accès aux origines de l'homme et donc, entre autres, aux caractéristiques universellement partagées. Gluck participe d'une certaine façon à cette discussion en mettant en scène de nombreuses fois des peuples que l'on pourrait désigner comme sauvages, à l'exemple des violents Scythes dans *Iphigénie en Tauride* (1779), ou primitifs, à l'exemple des Furies mythologiques d'*Orphée et Eurydice*. Dans les deux cas, les peuples sont traités avec une certaine violence musicale, au point que les chœurs des Scythes servent l'article « bruit » du premier volume musique de l'*Encyclopédie méthodique*³⁰. Quoiqu'il en soit, la brutalité mise en scène par Gluck demeure moins une expression de la violence qu'une recherche du primitif, d'une expression originelle à laquelle tout le monde pourrait être sensible.

Une certaine confusion demeure cependant dans les motifs qui conduisent les artistes à traiter la nature des autres peuples, qu'ils soient primitifs ou non. Certains artistes s'inscrivent dans la démarche de Gluck, utilisant la peinture exotique comme un moyen de questionner les normes esthétiques partagées entre goût et sensibilité, quand d'autres s'attachent à cette peinture avec le souci de décrire des paysages ou des cultures extra-européens. Marie-Claire Planche rappelle par exemple que les illustrateurs qui ont recours à la peinture de décors exotiques dans le but de dynamiser certaines scènes ou allégories sont ceux-là même qui ont « été sollicités pour les planches scientifiques ; ils ont ainsi contribué à fournir des répertoires de modèles »³¹. Sulzer déconseille la représentation de l'exotisme puisque, selon lui, la nature est fondée pour ces peuples sur des critères trop

³⁰ Cf. Pierre-Louis Ginguené, *Bruit*, in *Encyclopédie méthodique, musique*, Nicolas-Étienne Framery, Pierre-Louis Ginguené, Jérôme Joseph Momigny (dir.), Paris, Panckoucke, 1791-1818, t. 1, pp. 182-183 (p. 183).

³¹ Marie-Claire Planche, *Nature et exotisme dans la gravure d'illustration au XVIII^e siècle*, in *Les Lumières et l'idée de nature*, cit., pp. 223-243 (p. 223).

différents des nôtres, et que, par conséquent, nous ne serons pas touchés³². Dès lors, Sulzer semble observer la peinture des autres peuples dans les relations qu'elle tisse avec le réel avant que de l'imaginer comme une possible solution esthétique.

Le travail réalisé autour du primitif est à mettre en perspective avec les problématiques soulevées par l'*Émile* de Rousseau dans la mesure où les deux artistes s'interrogent sur ce qu'il faut mettre en œuvre pour développer au mieux la nature humaine. Doit-on former un esprit en lui offrant les nombreuses connaissances que le siècle a découvert ou bien en développant, pour citer Rousseau, un « esprit universel, non par les lumières, mais par la faculté d'en acquérir ; un esprit ouvert, intelligent, prêt à tout, et, comme dit Montaigne, sinon instruit, du moins instruisable »³³. En d'autres termes, c'est la question de l'expérience sensible qui est posée, car il s'agit de savoir si, pour apprendre, la transmission d'un savoir suffit ou bien s'il faut avoir expérimenté la connaissance par soi-même. Gluck se positionne très clairement en faveur de la seconde thèse. Le compositeur qui cherche à « produire une musique propre à toutes les nations »³⁴, considère que la compréhension de son langage ne dépend pas d'une pratique antérieure de l'opéra, d'une connaissance de la rhétorique musicale ou des références mythologiques, mais d'une simple expérience avec l'œuvre elle-même. On touche alors à l'universalité du langage de Gluck : bien plus que de prendre pour modèle la nature humaine, il crée pour la nature humaine. L'abbé Arnaud résume ce constat dans *Le Souper des enthousiastes* : « la nature étant à la portée de tous, l'effet d'un art qui consiste dans l'imitation de la nature ne doit être étranger à personne »³⁵.

Dans l'article « naturel » (*Métaphysique*) de l'*Encyclopédie*, on peut lire qu'un homme est dit naturel quand, sans avoir été

³² Cf. Sulzer, *Naturel*, cit., p. 22.

³³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou l'éducation*, Amsterdam, Néaulme, 1762, t. 2, p. 166.

³⁴ Christoph Willibald Gluck, *Lettre au « Mercure de France »*, in Leblond (ed.), *Mémoires pour servir*, cit., pp. 8-10 (p. 10), lettre insérée dans le « Mercure de France » de février 1773.

³⁵ Arnaud, *Le Souper des enthousiastes*, cit., p. 68.

instruit, « il raisonne cependant aussi juste qu'on puisse raisonner ; ou quand il fait sentir aux autres, comme il lui plait, avec force et vivacité ses pensées et ses sentiments »³⁶. Rapporté à Gluck, le langage de la « réforme » serait naturel parce qu'il parviendrait à transmettre avec force et vérité les expressions représentées sur scène. Or, partisans ou adversaires de Gluck partagent cet avis, validant le fait que le compositeur propose une réflexion dramatique en accord avec la nature. La préface que Gluck écrit pour la partition d'*Orphée et Eurydice* de 1774 achève de valider ces positions : « j'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est la langue universelle »³⁷. Par l'accent de la nature il faut comprendre la recherche d'une musique propre à toutes les nations et qui, par sa nature sensible, imiterait, exprimerait ou traduirait de façon authentique l'ensemble des expressions humaines.

³⁶ Anonyme, *Naturel (Métaphysique)*, in *Encyclopédie*, cit., vol. 11, pp. 44-45.

³⁷ Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Eurydice*, Paris, Lemarchand, 1774, s.p.

Paolo Leoncini

Natura e poesia nella critica di Emilio Cecchi: Wordsworth,
Pascoli, D'Annunzio

Un libro come *I grandi romantici inglesi* di Emilio Cecchi, libro tra i più significativi della critica italiana novecentesca, ben oltre il primo ventennio del secolo, in particolare, nell'ambito dell'anglistica, ha attraversato, ed attraversa tuttora, vicende editoriali ed interpretative non semplici, che ne confermano la netta eterodossia rispetto alla cultura critica novecentesca. Pubblicato da Treves, nel 1915, col titolo *Storia della letteratura inglese del XIX secolo*, ha avuto, per decenni, un'accoglienza perplessa, in ambito italiano, nettamente più favorevole in ambito anglosassone. È stato ristampato da Sansoni, nel 1961, col titolo, appunto de *I grandi romantici inglesi*, e con un succoso *Avvertimento* del medesimo autore, che ne ripercorre, con sobrio e sapido spirito polemico, le vicende critiche. Ristampato da Adelphi nel 1981, costituisce, comunque, un classico della critica italiana del '900, soprattutto sul versante dell'interpretazione del passaggio della letteratura tra '700 e '800, e, correlativamente, del passaggio tra '800 e '900. Come ha di recente rilevato Margherita Ghilardi, se *I grandi romantici inglesi* può essere considerato il "capolavoro" critico di Emilio Cecchi, è, comunque – fatto che sembra, al primo momento, inattendibile in termini bibliografico-editoriali – il suo secondo, ed "ultimo libro di critica": il primo è costituito dal saggio su Pascoli (1912); i volumi seguenti, soprattutto del secondo dopoguerra, sono raccolte di articoli giornalistici. Dunque, nel 1915, Cecchi avrebbe già concluso la sua vicenda critica, almeno nel senso del libro organico, articolato secondo

le istanze etico-classico-visive che connotano la sua critica in un modo non riconducibile a coordinate storico-istituzionali.

Leggendo *I grandi romantici* secondo l'interrogativo della crisi, della transizione, del passaggio, rileviamo, innanzi tutto, che le dimensioni storiografiche del *romanticismo* o del *decadentismo* sono assunte dal critico come una datità storica esterna alla germinalità aurorale del fatto poetico: fatto poetico, che pone sollecitazioni molteplici, in senso etico, e a-storico, circa i rapporti tra uomo e natura: per cui, se, in questo libro, restringeremo la nostra abbreviata, sintetica attenzione a William Wordsworth (1770-1850), vedremo come in Cecchi, mentre non funziona il referente storico quale movente ermeneutico, si possono invece compiere enucleazioni, ramificazioni, correlazioni, prendendo avvio da un autore, che, in sé, ne richiama altri, precedenti e seguenti, non in senso storico-filologico, ma nel senso della germinalità aurorale della poesia, e della sua universalità; ovvero di un evento che, come germe interiore, si rinnova nel tempo; e rivela, soprattutto nei periodi di transizione storica, la sua sostanziale immutabilità.

Non si tratta di tangenze con la categorialità crociana, nei cui confronti Cecchi è radicalmente alternativo, in quanto antitetico all'astrazione aprioristico-concettuale dell'intuizionismo teoretico di Croce, ma di ascendenze vichiane; e, ancor più, di corrispondenze con il Leopardi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Come scrive Gianfranco Contini, in un celebre saggio del 1932, Cecchi «Per tutto il corso della *Storia [I grandi romantici inglesi]* non fa se non rintracciare ed esporre la dialettica delle avventure del poeta con la natura [...]. Di qui i frequenti paralleli con mondi pittorici, il che permette [...] d'unificare le svariate specialità di Cecchi»¹: dunque, i «paralleli con mondi pittorici» – altrove Contini scrive di «una visività assolutamente privilegiata»² – sono il motivo uni-

¹ Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'Appendice su autori non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 101.

² Paolo Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Milano, Adelphi, 2000, p. 4 (lettera di Contini a Cecchi del 12 novembre 1932).

ficante delle «svariate specialità», motivo connesso al rapporto uomo-natura che costituisce la radice etico-classica della “visività” di Cecchi.

D'altro canto, «nel Cecchi artista», scrive Contini nel saggio del '32, «la posizione fondamentale» nei confronti della natura, è quella dell'«ansia di camminare su un suolo cavo, pieno di agguati; il continuo avvertimento d'una regione dell'essere nascosta»³: qui, nel “Cecchi artista” – che è il Cecchi prosatore, più propriamente il Cecchi *essayiste*, ma diciamo subito che i registri del prosatore, e del critico, non sono nettamente distinguibili, e che il “genere” dell'*essai* è, come lo stesso Cecchi riconosce in *Saggio e prosa d'arte*, il “genere” tendenzialmente unificante della testualità cecchiana – appare il “nascosto” (in un successivo saggio del '41, Contini si riferirà al «libro segreto»⁴ come dimensione esoterica della scrittura dell'autore fiorentino) e vi appaiono il mistero, l'infinito, l'originario, il primordiale.

Se sul versante della scrittura critica, Contini nota che è il “visivo”, e le sue implicazioni etiche, a costituire un movente unitario, sul versante della scrittura artistica emerge lo spaesamento dell'illimitato. Ciò ci conduce al rilievo che il “visivo” consegue il suo significato se è interfaccia dell'etico, ovvero se si richiama al rapporto uomo-natura; e ciò rinvia, a proposito della concezione dell'*imitazione*, al Leopardi del *Discorso*, al suo anti-realismo, al suo anti-romanticismo, sotteso dalle istanze classiche della mitologia, piuttosto che dalle istanze “moderne” della psicologia. Leggiamo il seguente passo di Cecchi, a proposito di Wordsworth:

In Lady Winchelsea, nel Thompson, nel Cowper, la ricerca veristica rimaneva chiusa in se stessa. Il proposito di riportare la realtà immediata, prevalentemente visiva, nella poesia, bastava da solo ad esaurire la forza dell'artista. Chiamavano pungolo il pungolo invece di chiamarlo scettro di Endimione, e dicevan galletto piuttosto che dire araldo del dì. Ma a contatto degli affetti e non più davanti alle cose evidenti in sé, pittoresche, si facevano aiutare dalla rettorica [...] non importa se questa

³ Cf. Contini, *Esercizi di lettura*, cit., p. 103.

⁴ V. Gianfranco Contini, *Cecchi e il “libro segreto”*, in Id., *Esercizi di lettura*, cit.

rettorica, invece di Apollo, Diana, Mercurio, evocava la Malinconia, la Tenerezza, la Natura [...]. *Questo pencolare tra i fantasmi rettorici e le cose* si osserva ancora assai bene nelle prime poesie del Wordsworth [...]. Nella *Passeggiata serotina*, cominciata fin dal 1797, troviamo una chiarezza visiva e le facultà di osservazione che matureranno in poesie più complesse e più belle⁵.

Ma passando «alle prime poesie nelle quali il Wordsworth cominciò ad esprimersi in modo compiuto», Cecchi rileva:

Attraverso la natura, nella solitudine e nel silenzio della natura, l'uomo tenta di meglio conoscersi; la natura gli diventa una occasione di approssimarsi alla coscienza del proprio destino supremo; spogliata di quanto è solamente empirico, sensuale, atteggiata alla malinconica nudità di un paesaggio biblico, di rivelazione di profezia [...]. Nelle più belle fra le liriche del Wordsworth sono espressi i gradi di questo inserimento, di questo integrarsi reciproco della vita naturale e della coscienza, *che non finiscono per costituire un chiuso sistema panteistico, ma si sollevano insieme, in un senso di stupore malinconico, vasto e solenne*⁶.

Questo «sollevarsi insieme» della «vita naturale e della coscienza» – altrove Cecchi dirà «della natura e dell'anima» – richiama l'«imitazione del vero» del Leopardi del *Discorso*: dove si tratta non di imitazione dell'«estrinseco», dell'«evidenza», non di imitazione del singolare, del particolare, dello psicologico; ma di «trasporto», di disvelamento, e questo privilegia, in Leopardi, il mitologico sul «vitale» del Di Breme. La natura e l'anima del poeta – per Leopardi «il poeta è uomo», e con ciò significa l'eliminazione del diaframma non solo retorico, ma anche letterario dalla radice germinale, aurorale, del vero poetico – rimangono intatte, intangibili, mentre si manifestano, si rivelano come evento epifanico, costituito da un passaggio, da un «transito» dalla natura alla realtà interiore: è in questo «transito», in questo *movimento* – a Cecchi interessa il movimento, non la rappresentazione realistica – che si identifica l'evento poetico. Se l'«imitazione del vero» fosse rappresentazione del reale, particolare, singolare, si creerebbe – come di fat-

⁵ Emilio Cecchi, *I grandi romantici inglesi*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 116 (corsivo nostro).

⁶ *Ibidem*, pp. 121-122 (corsivo nostro).

to si è creata dal realismo romantico in poi – una frattura tra imitazione e oggetto: scrive il Leopardi nel *Discorso*: «[...] cercando lo stesso vero si scordano quasi di imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo»⁷: il «vero» dell'oggetto è un vero che partecipa dello stesso mistero della natura, dell'illimitato, dell'infinito, dell'insondabile; sfugge al fenomenico, all'immediato, al contingente. Si potrebbe già ipotizzare che per Leopardi, e per Cecchi, il momento di crisi è il momento di perdita, di assenza della universalità mitologica dell'immagine poetica: il che significa il prevalere del letterario, del retorico; ma, anche, il momento del recupero dell'universalità mitologica che, rivelandosi, mantiene l'intangibilità di natura e poesia; mentre il Di Breme intende fermarsi alla crisi, dare l'addio alla universalità mitologica dell'immagine per preferirne, come “realistica”, la contingenza “vitale”, “psicologica”. La crisi sette-ottocentesca che, per Leopardi, sfocia nella degenerazione romantica, è, per Cecchi, la stessa crisi otto-novecentesca, in cui sono coinvolti Pascoli e D'Annunzio. Leggiamo il seguente passaggio da *I grandi romantici*:

Trouble, è parola che torna innumerevoli volte nelle poesie del Wordsworth tardo, ad adombrare il modo della sua partecipazione nell'infinito: *trouble* davanti a «questo inintelligibile mondo». «Questo mondo odorato di mistero» disse il Pascoli, che dalla impulsività della prima poesia dove la gioia percettiva e l'angoscia mistica si intrecciano in inquieti arabeschi, cercò come il Wordsworth ma più sfiduciatamente, le persuasioni, ed ebbe poi a comune col Wordsworth certe preoccupazioni di lingua prosastica, come quando rimproverava al Leopardi di non aver specificato il nome di un certo uccello, e volle il dialetto che il Wordsworth sfiorò appena, e l'uso fino all'assurdo dell'onomatopea. Non mette qui conto di fermarsi a specificare quanto, con certe affinità estreme di significato, la sensibilità del Pascoli in confronto con quella del Wordsworth fu tragica, scheggiata, meravigliosamente pungente; fra il Wordsworth e il Pascoli è passato l'impressionismo, raffinando, scaltrendo inasprendo⁸.

⁷ Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni, 1970, vol. I, pp. 921-922.

⁸ Cecchi, *I grandi romantici inglesi*, cit., p. 152.

Già qui, c'è quel tanto, o quel poco, che Cecchi attribuisce alla storia letteraria: nel cuore dell'800, l'impressionismo costituisce un fenomeno rilevante, "centrale", non di crisi, non di transizione: tuttavia il lascito storico riguarda, qui, fattori di raffinamento, di scaltrezza o di inasprimento: fattori retorici, ma il germe poetico bisogna ri-trovarlo ri-trovando il nesso uomo-natura. Infatti, a proposito di Pascoli, Cecchi afferma:

È nella realtà viva che la sua poesia [quella di Shelley, in questo caso] si recide d'ogni relazione temporanea, è davvero pura forma; intiera e tersa come una visione di Monet o una strofa di Pascoli⁹,

dove, all'impressionismo, fenomeno storicamente «centrale, e non di crisi», sembra restituita una valenza epifanica, assoluta, all'insegna della «pura forma».

Continuando il confronto con Shelley, Cecchi si riferisce a D'Annunzio, nei termini più tipici della sua tortuosa ed appassionata avventura critica dannunziana: nella quale, all'illusione critica del primo decennio del '900 (1908-1909) circa un D'Annunzio mitologico, neo-greco¹⁰, segue, attorno al 1915, il riconoscimento del formalismo, della retorica – a cui corrispondono, in sede politica, l'interventismo, il bellicismo – per ri-trovare un D'Annunzio neo-alcionico nella «visività ripiegata», nell'«esplorazione d'ombra» del *Notturmo* (nei primi anni '20). Ma qui, ne *I grandi romantici*, ci troviamo proprio nel '15, di fronte al Cecchi del disincanto:

Per un attimo il ritorno dalla pena dello sforzo cosciente, deluso, nella natura, può veramente essergli stato una scoperta intima ed un fresco riposo. Dopo, è diventato un vizio. Della necessità e delle incertezze della riflessione, il D'Annunzio ha finito col farsi una perenne avventura a doppio fondo verso la pace dell'incoscienza. Ma questa pace, nella quale si mostra come un Dioniso rasserrenato, non può non essere gelida, non può non essere smentita dal rimorso per la insufficienza etica accettata [...]. Così [...] il D'Annunzio ha potuto scrivere, più con la sorvegliata virtuosità di un cinquecentista che con la rischiosa passione d'un moderno romantico, i miti della umanità che soavemente od orgiasticamen-

⁹ *Ibidem*, p. 228.

¹⁰ V. Paolo Leoncini, *Cecchi e D'Annunzio*, con Appendice di testi critici rari, prefazione di Emerico Giachery, Roma, Bulzoni, 1976.

te abjura, dell'umanità che abdica alla coscienza [...]. Tutto all'opposto dello Shelley che voleva la redenzione della natura, penetrando la natura d'amore [...], esaltandola a frangere le limitazioni vitali [...]. Lo Shelley fa affollarsi la natura alle soglie spirituali, esprime l'impulso turbolento delle energie prime verso la complessità cosciente, dà l'immagine caotica di un mondo in districco verso l'umanità [...]; come nei salmi danzano le montagne simili a montoni e i colli simili ad agnelli, e i fiumi battonsi palma a palma¹¹.

Ritorniamo, ora, al “transito” natura-anima di Wordsworth, al «sollevarsi insieme» della «vita naturale» e della «coscienza»:

La lirica consiste di questa rivelazione, di questo transito dalla sentimentale vuotezza presente, all'assoluto di questa natura che colma d'un tratto tutta la realtà interiore [...]. *Questo trasalire e poi ricomporsi nella prima atona calma, induce un turbamento che oltrepassa i meri termini della rappresentazione e dà il senso dell'intera serie spirituale* [...]. Lo scatto sentimentale si prolunga e diffonde, come dall'impulso di movimento accennato nel gesto di una statua, si crea tutto un mondo di azioni. La tormentosa coscienza della vita concepita come una serie limitata, basta a suggerire un'armonia più larga. Le più forti poesie del Wordsworth son quelle nelle quali il contrasto è semplicemente necessitato senza ragioni aneddotiche, ridotto a pura essenza plastica¹².

Il «transito» (il «trasporto», per Leopardi) è un trasalimento e un ricomporsi, un «turbamento» e un oltrepassamento: un moto, un movimento, reso in metafore plastico-visive, con riferimento non al Constable o al Corot, ma al Millet:

[...] nel Millet insieme alla simpatia naturale è la profonda simpatia umana: dall'episodico, nel Millet come nel Wordsworth superiore, è estratta una sostanza poetica eterna: presentate le figure nella loro essenziale semplicità e nella corposità massima, immerse in una luminosità diffusa, come se la cupola del cielo fosse la cupola di un tempio che i riverberi del sole fonde per oscillazioni blande, fino a una mistica penombra. Le creature del Millet e del Wordsworth hanno qualche cosa della solenne rudezza e pesantezza delle linee dei monti e degli orizzonti; sembrano statue scolpite nella materia stessa della natura, corpi impastati della massa terrestre e ancora in essa implicati; appesantite dalla fatica del lavoro, legate alla terra...¹³.

¹¹ Cecchi, *I grandi romantici inglesi*, cit., p. 214.

¹² *Ibidem*, p. 122.

¹³ *Ibidem*, p. 125.

E, ancora:

Egli [Wordsworth] fa diventar sublime una figura, comunicandole una sorta di perennità arborea, realizzandola come traverso l'ignara staticità del minerale. Le influenze della natura tranquillizzano nella sua arte la coscienza umana e le danno qualcosa della naturale placidezza, mentre essa dà alla natura qualcosa del suo pathos¹⁴.

Questa permeazione tra natura e coscienza costituisce un evento etico, ed insieme poetico, che per Cecchi non può esaurirsi nella dimensione verbale della parola, ma che deve trovare una metaforicità visiva, necessaria al «vero», alla correlazione tra uomo e natura: correlazione più prossima, per Cecchi, alle arti plastico-visive che alle arti verbali-letterarie; ma anche il Leopardi, nel *Discorso*, dice che Dante, a differenza di Ovidio, «dipinge superbamente», perché le sue «immagini figurate» «imitano con naturalezza»; e «non imita la natura veramente chi non la imita con naturalezza»¹⁵, implicando l'illazione che l'imitazione visiva sia più «naturale» dell'imitazione verbale.

¹⁴ *Ibidem*, p. 151.

¹⁵ Leopardi, *Tutte le opere*, cit., pp. 936-937.

Elisabeth Kertesz-Vial

Conventions théâtrales et lois naturelles dans les Mythes Pirandelliens

Introduction

Les dernières productions théâtrales de Luigi Pirandello font jouer entre elles les conventions théâtrales et les lois de la nature. Le premier des Mythes, *La Nuova Colonia*, s'ouvre sur l'évocation de la mer agitée et se conclut par la disparition de l'île dans la mer démontée. La Nature constitue le ressort de la construction dramaturgique, c'est elle qui produit les « coups de théâtre ». Au terme de la didascalie initiale on peut lire: « Fuori, il mare è agitato da un vento furioso »¹. Et voici la dernière des indications sur laquelle s'achève la pièce, au moment où la foule se dresse contre La Spera pour lui arracher son fils :

E la terra veramente, come se il tremore del frenetico, disperato abbraccio della Madre si propagasse a lei, si mette a tremare. Il grido di terrore della folla con l'esclamazione «La terra! La terra!» è ingoiato spaventosamente dal mare in cui l'isola sprofonda. Solo il punto più alto della prominenza rocciosa, dove La Spera s'è rifugiata col bambino, emerge come uno scoglio.

La Spera: Ah Dio, io qua, sola con te figlio, sulle acque!²

Dans le *Lazzaro*, le deuxième Mythe, la résurrection s'explique par l'amour et le travail aux champs et s'accompagne d'un éclairage très technique sur les pratiques de jardinage. Le procédé de la « greffe » permet de fertiliser, de faire naître et

¹ Luigi Pirandello, *La Nuova Colonia*, Milano, Mondadori, 1971, p. 9.

² *Ibidem*, p. 104.

renaître tant les hommes que les plantes, à l'instar du phénomène religieux de la résurrection. Et la pièce s'achève sur un double miracle, le père renaît et la jeune fille paralytique se lève.

Dans le dernier des mythes, *I Giganti della Montagna*, l'auteur dramatique fait du rapport à la nature le sujet d'une interrogation moins religieuse que philosophique et éthique. L'idée de nature ne nous fait pas seulement pénétrer dans l'élaboration de la mise en scène mais elle sert de support à la conception, dans tous les sens du terme, de l'œuvre théâtrale et de l'art en général.

Une longue adresse de Cotrone à la compagnie du Conte et de la Contessa, à propos de la magie de la représentation, éclaire la centralité de cette conception de la Nature :

Vivono di vita naturale sulla terra, signor Conte, altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi. [...] Abitanti della terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo; lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandoli a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso che essi ignorano o di cui non si curano. Se lei, Contessa, vede ancora la vita entro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori da questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento di ogni nascita necessaria [...]³.

³ Luigi Pirandello, *I Giganti della Montagna*, Milano, Mondadori, 1976, p. 195. Trad.: « Sur la terre vivent d'une vie naturelle, monsieur le Comte, d'autres êtres, que nous autres humains ne pouvons percevoir à l'état normal, en raison des carences et des limites de nos cinq sens. [...] Des habitants de la terre non humains, mes amis, des esprits de la nature, de toutes sortes, qui vivent au milieu de nous, invisibles, dans les rochers, dans les bois, dans l'air, dans l'eau, dans le feu. Les Anciens le savaient bien ; et le peuple l'a toujours su ; [...] Si vous, Comtesse, regardez encore la vie à l'intérieur des limites du naturel et du possible, alors vous ne comprendrez jamais rien ici. Nous, nous sommes en dehors de ces limites, grâce à Dieu. Nous, il nous suffit d'imaginer, et les images prennent vie d'elles-mêmes. Il suffit qu'une chose soit bien vivante en nous, et elle se représente d'elle-même, selon le cours spontané de sa vie propre. Libre avènement d'une naissance nécessaire ». Pour cette citation qui est la seule suivie d'une traduction – en raison de sa centralité – nous avons adopté ici la plus récente des traductions en français des *Géants de*

Centralité des espaces naturels

Nous voulons tout d'abord pointer du doigt – en la soulignant – la centralité dans le théâtre pirandellien de l'idée de nature. Les premières œuvres, méridionales ou non, se déroulent dans un cadre souvent étouffant, à l'intérieur des appartements de familles bourgeoises ou d'une modeste aristocratie. La "domestique" villa ombrienne dans *Enrico IV* s'ouvre sur un jardin ordinaire mais elle devient un palais royal entouré de vastes domaines où l'on peut chasser. C'est un procédé identique à celui du *Lazzaro*, où le rideau du second acte laisse apparaître un paysage agreste comparé à l'Eden : « Nel fondo è il podere tripudio di verde nel sole : un paradiso »⁴.

L'écriture dramaturgique pirandellienne évolue, on le sait, autour de fondements théoriques. L'écriture narrative ou dramaturgique a été accompagnée par des commentaires critiques issus de la plume de Pirandello lui-même et bien sûr d'autres intellectuels de son temps. Pour nous, la fable et les mythes, au sein de la deuxième trilogie du théâtre pirandellien, s'articulent essentiellement autour de concepts antagonistes : Nature versus Civilisation, Théâtre versus Vie naturelle... Claudio Vicentini⁵, dans son ouvrage *L'estetica di Pirandello*, distingue clairement cette deuxième période de la précédente, « umoristica », centrée sur le conflit entre Vie et Forme, qui a tant occupé non seulement la critique italienne mais également l'esprit du Pirandello critique et écrivain⁶. Cette production tardive, celle qu'Umberto Artioli, le plus radical en ce sens, nomme « sai-

la Montagne : Luigi Pirandello, *Les Géants de la montagne*, (précédé de) *L'Enfant échangé* (et de) *La Fable de l'enfant échangé*, texte original en italien traduit par Stéphane Braunschweig, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015, p. 150.

⁴ Luigi Pirandello, *Lazzaro*, Milano, Mondadori, 1993, p. 30. Dès le premier acte, les personnages évoquent ce « paradiso terrestre » par deux fois (*ibidem*, p. 19).

⁵ Cf. Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985², p. 197.

⁶ Rappelons que le premier à avoir repéré cette influence "à rebours" de Tilgher sur Pirandello a été Antonio Gramsci.

son mystique et magique en relation avec les archétypes cosmiques », s'oppose aux productions dialectales des origines⁷.

Plutôt qu'une rupture entre différents régimes d'écriture du théâtre, entre un premier un second puis un troisième Pirandello, nous préférons parler de l'évolution de cette écriture où sont constamment présents de façon concomitante les discours interprétatifs et ceux qui sont de nature littéraire et fictionnelle⁸. Comme le rappelait Giovanni Macchia, l'œuvre pirandellienne présente une « intercomunicabilità a largo raggio... » et encore « È come un vasto terreno su cui scorrono continui canali di irrigazione: le terre della fantasia vengono alimentate da acquedotti filosofici o pensieri polemici, temi insistenti e concetti che rimbalzano come palle elastiche... »⁹.

C'est le cas en ce qui concerne l'idée de Nature, toujours remise en question, mais toujours centrale. Ainsi, la dramaturgie pirandellienne a constamment dynamité les cadres naturels ; même dans les œuvres dramatiques des années dix et vingt, ce que Gérard Genot appelle les facteurs de « corrosion », ont été très présents¹⁰. Prenons un exemple connu de tous : dans *Enrico IV*, la scénographie se fonde sur l'éclatement de la conscience¹¹ du personnage éponyme, mais également sur la partition et l'éclatement des lieux. Cependant, et plus généralement, on peut dire, en citant cette fois Giovanni Macchia,

⁷ Umberto Artioli a pendant plus de vingt ans creusé ces thèmes dans ses ouvrages ; v. Umberto Artioli, *L'Officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989, puis dans l'un de ses derniers recueils intitulé précisément *Pirandello Allegorico. I Fantasmî*, Bari, Laterza, 2001.

⁸ Citons à ce propos Carla Forno, qui dans un article intitulé *Il discorso metaletterario di Pirandello. Confronto e conflitto di generi diversi*, réfléchit sur la parfaite imbrication au sein de l'œuvre pirandellienne entre les différentes théories d'ordre philosophique, éthique, ou religieux et les expressions esthétiques très contrastées présentes dans son théâtre : romantisme, vérisme, idéalisme.... Cf. Carla Forno, *Il discorso metaletterario di Pirandello. Confronto e conflitto di generi diversi*, in *Pirandello e il Piemonte*, Torino, ed. Enterprice, p. 26.

⁹ Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 27.

¹⁰ Gérard Genot, https://www.theatrepublic.be/.../461_9.moi_pirandello-dossierpedagogique.pdf [cons. le 04/01/2018].

¹¹ Claudio Vicentini parlait de « psiche lacerata », in *Pirandello e il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 165.

qu'une conception vitaliste, organique, a toujours été à l'œuvre dans les pièces de l'Agrigentini :

[...] È nella famiglia che le forme della vita e della morte appaiono strettamente legate fino a togliere il respiro [...]. Eppure, al di là di tutto questo, nell'uomo sempre più solo, si verifica come il ritorno ad una forza primigenia, l'energia vitale di cui si parlava e che il dolore, le miserie civili non hanno fiaccato. [...] se non si tiene conto di questo vitalismo che raggiunge forme demoniache, e che può sbocciare nella follia, non si può capire Pirandello...¹².

Remarquons également que la magie incarnée par Cotrone dans la dernière œuvre de Pirandello a été présente dès les débuts de l'écriture dramaturgique dans le premier théâtre « sicilien ». Une partie de la critique a interprété *Liolà* (1916) comme une transposition moderne et virulente de *La Mandragore* : une jeune femme est obligée de recourir aux services d'un vigoureux jeune homme, pour donner un enfant à son vieux mari. Mais *Liolà* refuse de se prêter au jeu des conventions. Dans cette société fermée, les enfants représentent un cheptel et la terre un capital. Ici, très clairement, les rapports d'état civil deviennent des rapports économiques et politiques. Pièce populaire où Gramsci a repéré la composante dionysiaque et dont il a souligné la similitude avec la pensée et l'art des anciens :

Liolà è una farsa, ma nel senso migliore della parola, una farsa che si riattacca ai drammi satireschi della Grecia antica, e che ha il suo corrispondente pittorico nell'arte figurativa vascolare del mondo ellenistico. C'è da pensare che l'arte dialettale così come è espressa in questi tre atti del Pirandello, si riallacci con l'antica tradizione artistica popolare della Magna Grecia, coi suoi fliaci, coi suoi idilli pastorali, con la sua vita dei campi piena di furore dionisiaco, di cui tanta parte è pure rimasta nella tradizione paesana della Sicilia odierna, là dove questa tradizione si è conservata più viva e più sincera. È una vita ingenua, rudemente sincera, in cui pare palpitino ancora i cortici delle querce e le acque delle fontane: è una efflorescenza di paganesimo naturalistico, per il quale la vita, tutta

¹² Giovanni Macchia, *Pirandello a cinquant'anni della morte*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, pp. XVIII-XIX.

la vita è bella, il lavoro è un'opera lieta, e la fecondità irresistibile prorompe da tutta la materia organica¹³.

Des Grecs de l'Antiquité, d'un point de vue dramaturgique, Pirandello a réintroduit les chœurs, les danses et les chants en l'honneur de Bacchus, ainsi que les liens entre les fils et la terre qui les a engendrés.

Il en va de même dans *La favola del figlio cambiato*¹⁴, dont la trame est le récit fondateur des *Géants de la montagne*. La fable est directement inspirée des lois de la composition du théâtre grec. Et, comme dans le théâtre grec, le chœur en sait moins que le protagoniste lui-même, lequel est très partiellement conscient de ce qui se produit près de lui, et se contente de suivre le flux de ses sentiments. Au sein de toute l'histoire du théâtre antique on peut rapprocher *La favola del figlio cambiato* du modèle qui est sans doute le plus célèbre entre tous, Œdipe Rex.

Le Prince, comme Œdipe, est un fils enlevé, comme lui il se trouve pendant la première partie de sa vie au sein d'une autre famille, et il ne connaît pas sa filiation. Son origine différente lui sera révélée par un oracle. Inconscient de ce qui l'entoure, il découvrira, comme le Prince, à la fois la vérité sur sa filiation et sa véritable mère. Mais, alors que dans la pièce classique, Œdipe déclenche une catastrophe, le déroulement de l'œuvre pirandellienne est différent, et la catharsis se produit de manière grotesque. La fin de la pièce est heureuse¹⁵. Au-delà de la trame commune, grossièrement esquissée ici, les choix stylistiques font également la preuve de cette intertextualité entre la tragédie de Sophocle et la *Fable du fils substitué*. Il s'agit dans la pièce pirandellienne d'une versification « à l'Antique » qui rapproche les deux textes, par l'usage des trimètres iambiques dans les dialogues et l'utilisation de vers non isomé-

¹³ Antonio Gramsci, *Pirandello, Ibsen e il teatro*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 46-47. L'article consacré à la représentation du *Liola* au théâtre Alfieri date de 1919.

¹⁴ Luigi Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, Milano, Mondadori, 1963.

¹⁵ « Io, ora, la so / la mia verità. Ero piccolo qua, / con questa madre/ nato a questa sole; / povero ma che importa? / con questo cielo e questo mare/ e la salute e la gioia [...] Davanti a questo mare, a questo cielo », *ibidem*, p. 176.

triques. Comme dans les pièces de l'Antiquité en effet, l'écriture en est souvent prosaïque¹⁶, et la constante présence du chœur qui s'exprime en chantant et en dansant pour commenter le déroulement de l'action et les propos des personnages principaux est la même.

C'est pourtant sur les bases d'un choix entre deux espaces naturels – et donc entre deux cultures, la méridionale et la septentrionale – que Pirandello présente la *Favola* à Marta Abba :

[...] Hanno fatto credere a questa povera madre che il figlio bello sia stato portato dalle streghe in una casa reale, e che il suo figlio sia stato dunque cresciuto e allevato come un figlio di re: un re del Nord, come l'Islanda o la Finlandia. Ora avviene che nella riviera ove questa madre vive, arriva un giorno col suo seguito un principe giovinetto, malato, che ha bisogno per cura del nostro mare e del nostro sole. Dicono appunto che questo principe giovinetto sia il figlio d'un re, mandato in Italia per curarsi, in incognito. Il regno è lontano, fosco di nebbie e di geli, e torbido d'invidie e di passioni politiche. Qua c'è la serenità d'una eterna primavera, il sonoro riso del mare, il voluttuoso tepore del sole. Viene un giorno la notizia che il re, nella capitale del regno, sta per morire. Il principe giovinetto deve tornare lassù per cingere la corona, alla morte del padre. Tu già immagini che quella madre ha creduto fin dal primo momento dell'arrivo di quel giovine principe, che questi sia il suo figlio, quello che le fu rapito in fasce. Ella si è cresciuta e allevato un mostrino, che tutti deridono col suo testone ciondolante. Ora il conflitto nasce tra questo mostriciattolo deriso e il principe giovinetto, condannato ad andare a morire sul trono, se lascia il paese del sole; con questa madre di mezzo che riesce a trattenere presso di sé quello che crede il suo vero figlio, e lascia andare al trono il mostriciattolo. T'ho riassunto la favola in breve. [...] E mi pare che venga fuori benissimo. Sono contento¹⁷.

Deux mondes s'opposent, tant dans la *Favola* que dans *I Giganti* : une île du Sud où vient reprendre vie un Prince issu des brumes nordiques dans le premier texte, l'espace poétique de la villa surplombée par le monde menaçant dans les *Giganti*. Lui-

¹⁶ Francis Goyet, *Note sur la mise en scène d'Edipe Roi*, in Sophocle, *Edipe Roi*, traduction de Jacqueline de Romilly, Paris, Livre de Poche, 1994, pp. XII-XIV. En ce qui concerne une étude approfondie de la versification et un commentaire suivi de l'œuvre de Sophocle, on se référera à Jean Bollack, *L'œuvre de Sophocle*, t. I, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

¹⁷ Luigi Pirandello, *Lettera da Berlino del 17 Aprile 1930*, in *Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 395-396.

gi Pirandello décide d'imbriquer les deux textes dans le dernier des Mythes, comme il l'explique à sa muse :

Peccato che Tu certo non ti ricordi più, o forse non hai mai letta, quella mia novelletta «Il figlio cambiato»! Se sapessi com'è diventata, entrata a far parte del «mito»! È la storia di una madre che crede che il figlio le sia stato cambiato, in fasce, quando aveva sei mesi. C'è in tutta l'Italia meridionale la credenza popolare che le notti d'inverno, le notti di vento e senza luna, vadano per l'aria le streghe, certe streghe dette «Le Donne», che si introducono nelle case per la gola dei camini e per gli abbaini, e alle povere madri che dormono tolgono d'accanto i bambini, o intrecciano loro sul capo certe freccine che non si possono più disfare, e guaj a toccarle col pettine e a tagliarle con le forbici: il bambino ne morrebbe¹⁸.

Ainsi l'écriture du troisième des mythes se rapproche de l'une des premières productions littéraires, une nouvelle écrite d'abord en 1907 puis reprise en 1922. L'auteur rapproche la frénésie qui le prend lorsqu'il s'apprête à écrire ses *Géants de la Montagne* de celle qui l'avait saisi lors de la composition de sa *Favola*. Dans sa correspondance avec Marta Abba il évoque ces moments :

La mia tentazione più forte sarebbe di mettermi a scrivere questo altro mito, terzo ed ultimo. Ma bisogna che freni per ora questa tentazione, e vada al sodo. Ne vedo i quadri, uno più bello dell'altro. Ne vedo i personaggi, tutti, a uno a uno; li carezzo con la fantasia [...] ¹⁹.

I Giganti della Montagna, Marta mia, saranno un lavoro veramente gigantesco. Ho pensato cose... cose... [...] Cose grandi! prodigiose! Ho preso la favola del "Figlio cambiato" e l'ho trasformata magnificamente per servire da dramma : quel dramma che l'eroica Contessa va portando in giro, a prezzo della sua vita. [...] Se dovessi morire, sarebbe un vero peccato in questo momento. Ma non morirò, non morirò! faccio le corna! Pasqua di resurrezione, aiutami tu! Ajuta Marta... ²⁰.

¹⁸ Lettera da Berlino del 30 aprile 1930, *Ibidem*, pp. 429-430.

¹⁹ Lettera da Berlino dell'8 aprile 1929, *Ibidem*, p. 122.

²⁰ Lettera da Berlino del 17 aprile 1930, *Ibidem*, p. 396.

Les sources théoriques de l'idée de Nature

L'élaboration dramaturgique des mythes et de la fable, qui s'appuient sur la partition entre Nord et Sud, Bien et Mal, Nature et Société, Monde magique versus Progrès, se fondent également sur des théories qui semblent celles des penseurs de la Grande Grèce, des idées platoniciennes en particulier, relues par les néo-platoniciens. Selon Umberto Artioli, c'est à Filon d'Alexandrie, et à sa conception de la « doppia creazione » du monde et de l'homme – souffle divin et glaise à la fois – que l'idée pirandellienne du monde doit le plus²¹.

Il est probable que la cosmogonie présentée dans les dernières œuvres théâtrales²², reflète une vision platonicienne très présente dans de nombreux passages du *Timée*. Nous pouvons en effet établir un lien direct entre les théories qu'expose le Mage Cotrone au Comte et à la Comtesse (citées au début de cet article) et la pensée du philosophe égyptien. Francesca Calabi illustre ainsi un commentaire de Filon d'Alexandrie à propos d'un extrait du *Timée* platonicien expliquant comment dans la Nature on passe du chaos à l'ordre :

Il mondo è secondo Platone una qualche *harmonia* di cielo e terra, e delle nature che sono in esse. Tale armonia è costituita di fuoco, terra, acqua ed aria e inoltre, di dèi, demoni, uomini, animali, piante e materia. Tutto ciò è stato fatto da Dio e la materia, di per sé priva di ordine è comparsa nell'universo con il suo ordinamento stesso («materiam per se ornatu carentem in mundo cum ornatu ipso produisse»). Nel momento in cui è entrata a far parte del cosmo, la materia è stata ordinata. Si tratta dell'ordinamento di qualcosa che nasce e che era nel disordine: per Mosè, prima che vi fosse il mondo c'erano acqua tenebre e caos; Platone ha parlato della materia; Talete dell'acqua; Anassimandro dell'infinito; Aristotele di materia, forma, privazione, dei quattro elementi e dell'etere e così via; vari pensatori hanno proposto diverse parti costitutive del tutto. Al di là delle varie interpretazioni, per Filone a fondamento del mondo vi

²¹ Cf. Umberto Artioli, *Suo Marito: la ripresa del novenario e il tema della Doppia Creazione*, in *Pirandello e il Piemonte*, Torino, Enterprice, 2004, p. 120.

²² Comment ne pas relier la villa du mage Cotrone et ses apparitions à l'allégorie de la caverne ?

sono Dio e la materia, elementi l'uno attivo, l'altro passivo della formazione dell'universo²³.

On trouve également dans d'autres œuvres du dernier Pirandello, certaines précédant de peu les Mythes, des passages qui font référence à ces théories. Comme cette description de la nature double de la femme, imparfaite par nature comme l'homme, mais qui au cœur du divin « coïncide avec la réalité vitale »²⁴.

Io... strappata di qua e di là... dilaniata... e mai niente che mi facesse dire: Ci sono anch'io! – Cangiando tono improvvisamente e rivolgendosi come una bestia fustigata. [...] ERSILIA: Mi dovevo star zitta, lo so! Una pietra sopra, e addio! GROTTI: Una pietra. L'hai buttata invece con fracasso, come su un rigagnolo, la pietra; e l'acqua e il fango, schizzando, ha imbrattato tutti; ce l'abbiamo tutti addosso Ti s'è fatto come un pantano attorno! [...] ERSILIA: E volete che vi affoghi io²⁵.

A propos de l'unicité et de la cohésion de l'univers, une œuvre en particulier souligne la correspondance absolue entre les différentes manifestations de la nature, tous éléments confondus.

Dans *L'uomo dal fiore in bocca*, de la première à la dernière scène, les éléments naturels, abîmés ou pas, entiers ou non, sont équivalents les uns aux autres : lampadaires, vieux tissus, herbes, fleurs, animaux, maladies, êtres humains :

²³ La chercheuse éclaire les propos du philosophe qui alliait exégèse biblique et lecture des philosophes grecs dans le passage du *Timée* (*Timée*, 30a, 2-6) in Francesca Calabi, *Dio e l'ordine del mondo*, <http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/839> [cons. le 5-5-2017].

²⁴ A propos de l'âme de la femme, cf. Marie Pierre Raphaël Ambrogi, Dominique Le Tourneau, *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 6, deuxième partie, Paris, Letouzey et Ané, 1947, p. 1431, et Evangelista Villanova, *Histoire des théologies chrétiennes*, Paris, Editions du Cerf, 1987, vol. I, « Des Origines au XV^e siècle », p. 203 : « Nous connaissons la réponse gnostique : la vie dans le monde divin coïncide, en substance, avec la dimension féminine ».

²⁵ Luigi Pirandello, *Vestire gli ignudi*, Milano, Mondadori, 1993, p. 60. Dans *L'uomo dal fiore in bocca* la femme est également un animal déchiré comme dans la citation précédente, je cite : « Mia moglie, già (*dopo una pausa*). Mi sorveglierà da lontano. E mi verrebbe, creda, d'andarla a prendere a calci. Ma sarebbe inutile. È come una di quelle cagne sperdute, ostinate, che più lei le prende a calci, e più le si attaccano alle calcagna ». Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, cit., p. 116.

Io? Caro signore, giornate intere ci passo. Sono capace di stare anche un'ora fermo a guardare dentro una bottega attraverso la vetrina. Mi ci dimentico. Mi sembra d'essere, vorrei essere veramente quella stoffa là di seta... quel bordatino... quel nastro rosso o celeste che le giovani di merceria, dopo averlo misurato sul metro [...] se lo raccolgono [...] prima d'incartarlo.

[...]

Venga... le faccio vedere una cosa... Guardi, qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: - Epitelioma, si chiama. Pronunzii, sentirà che dolcezza: epitelioma... La morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca, e m'ha detto: - "Tientelo, caro: ripasserò fra otto o dieci mesi!"

[...] E mi faccia un piacere, domattina, quando arriverà. [...] All'alba, lei può fare la strada a piedi. - Il primo cespuglietto d'erba su la proda. Ne conti i fili per me. Quanti fili saranno, tanti giorni ancora io vivrò.

Ma lo scelga bello grosso, mi raccomando.

[...]

Riderà. Poi:

Buona notte, caro signore²⁶.

Il semble donc que dans les dernières de ses pièces le dramaturge fasse aussi référence aux théories panenthéistes en vogue en Allemagne dans les milieux romantiques, sources que Pirandello, qui avait été étudiant à Bonn, ne pouvait ignorer. Le terme²⁷ forgé par le philosophe Karl Christian Friedrich Krause désignait une doctrine qui « entendait servir de médiation » entre panthéisme et théisme, doctrine du Dieu suprême, unique²⁸. Cette illustration, extraite de *L'uomo dal fiore in bocca*, donne un parfait exemple des calamités naturelles qui touchent tous les êtres vivants ou non, ainsi que le cosmos tout entier, comme nous le montrent les nombreux dénouements tragiques des ouvrages pirandelliens :

Io domando ora a lei, per farle intendere l'assurdità... ma no, che dico l'assurdità! la màcabra ferocia di questa pretesa, le domando se

²⁶ *Ibidem*, p. 120.

²⁷ Il signifie « tout est en Dieu ».

²⁸ [http://www.treccani.it/enciclopedia/panenteismo_%28Enciclopedia-Italia-na%29/\[cons. le 02/05/2017\]](http://www.treccani.it/enciclopedia/panenteismo_%28Enciclopedia-Italia-na%29/[cons. le 02/05/2017]).

crede possibile che le case d'Avezzano, le case di Messina, sapendo del terremoto che di lì a poco le avrebbe sconquassate, avrebbero potuto starsene tranquille sotto la luna, ordinate in fila lungo le strade e le piazze, obbedienti al piano regolatore della commissione edilizia municipale. Case, perdio, di pietra e travi, se ne sarebbero scappate! Immagini i cittadini di Avezzano, i cittadini di Messina, spogliarsi placidi placidi per mettersi a letto, ripiegare gli abiti, mettere le scarpe fuori dell'uscio, e cacciandosi sotto le coperte godere del candor fresco delle lenzuola di bucato, con la coscienza che fra poche ore sarebbero morti. - Le sembra possibile?²⁹

Sur les rapports entre les théories et l'art de Pirandello, processus de création et de destruction, car tel est également le sujet central des *Géants de la montagne*, nous renvoyons aux affirmations du magicien Cotrone, dont le patronyme même évoque le lieu où s'était installée l'École Pythagoricienne. Dans le premier tapuscrit l'allusion à la secte qui a inspiré toute la pensée occidentale était encore plus claire puisque le mage était appelé Crotona, comme le lieu de la Grande Grèce, en Calabre, là où les Pythagoriciens s'étaient installés. Dans le dernier Mythe, la terre où se sont installés les « Scalognati » représente sans aucun doute une cosmogonie, et leur villa est semblable à une nouvelle allégorie de la caverne platonicienne.

Ce texte théâtral se clôt par une gigantomachie, et là-aussi les théories post-platoniciennes apparaissent en filigrane. Pirandello dans sa lettre à Marta Abba datée du 30 Avril 1930 affirmait: « Tutti i bestioni saranno per l'eternità bollati dai miei *Giganti della Montagna* »³⁰. Dans le dernier des mythes, les troupes de théâtre résistaient, à l'intérieur de leur territoire, contre le monde brutal dominé par la technique, contre ces « bestioni » de vichienne mémoire, contre ces bêtes triomphantes évoquées par Giordano Bruno dans son *Spaccio della bestia trionfante*. Mais les *bestie* de l'Antiquité et de la Renaissance devenaient, dans le vocabulaire narratif de Pirandello, de façon très contemporaine, les monstres de l'industrie cinématographique.

²⁹ Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, cit., p. 116.

³⁰ Pirandello, *Lettere...*, cit., pp. 429-431.

graphique, la machinerie « omnivore » du cinéma des années vingt et trente³¹.

Sources théoriques modernes et contemporaines

Les références théoriques sont différentes dans *La Nuova Colonia*, le premier des mythes, où Pirandello se réfère aux théories illuministes. Ainsi, le cataclysme qui emporte l'île dans les flots peut être lu comme la conséquence de la rupture d'un « pacte social » établi au départ sur des bases idéales de justice et de respect mutuel. En effet, selon Currao, le père de l'enfant de La Spera, tous les marins, ex-délinquants, ont commencé par négocier entre eux « Una legge [...] che valga per tutti e per te allo stesso modo »³² et s'élèvent tous contre la loi du plus fort. Lorsque le pacte est rompu au sein de cet utopique Eden, seule La Spera est sauvée (d'où son nom) parce qu'elle est la mère par excellence, porteuse d'un enfant qui représente l'espoir et le seul futur possible. Son passé de prostituée a été effacé par son nouveau statut qui l'a protégée de la corruption, de l'égoïsme et de la bestialité de tous ses camarades qui périront. La théorie illuministe est bien présente dans cette société, mais ici comme ailleurs elle s'accompagne d'une pensée ancrée dans la terre de Sicile et en Méditerranée. L'amour des mères pour les enfants, le retour à la terre, le refus de la vie dans les cités mécanisées est central dans ce Mythe comme dans l'ensemble de la production théâtrale de Pirandello³³.

Une autre des clefs de lecture du rapport entre la réalité et la philosophie naturelle dans les mythes et la fable pirandellienne est certainement l'attachement de Pirandello à la pensée positiviste et l'attention aux croyances populaires considérées comme un réservoir de connaissances, comme en témoignent les ouvrages annotés

³¹ Le terme *bestioni* est employé pour la première fois dans un texte en prose, dans le troisième chapitre de la troisième section des *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

³² Pirandello, *La Nuova colonia*, cit., p. 48.

³³ On évoquera *L'innesto*, *La vita che ti diedi*, *Ciascuno a suo modo* et bien sûr *La Favola del figlio cambiato*, le premier et le second mythe...

dans la bibliothèque de Luigi Pirandello³⁴ ainsi que ses premiers écrits journalistiques, et bien sûr ses plus célèbres recueils de nouvelles. Le dramaturge est en effet à la fois un artiste très attaché aux formes d'art spontanées ainsi qu'un intellectuel attentif aux travaux des ethnologues ; il suit les avancées positivistes de l'un de ses Maîtres, Capuana, qui lui avait ouvert la voie³⁵:

Errore, disse Seneca, è il creder tutto, errore egualmente il non creder nulla. Questi che comunemente si dicono pregiudizi, rappresentano fenomeni fisici e naturali, resti di storia sformata e interi miti e parlate di miti dalla immaginazione dei volghi alterati; e il pregiudizio, l'errore del popolo, quando esiste, è anch'esso documento per lo storico non meno che pel psicologista. [...] [È dovere] raccogliere tradizioni, [...] serbarle a durevole monumento, [...] tramandarle ai figli nostri³⁶.

La relecture de l'ouvrage consacré aux superstitions : *Sud e Magia*, le classique italien d'Ernesto De Martino (1908-1965), cette enquête sur les rapports entre la religion et les pratiques magiques, nous montre combien Pirandello a été proche de cette culture religieuse du « Meridione » où le syncrétisme entre religion et paganisme est patent. Dans la table des matières de cet ouvrage, on trouve tous les ressorts dramaturgiques du théâtre Pirandellien : conjurations pour éloigner les tempêtes, pour faire cesser les différents maux, pour protéger les enfants du mauvais œil et des jeteuses de sort...³⁷. Dans les années trente du XX^e siècle comme dans l'enfance de Pirandello, les liens entre superstition et religion ne sont pas dissemblables de ceux de l'Empire Romain à l'époque d'Auguste. Les Romains s'étaient employés à préciser les limites entre ce qui relevait de la religion légitime – le culte rendu aux Dieux par la *res publica* – et tout le reste, qui ne devait pas être accepté, mais

³⁴ V. Alfredo Barbina, *La biblioteca di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

³⁵ Comme le rappelle dans son introduction Giulio Cattaneo in Luigi Capuana, *Tutte le fiabe*, Milano, Newton & Compton, 1992, pp. VII-XII.

³⁶ Giorgio Pitre, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, vol. 1, Palermo, Arnaldo Forni, 1985, p. L. Réimpression à l'identique de l'ouvrage de 1870. Les quinze volumes de l'œuvre ont été publiés à l'origine entre 1870 et 1913.

³⁷ V. Ernesto De Martino, *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli, 1976. Dans la table des matières on repère les ressorts dramatiques des trois mythes : les conjurations pour éloigner les tempêtes, [55] pp. 64-65, celles qui servent à faire cesser les différents maux, [16] pp. 28-29, ou à protéger les enfants (pp. 4-48).

qui perdurait, à côté. La superstition devint donc une forme pour ainsi dire « déviée », mais très vivace, qui ne remplissait pas les mêmes fonctions que la religion. La superstition finit par désigner « la religion des autres »³⁸.

Nous ne nous attarderons pas sur le rapport qu'entretenait Pirandello avec le Christianisme, vaste sujet sur lequel les critiques se sont penchés en soulignant également le choix radical exprimé par Pirandello dans son testament³⁹. Néanmoins la récurrence des figures de Marie-Madeleine et de la Vierge portant l'enfant est une constante dans les trois mythes et la *Fable*⁴⁰. Citons la figure de Sara dans le *Lazzaro*, celle de La Spera dans *La nuova colonia*, et naturellement celle de La Madre dans *La Favola del Figlio cambiato* au sein des *Géants de la Montagne*. Il y existe aussi des figures de Marie-Madeleine, à la chevelure rousse.

Le *Lazzaro* se clôt sur cette prière au fils à son père ressuscité, au sein d'une nouvelle Sainte Famille :

Diego: Che debbo fare? che debbo fare?

Lucio: Vivere, padre: in Dio, nelle opere che farai. Alzati e cammina, cammina nella vita. E lascia, lascia a quest'uomo *indica Arcadipane* la sua donna; lascia a questa madre la sua figlia⁴¹.

³⁸ On peut citer l'exemple célèbre, au I^{er} siècle, du philosophe Sénèque – pythagoricien dans sa jeunesse – qui, dans son traité *Sur la superstition*, indiquait comme pratiques superstitieuses celles qu'il avait fini par décrier, alors qu'il les avait adoptées par le passé (Sénèque, *Epistulae Morales ad Lucilium*, Liber VII, CVIII, 22). Sur le christianisme à l'époque d'Auguste, dont le cadre a perduré pendant trois siècles, cf. Claire Sotinel in Catherine Brice (dir.), *La fraternité dans le christianisme antique*, in Gilles Bertrand, Catherine Brice, Gerard Montègre, *Fraternité. Pour une histoire du concept*, « Cahiers du Centre de recherche en histoire et histoire de l'art ». *Italie, pays alpins*, 20, 2012, pp. 73-82.

³⁹ Pour ceux qui voudraient approfondir ce sujet je renvoie à l'ouvrage bibliographique de Corrado Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana*, Firenze, La Ginestra, 1986, ainsi qu'à AA.VV., *Bibliografia pirandelliana*, Palermo, Regione Siciliana, ed. fuori commercio, 2002.

⁴⁰ Sur les rapports entre le christianisme et la philosophie hellénistique, et entre la Gnose religieuse et la philosophie, on s'est référé aux chapitre XVI, *Filosofia Ellenistica e Cristianesimo nel I secolo d.C.*, et au chapitre XVII, *Gnosi religiosa e filosofia nel II secolo* de l'ouvrage de Mario Dal Prà, *Il pensiero occidentale. Compendio di storia della filosofia con larga scelta di passi dagli autori*, vol. I, *La filosofia antica e medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 258-272. Cf. Evangelista Villanova, *Histoire des théologies chrétiennes*, Paris, Editions du Cerf, 1987, vol. I, *Des Origines au XV^e siècle*, pp. 202-204.

⁴¹ Pirandello, *Lazzaro*, cit., pp. 69-70.

Ce final du *Lazzaro*, ceux de *La Nuova Colonia*, de *La Favola del figlio cambiato* et le retour à la terre de Sicile, le chant d'amour de *Liolà*, le récit des souffrances des mères séparées de leurs enfants qui crient leur amour envers ces derniers sont des situations omniprésentes dans les pièces du théâtre de l'écrivain d'Agrigente : *Les six personnages en quête d'auteur*, *La vie que je t'ai donnée*, *La raison des autres*, *La nouvelle colonie*... C'est une nébuleuse qui se dessine ainsi dans l'œuvre de Pirandello où les récits issus de la tradition religieuse et des superstitions, repérées par les ethnologues et les anthropologues, donnent naissance à un ensemble foisonnant de récits et de textes théâtraux.

Les seuls feuillets de la main de Pirandello⁴² concernant le troisième acte des *Géants de la Montagne*, qu'il n'a jamais réussi à écrire avant sa mort, sont constitués par la trace conservée dans un *Carnet de Bonn* ainsi que de cinq pages déposées par son fils à la Bibliothèque Luigi Pirandello d'Agrigente qui montrent les quatre tableaux imaginés par l'auteur pour la fin du troisième Mythe, lequel se termine par les interruptions de Géants :

III.

scena prima I giganti alla fine del banchetto di nozze. Presentazione. relazioni tra loro. Brindisi e propositi

sc 2 arrivo dei comici presentati da Cotrone. Che è questo teatro? Una parola? C'avete preso per bambini? Chi sono loro. La ricchezza. Come vivono. Come trattano la terra. Possiamo provare, ma vogliamo ridere. Vi divertite, se date loro modo di servirvi. Basta per un momento un (sic) tenda perché si vestano. Tirate la tenda!

Sc3 Davanti al sipario calato, la vestizione. Di tanto in tanto un'enorme testa di gigante si sporge dal sipario, guarda e sghignazza. Alla fine viene avanti Cotrone a domandare se sono pronti: di là, sulla tavola, la scena è pronta.

Sc 4 si riapre il sipario. Appena la scena comincia, cominciano anche le interruzioni dei G.

Un rite religieux, le mariage, est bafoué par les géants, on y note les termes renvoyant aux pratiques catholiques comme la *Vestizione*. L'esquisse de deux lignes conservées est, elle, tota-

⁴² Je remercie les bibliothécaires de m'avoir permis de reproduire à l'identique ces cinq feuillets, inédits.

lement truffée de ce vocabulaire prosaïque à l'intérieur de cet univers chrétien, destiné à disparaître sous l'assaut des Géants dans les exhalaisons méphitiques, à travers une suite de mots triviaux, voire orduriers :

sogno fantasmi sensualità sudor puzzolente letame pisciata da cavalla eroismo da martirio

Maria Maddalena la tratta con sarcasmo (Traccia del Taccuino di Bonn).

Théâtre lieu d'expression de la vie naturelle

En conclusion, à quelle école de pensée se réfère donc Pirandello en matière de Nature : au panthéisme, à la pensée présocratique, pythagoricienne ? Fait-il référence aux stoïciens, aux épicuriens ?

On peut sans doute évoquer le syncrétisme⁴³, à l'image des mythes originaux qui condensent et font coexister les interprétations⁴⁴.

A la fin de la parabole artistique pirandellienne, seule la magie de l'art pouvait garder le pouvoir de faire émerger en des épiphanies colorées, grâce aux songes et à la musique, des êtres vivants. Notre introduction s'ouvrait sur la présentation par

⁴³ Syncrétisme (du grec *sugkrêtismos*, union des Crétois, rappelons qu'il s'agit d'un système philosophique ou religieux qui tend à faire fusionner plusieurs doctrines différentes. Nous renvoyons également à la deuxième acception de ce terme, plus commune, c'est-à-dire à un système archaïque de pensée et de perception, consistant en une perception globale et confuse de différents éléments. Cf. *Dictionnaire Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/syncr%C3%A9tisme/76146#vh4zmiqxHx0oASd5.99> [cons. le 03/05/2017]. Le syncrétisme des gnostiques leur permet de construire des édifices doctrinaux à partir des théories grecques, hébraïques, et des textes coptes. Cf. *Dictionnaire encyclopédique du Christianisme ancien*, Paris, Editions du Cerf, 1990, vol. 1, p. 1062. Adaptation de l'italien, *Dizionario patristico e d'antichità cristiane*, Genova, Marietti, 1983, pp. 94-96.

⁴⁴ Comme les anthropologues et les penseurs du XX^e siècle l'ont affirmé, on peut parler à propos des origines de l'espèce humaine et de la naissance d'Adam de constants « conflit des mythes » dans le texte biblique. Cf. en particulier dans l'anthologie des écrits de Paul Ricœur le chapitre consacré à la Genèse biblique, plus précisément le récit poétique et le discours biblique in Paul Ricœur, *Anthologie*, Paris, Seuil, 2007, pp. 191-220.

Cotrone de sa villa et de sa troupe au Comte et à la Comtesse, venus avec leur compagnie théâtrale interpréter la pièce d'un poète disparu. Cette adresse du mage se poursuivait ainsi :

A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento di ogni nascita necessaria. [...] E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi sono nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio⁴⁵.

Pirandello, dans son allocution d'Octobre 1934, à l'ouverture du Congrès Volta qu'il présidait, affirmait sa conviction auprès des représentants de tous les continents rassemblés dans la capitale, que seul le théâtre pouvait rester éternel, si le pouvoir lui en donnait les moyens, lui en offrait les lieux, et respectait la liberté d'exercer des créateurs eux-mêmes. L'artiste, l'« artifex supérieur » qu'était le dramaturge semblait être en effet à l'image du Créateur décrit par Philon d'Alexandrie :

Ammettiamo che l'universo sia eterno e non generato come sostenuto da Parmenide, Empedocle, Zenone, Cleante; supponiamo che la materia sia increata e che come lo scultore modella del bronzo a sua disposizione così Dio dia ordine a una materia pre-esistente; questo non inficia la provvidenza che conserva l'ordine e regge il mondo, non implica, cioè, assenza di provvidenza.

Filone non si pronuncia sulla pre-esistenza o meno della materia. L'ipotesi presa in considerazione (ma che qui sembra poco accettata) è che vi sia una materia ingenita: una parte di essa può essere portata all'essere o distrutta per effetto della provvidenza o dell'ordine delle cose. È un caso analogo a quello degli artigiani che modellano e danno ordine a parte del materiale a loro disposizione. Lo scultore non crea il bronzo da cui trarrà la statua. Ora, il proprio della provvidenza non è solamente creare e produrre (*creare et edere*) la materia, ma anche preservare e governare la creazione (*quod est factum*). Dio, quale un eforo, osserva senza cessa questa grande città e considerando come eccellente l'ordine che vi è impresso, lo mantiene o lo conserva ponendovi tutta la sua cura⁴⁶.

⁴⁵ Pirandello, *I Giganti della Montagna*, cit., p. 193.

⁴⁶ Je cite encore la traduction commentée de Francesca Calabi du *De Providentia* II 48-49, cit., p. 24.

L'agrigentain regrettait que les temps modernes à l'inverse de ceux de l'Antiquité ne permettent plus à l'art suprême, de continuer à exister éternellement et sur des bases éthiques :

Ancor oggi, o nei mesi estivi o di primavera all'aperto, in antichi anfiteatri, o per feste annuali in questa o in quella città, in piazze o in luoghi predisposti, il popolo è chiamato ad assistere a rappresentazioni straordinarie, magnifiche ma che non risolvono il problema del teatro come col tempo è venuto a imporsi alla considerazione d'ogni Paese che vuol esser civile, problema di civiltà... L'arte può sì anticipare la vita, predirla; ma invalorar quella d'oggi, prospettarla *sub specie aeternitatis*, è raro e assai difficile che possa farlo oggi stesso. [...] Avremo sempre di mira che i nostri lavori serviranno a tener desto il culto e a sostenere le sorti di questa che i Greci considerano la suprema e più matura espressione dell'Arte: il Teatro⁴⁷.

Cotrone, dans le troisième acte des *I Giganti della Montagna*, reprenait presque mot à mot les termes d'une nouvelle qui datait des années vingt :

Vivono, vivono sulla terra di vita naturale, naturalissima al pari della nostra, altri esseri, di cui noi nello stato normale, non possiamo avere, per difetto nostro, percezione; ma che si rivelano a volte, in certe condizioni anormali, e ci riempiono di sgomento; esseri sovrumani, nel senso che sono oltre la nostra povera umanità, ma naturali anch'essi, naturalissimi, soggetti ad altre leggi che noi ignoriamo, o meglio, che la nostra coscienza ignora, ma a cui forse inconsciamente obbediamo anche noi: abitanti della terra non umani, essenze elementari, spiriti della natura di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, e nelle rocce, e nei boschi, e nell'aria, e nell'acqua, e nel fuoco, invisibili, ma che tuttavia riescono talvolta a materializzarsi⁴⁸.

La pensée développée ici illustre le mystère de la représentation organisée par les habitants de la villa, elle expliquait aussi le miracle de la matérialisation de ces “ Donne ” qui enlèvent

⁴⁷ Discours d'ouverture du Convegno Volta (Octobre 1934), prononcé à l'occasion de l'inauguration des travaux du IV^e Congrès de la “ Fondazione Alessandro Volta ” (thème: « Il teatro drammatico ») présidé par Luigi Pirandello (Roma, du 8 au 14 octobre 1934). Le texte est contenu dans les Actes du Congrès, publiés par la Reale Accademia d'Italia (1935). Aujourd'hui, in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1336-1343.

⁴⁸ Luigi Pirandello, *Dal Naso al cielo*, in *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1985, vol. 8, p. 692.

les enfants dans la *Favola del figlio cambiato* et ces apparitions caractéristiques du théâtre pirandellien.

Il existerait donc un “ Panthéâtralisme ” pirandellien, un “ tout est théâtre ” comme il y avait dans la doctrine panenthéiste un “ tout est Dieu ”, un animisme puisque tout vit, même dans l’espace invisible ; il s’agit d’un constat que le dramaturge agrigentain avait développé à la suite de ses lectures des textes du penseur et dramaturge russe Evreinov. Dans un article consacré à Evreinov, qui avait pour sujet la lutte entre le cinéma et le théâtre, Pirandello affirmait que le dramaturge russe avait réussi à démontrer que le monde entier était un théâtre, et il ajoutait : « Ma che il teatro, prima d’essere una forma tradizionale della letteratura, sia un’espressione naturale della vita non è da mettere in dubbio »⁴⁹.

Dans le discours prononcé au Convegno Volta, Pirandello affirmait aussi cette même idée forte: « Si pensi che il mistero d’ogni nascita artistica è lo stesso d’ogni nascita naturale »⁵⁰.

« Inventer la vérité », telle était la devise de Cotrone, paragon du créateur absolu, le dramaturge. Dans son traité sur l’art de L’Arioste, écrit trente années plus tôt, Pirandello attribuait exactement le même pouvoir à l’artiste, celui de créer un monde plus vrai encore que le monde réel grâce à la *fantasia*, à la magie⁵¹:

Ecco, ho detto la parola: la magia dello stile. Il poeta ha compreso che a un solo patto si poteva dar coerenza estetica e verità fantastica a quel mondo, ove appunto la magia ha tanta parte: a patto che il poeta diventasse un mago a sua volta, e il suo stile dalla magia prendesse qualità e virtù. E c’è l’illusione che il poeta crea a noi, e talvolta anche a sé stesso, immedesimandosi nel giuoco fino ad abbandonarvisi tutto. [...] E oltre alle illusioni che il poeta crea a noi e a sé stesso, ci son quelle che i personaggi si creano e quelle che a loro creano i maghi e le fate.

⁴⁹ Luigi Pirandello, *Saggi e Interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 831.

⁵⁰ Discours d’ouverture du Convegno Volta (Octobre 1934), aujourd’hui, in Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 1342.

⁵¹ Dans cet extrait de l’essai intitulé *L’Umoreismo*, Pirandello commente l’art du poète de *L’Orlando Furioso*, L’Arioste. Cf. Pirandello, *Saggi e Interventi*, cit., p. 831.

Francesca Belviso

« On n'échappe pas à l'état sauvage ». Une idée de nature d'inspiration nietzschéenne dans le dernier Pavese

« [...] de l'identification intuitive maintenue avec le Tout, de la réunification avec le Tout comme but fondamental positif de la libido, de la volupté d'aller plus loin que soi-même, de ne pas être un obstacle à soi-même en tant que moi dans les retrouvailles heureuses avec l'état originare, encore étranger au moi »¹.

Pavese moderniste lecteur de La naissance de la tragédie

Dans une étude consacrée aux nouvelles catégories temporelles dans la poésie moderne, Vittoria Borsò pose l'accent sur l'irréremédiable rupture entre la nature et l'homme dans l'ère de la reproductibilité technique². Cette idée de scission définitive est au cœur des poétiques de la modernité auxquelles Cesare Pavese donna un apport fondamental³. Reconnu comme poète,

¹ Lou Andreas-Salomé, *L'amour du narcissisme. Textes psychanalytiques*, traduit de l'allemand par Isabelle Hildenbrand, préface de Marie Moscovici, Paris, Gallimard, 1980, p. 147.

² Cf. Vittoria Borsò, *Temporalità e alterità. Il nuovo rapporto tra uomo e natura nella poesia moderna*, in Domenico Conte, Eugenio Mazzarella (a cura di), *Il concetto di tipo tra Ottocento e Novecento. Letteratura, filosofia, scienze umane*, Napoli, Liguori, 2001, p. 10.

³ Cf. Denis Ferraris, «Lo sguardo alla finestra e il laborioso caos»: sulla modernità narrativa di Cesare Pavese, in Marie-Hélène Caspar (dir.), *Pavese, C.R.I.X Centre de recherches italiennes, «Narrativa»*, Université Paris X-Nanterre, n° 22, 2002, pp. 119-134.

romancier, essayiste et traducteur pour la maison d'édition Einaudi – la plus prestigieuse dans l'Italie de l'après-guerre⁴ –, il fut loin d'être un écrivain néoréaliste comme une riche littérature critique s'est longtemps employée à le prouver. Les innovations linguistiques présentes dans son premier roman, *Paesi tuoi*⁵, avaient alimenté le malentendu sur le néoréalisme de l'écrivain piémontais. Elles semblaient rattachées au projet de renouvellement de la langue italienne, précisément dans le sens d'un retour à « un état naturel du phrasé-parlé » à travers l'exploration de ce qui a été défini comme le *naturalisme symbolique* si caractéristique chez Pavese⁶. Aujourd'hui tout un pan de la littérature critique, grâce à une floraison d'études parues notamment à partir des années 2000⁷, semble situer l'écrivain au carrefour de courants littéraires tels que le symbolisme, le décadentisme et l'avant-gardisme qui ont fondé l'ère de la post-modernité et jeté les bases du mouvement *moderniste*. Toutefois il n'est pas aisé de situer Pavese au sein du *modernisme*⁸, d'autant plus que l'insertion de ce mouvement littéraire et artistique – à ne pas confondre avec le courant dit *modernista*⁹ – s'avère fort problématique dans le contexte italien pour des raisons

⁴ Pour un approfondissement de la thématique cf. Francesca Belviso, *Cesare Pavese et les traducteurs d'Einaudi : un exemple de militantisme culturel sous le fascisme*, « Traduire », n° 233, décembre 2015, pp. 85-95, <http://journals.openedition.org/traduire/767> [cons. le 11-02-2018]. Cf. également Perle Abbrugiati, Daniela Vitagliano, « La frénésie de traduire ». *Traduction et politique chez Einaudi*, in « Laboratoire italien », revue en ligne de l'ENS Lyon, n° 16, 2015, <https://laboratoireitalien.revues.org/938> [cons. le 11-02-2018].

⁵ Cesare Pavese, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941.

⁶ Cf. Carlo Salinari, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 54-57.

⁷ Pour un éclairage bibliographique, v. Luisella Mesiano, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007. Voir également Roberto Dore, *Cesare Pavese*, « Un silenzio gorgogliante », *bibliografia ragionata e analitica (gennaio 2007 – luglio 2016)*, consultable online sur http://www.hyperpavese.it/sites/all/themes/hyp/pdf/Unsilenzio_gorgogliante.pdf [cons. le 11/02/2018].

⁸ V. Martin Travers, *An introduction to modern European Literature from Romanticism to Postmodernism*, Londres, Macmillan, 1998.

⁹ Le courant italien appelé *modernista* se développa autour de la revue « Rinnovamento » et son chef de file fut Antonio Fogazzaro avec son roman *Il Santo* (1905). Il s'agit d'un mouvement d'inspiration religieuse qui fut mis à l'index par l'Église et eut une très courte durée en Italie.

culturelles et idéologiques¹⁰ que nous avons déjà pu évoquer¹¹. Les poétiques d'auteurs comme Joyce, Lawrence, Mann¹², autant d'écrivains que Pavese lit attentivement et traduit dans le cadre de son intense activité chez Einaudi¹³, baignent dans une matrice moderniste commune alors que les solutions formelles proposées s'avèrent souvent très différentes¹⁴. Au cœur des poétiques modernistes se niche une vision de la nature antiromantique¹⁵ qui nourrit profondément la théorie esthétique de Pavese. Ces poétiques dont l'écrivain fut sans aucun doute redevable se fondèrent d'abord sur la conscience d'une scission irrémédiable entre la nature la plus authentique de l'homme et un monde moderne devenu de plus en plus étranger à ses propres origines. La perception accrue et renouvelée de cette distance irréparable alimenta la production et la diffusion des études scientifiques sur la préhistoire de l'humanité relevant des méthodes positivistes. Pour les écrivains appartenant au courant littéraire moderniste l'une des sources les plus fécondes de cette vertigineuse nostalgie des origines¹⁶ doit être repérée dans certains textes fondateurs de Friedrich Nietzsche et plus précisément dans un ouvrage qui eut un retentissement immense dans la littérature européenne du XX^e siècle¹⁷ : la deuxième édi-

¹⁰ Francesco Orlando a analysé les raisons de l'opposition de la critique idéaliste de Croce à l'esthétique moderniste dans sa préface *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*, in Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni, 1996, pp. VII-XXI.

¹¹ Cf. Francesca Belviso, *Ecce Pavese : comment on devient ce que l'on est. Pour une archéologie de la poétique de l'enfance*, in Yannick Gouchan (dir.), *Enfances italiennes*, « Italies », n° 21, Presses universitaires Aix-Marseille, 2017, pp. 251-272.

¹² Cf. Peter Nicholls, *Modernisms : A Literary Guide*, Londres, Macmillan, 1995, pp. 84-95.

¹³ Pour un vaste panorama des l'histoire de la maison d'édition, nous renvoyons à l'ouvrage fondamental de Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹⁴ Travers, *An introduction*, cit., pp. 106-107.

¹⁵ V. Michaël Löwy, Robert Sayre, *Révolution et mélancolie : le romantisme à contre courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

¹⁶ V. Mircea Eliade, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁷ Cf. Franz Kuna, *The Janus faced novel : Conrad, Musil, Kafka, Mann*, in Peter Faulkner (dir.), *The English Modernist Reader 1910-1930*, Iowa City, University of Iowa Press, 1986, p. 443.

tion de *Die Geburt der Tragödie*¹⁸. Pour Pavese, comme pour d'autres modernistes, cet ouvrage fut loin de fournir un simple échantillon de métaphores et d'images¹⁹. Il représenta une rencontre fondamentale dans son parcours de formation, bien que cet aspect de la biographie pavésienne ait été laissé dans l'ombre par la littérature critique pour des raisons factuelles et idéologiques que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser²⁰. Pavese a été non seulement un lecteur passionné, mais également un traducteur de l'œuvre du philosophe de Bâle, de sorte que l'on peut désormais parler d'un Pavese américaniste dans sa jeunesse et d'un Pavese germaniste dans sa maturité²¹. Plus généralement, l'apport théorique du philosophe allemand s'avéra fondateur car il lui permit d'accomplir un saut épistémologique concernant l'une des matrices de sa théorie esthétique, à savoir l'opposition entre le *citadin* et le *sauvage*.

Une idée de nature dionysiaque

Une riche littérature critique présente *La naissance de la tragédie* comme l'ouvrage qui offre pour la première fois dans l'histoire de la culture occidentale une interprétation psycho-

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1886 [1872]. Cf. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, I/1, *Fragments posthumes. Automne 1869 – printemps 1872*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977.

¹⁹ Pavese lit cet ouvrage à trente-deux ans, dans l'édition italienne Sonzogno. Cf. Federico Nietzsche, *La Nascita della tragedia ovvero ellenismo e pessimismo*, introduzione e appendice di Elisabetta Förster Nietzsche, prima edizione italiana autorizzata, tradotta da Cristina Baseggio, Milano, Sonzogno, 1940. L'ouvrage possédé par Pavese présente d'abondants soulignages et des notes écrites en marge. Dans la première page de garde apparaît la date de lecture manuscrite « 9 ott. – '40 ». Le volume est conservé aux archives du *Centro interuniversitario per gli studi in Piemonte Guido Gozzano-Cesare Pavese* de l'université de Turin.

²⁰ Cf. Francesca Belviso, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*, Torino, Aragno, 2015, pp. 3-32.

²¹ Cf. Francesca Belviso, *Pavese traducteur de Nietzsche ou comment un écrivain « apolitique » s'approprie la langue de l'ennemi (1940-1945)*, in Christine Meyer et Paula Prescod (dir.), *Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, pp. 125-137.

logique de l'art dionysiaque à l'origine de la tragédie attique²². Dans sa deuxième édition, parue en 1886, Nietzsche ajoute un avant-propos dans lequel il livre à son lecteur l'une des possibles clés de lecture de cet essai de jeunesse. Celui-ci fournirait une réponse à la question « qu'est-ce que le dionysiaque? »²³. Selon Giorgio Colli, l'un des plus fins exégètes de la pensée nietzschéenne, la réponse de Nietzsche, en l'occurrence, « met le feu aux poudres »²⁴ dans la mesure où il propose une lecture tout à fait nouvelle du Dieu des mystères d'Eleusis et de sa cohorte de serviteurs²⁵. Le satyre, le compagnon du dieu Dionysos, serait la représentation symbolique d'une *nostalgie de la nature*. Mais de quelle nature s'agirait-il au juste ? Les Grecs auraient fait l'expérience d'une nature vierge de connaissances, ignorante des verrous de la civilisation, autrement dit d'une nature sauvage, primitive, voire *dionysiaque*. Ainsi le satyre en proie à son Dieu serait-il le symbole de la sauvagerie et de la toute-puissance sexuelle de la nature. « Le Grec dionysiaque, lui, veut la vérité et la nature dans toute leur force – et c'est pourquoi, sous l'envoûtement du dieu, il se voit métamorphosé en satyre. Ce sont cet émoi, ce savoir, qui font clamer son allégresse au cortège exalté des servants de Dionysos et dont la

²² Dans un passage d'*Ecce Homo*, au chapitre *Pourquoi j'écris de si bons livres*, Nietzsche revendique pour lui-même le titre de *psychologue* hors pair : « Que, dans mes écrits, parle un *psychologue* qui n'a pas son pareil, c'est peut-être la première constatation à laquelle parvienne un bon lecteur – un lecteur tel que j'en mérite, et qui me lise comme les bons philologues d'autrefois lisaient leur Horace – ». Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, VIII, Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, p. 282. Pour un approfondissement de la figure de Nietzsche psychologue v. Patrick Wotling, *La pensée du sous-sol*, Paris, Allia, 1999.

²³ Friedrich Nietzsche, *Essai d'autocritique*, in Id., *La naissance de la tragédie*, cit., p. 28.

²⁴ Giorgio Colli, *Après Nietzsche*, traduit de l'italien par Pascal Gabellone, Paris, Éditions de l'Éclat, 2000 [1987], p. 56.

²⁵ Nietzsche l'affirma fièrement dans plusieurs passages de ses ouvrages suivants. Dans le *Crépuscule des Idoles*, au chapitre *Ce que je dois aux anciens*, Nietzsche déclare : « la *Naissance de la Tragédie* fut ma première inversion des valeurs ». Friedrich Nietzsche, *Crépuscules des Idoles*, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, VIII, cit., p. 151.

puissance est telle [...] qu'ils s'imaginent alors sous l'aspect de génies naturels revenus à la vie »²⁶.

Le propre de l'état dionysiaque est que l'individu en proie au dieu sombre dans l'oubli de soi. De surcroît, il abandonne non seulement toute appartenance civique, mais il fait également l'expérience de la dissolution du *principe d'individuation*. D'où l'importance chez les Grecs, déjà soulignée par les prédecesseurs de Nietzsche tels que Burckhardt ou Schlegel, de contrebalancer l'ivresse dionysiaque par la modération apollinienne, les deux tendances ayant fondé la préhistoire orphique de la Grèce. Nietzsche semble rappeler à l'homme de la modernité que l'homme grec connaissait bien l'essence profonde de la nature. Pour que sa relation aux forces naturelles lui fût possible, voire supportable, il dut interposer entre elle et lui ces enfants éblouissants de formes apolliniennes que sont les dieux de l'Olympe. En effet, le dieu revendiqué par Nietzsche, ce Dionyos-Zagreus représenté le plus souvent sous la forme d'un taureau, « seigneur des bêtes féroces, mangeur de chair crue »²⁷, était dans les mythes de la Grèce antique l'expression d'une atroce sauvagerie cachée à la fois dans l'homme et dans la nature²⁸. Mais le grand saut conceptuel opéré par Nietzsche implique que l'ivresse dionysiaque n'est plus interprétée comme la figure d'une nature sauvage à expulser à tout prix, puisqu'elle est considérée porteuse d'une forme de *joyeuse et immortelle authenticité*. Comme il l'écrit dans un passage éclairant :

Tel est du reste l'effet le plus immédiat de la tragédie : l'État et la société, tout ce qui, généralement, en fait l'abîme, sépare l'homme de l'homme, cèdent le pas devant un sentiment d'unité tout-puissant qui reconduit au sein même de la nature. La consolation métaphysique que dispense [...] toute vraie tragédie – la pensée que la vie, au fond des choses et malgré le caractère changeant des phénomènes, est toute de plaisir dans

²⁶ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, cit., p. 72.

²⁷ Colli, *Après Nietzsche*, cit., p. 92.

²⁸ Dans *Les Bacchantes* d'Euripide la « joie du manger cru » est célébrée comme l'un des attributs de la pratique culturelle vouée à Dionyos. Dans une tradition qui va de Frazer à Doods, en passant par Harrison, Philippon, Jeanmaire et Détienne, l'omophagie était considérée comme le moyen par lequel les fidèles du dieu s'approprièrent ses forces vitales. Pour un éclairage exhaustif des différentes approches du dyonysisme, v. Maria Daraki, *Dionyos*, Paris, Artaud, 1985.

sa puissance indestructible –, cette consolation se fait jour avec l'évidence d'une incarnation dans le chœur satyrique, dans le chœur de ces êtres de nature²⁹.

Pavese semble s'emparer de ce concept pour bâtir sa propre idée de nature et peaufiner son échafaudage théorique à un moment clé de sa production narrative à partir des années 1940. Dans un passage de son journal intime l'écrivain affirme que son idée de nature est proprement *dionysiaque* car l'une de ses images fantasmatiques les plus obsédantes est précisément celle du *dieu bouc* : « Compris [...] que ton thème du bouc était le thème *du lien entre l'homme et le naturel-bestial*. De là ton goût pour la préhistoire : l'époque où l'on entrevoit une promesse entre l'homme et la nature-bête »³⁰. La difficulté de saisir et d'exprimer pleinement cette sauvagerie cachée au cœur de la nature fait l'objet d'une analyse saisissante dans son essai critique *État sauvage*.

La sauvagerie invente des mots, elle se ronge pour arriver à la clarté à travers des mots qui ensuite suppurent en nous et nous déchirent. Au départ elle n'est que nature : la ville est un paysage, fait de rochers, de hauteurs, de ciel, de soudaines clairières, la femme est un fauve, une chair, une étreinte. Puis elle devient parole, le naturel n'était qu'un symbole, nous faisons connaissance alors avec la vraie sauvagerie et nous ne pouvons que hurler³¹.

Après avoir inséré ce concept dans un héritage érudit, Pavese fut à même de le réutiliser en le libérant de toute hypothèque moralisatrice. L'écrivain pouvait affirmer, non sans une pointe d'orgueil, que les deux pôles ayant balisé sa production narrative plongeaient leurs racines dans le *désir* d'une nature sauvage. Comme on le lit dans un autre passage du journal : « Tu es arrivé à historiciser ce sauvage. La ville-campagne de tes premiers livres est devenue le titanisme-olympien du dernier [...].

²⁹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, cit., p. 69.

³⁰ Cesare Pavese, *Le Métier de vivre 1935-1950*, édition intégrale établie sur manuscrit accompagnée d'un choix de lettres, traductions de Michel Arnaud et Gilbert Moget (nouvelles traductions et révisions par Martin Rueff), in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 1527.

³¹ Cesare Pavese, *État sauvage*, in Id., *Littérature et société* suivi de *Le mythe*, traduit de l'italien par Gilles de Van, Paris, Gallimard, 1999, p. 175.

Noté que *Par chez toi* et *Dialogues avec Leucò* naissent du désir du sauvage – la campagne et le titanisme »³².

Aussi la recherche assoiffée du *dionysiaque* – cristallisée dans l'image du *sang* versé sur la terre³³ – devint-elle le moteur de son écriture. En d'autres termes, Pavese plaça ses noyaux fantastiques à l'ombre de l'érudition nietzschéenne afin de rendre moralement acceptable cette idée de nature sauvage qui l'attirait, écrit-il « comme un mystère ouvert à de multiples interprétations »³⁴.

Du citadin au sauvage

Dans la cartographie du mythe dessinée par l'œuvre de Pavese³⁵ deux espaces s'avèrent particulièrement riches de symboles : la ville et la campagne. Ces *topoi* gardent sans conteste une place privilégiée tout au long de son écriture.

Nous devons accepter les symboles – le mystère de chacun – avec la conviction tranquille avec laquelle on accepte les choses de la nature. La ville nous donne des symboles comme la campagne nous donne des fruits. Mais personne ne connaît ou ne possède la plante. Elle vient d'un autre monde. Elle se laisse semer, élaguer, elle se laisse abattre et brûler, mais qui peut dire que cette plante est sa chose ? [...] Autant accepter le mystère et peupler la ville de symboles, et la campagne de présences. Et aimer l'ensemble, avec une circonspection désespérée³⁶.

À l'aune des apports fournis par la philosophie esthétique nietzschéenne, il serait possible de lire toute la dernière phase de la production pavésienne comme un processus mythopoïé-

³² Pavese, *Le Métier de vivre*, cit., pp. 1718-1719.

³³ Cf. Denis Ferraris, *Il sangue come « eidos » nella poesia pavesiana*, in *Sulle colline libere*, « Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese », Milano, Guerini e associati, 1995, pp. 31-40.

³⁴ Pavese, *Le Métier de vivre*, cit., p. 1720.

³⁵ Pour un approfondissement de la thématique cf. Francesca Belviso, *Pavese et le crépuscule de ses idoles. Pour une physiologie du mythe d'ascendance nietzschéenne*, in Elsa Chaarani Lesourd, Valeria Giannetti-Karsenti (éd.), *Le rire et la raison. Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, « P.R.I.S.M.I. », n° 14, Éditions Chemins de Tr@verse, 2015, pp. 323-337.

³⁶ Cesare Pavese, *État sauvage*, in Id., *Littérature et société*, cit., p. 178.

tique³⁷ s'exprimant à travers l'image du voyage vers le dionysiaque³⁸. Ce qu'il nous importe de montrer ici c'est que, dans ce chassé-croisé entre le citadin et le sauvage, le voyage se structure de plus en plus sous la forme d'un retour. Pavese semble dessiner la géographie de son espace mythique à la recherche du lieu des origines de l'humanité³⁹ : cela deviendrait le *leitmotif* de son entreprise romanesque et représenterait la « monotonie de son écriture »⁴⁰. Dans cette perspective, les romans de la maturité pavésienne – notamment *Il diavolo sulle colline* et *La luna e i falò* – traceraient un itinéraire allant de la culture à la nature, de l'histoire au mythe, du citadin au sauvage. Ainsi la vertigineuse plongée dans les mers du sud de son poème éponyme⁴¹ ne serait-elle que le dessin préparatoire du retour à la vraie sauvagerie du dernier roman *La luna e i falò*. Comme l'a souligné Maria Luisa Premuda, le passage de la ville à la campagne représente également un retour aux valeurs de l'être contre les valeurs du devenir. L'idée de nature sauvage, garant d'une forme d'authenticité, serait cristallisée dans l'image de la colline qui deviendrait véritablement le symbole de l'être⁴².

Il est sans doute vrai que dans l'œuvre de Pavese la colline constitue l'un des symboles les plus importants de sa mytho-

³⁷ La fusion du nom *mythos* et du verbe *poiein* est ancien : dans la *République*, Platon attribue à Socrate la définition de *mythopoios* (faiseur de mythes) qui définit le statut du poète.

³⁸ L'analyse du *topos* du voyage dans l'œuvre de Pavese a fait l'objet d'un intérêt toujours renouvelé de la part de la critique qui est allée jusqu'à identifier dans cette image le code génétique de l'écriture pavésienne. Dans cette perspective, voir surtout Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 89-90.

³⁹ Cf. Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 8.

⁴⁰ Cesare Pavese, *Raconter est monotone*, in Id., *Littérature et société*, cit., pp. 193-202.

⁴¹ Cf. Cesare Pavese, *I mari del sud*, in Id., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998, pp. 7-9. Ce poème, rédigé en 1930, était le premier du recueil *Lavorare stanca*. Pavese l'avait dédié à son professeur du lycée D'Azeglio, Augusto Monti.

⁴² Cf. Maria Luisa Premuda, *I « Dialoghi con Leucò » e il realismo simbolico di Pavese*, in « Annali della scuola superiore di Pisa », XXIV, 1957, n° 3-4, pp. 238-242.

poétique⁴³. En tant que symbole de l'être et du sauvage, la colline devient un lieu *magique* dans la mythologie de l'écrivain piémontais si nous acceptons que le jaillissement de l'image soit toujours « le produit des impératifs bio-psychiques par les intimations du milieu »⁴⁴. Suivant une phénoménologie de l'espace de type bachelardien⁴⁵, la colline possède les attributs de l'immobilité et de la durée contre les ravages du temps et le passage éphémère des hommes sur terre⁴⁶. Le voyage de retour à la nature s'avère en même temps un voyage à rebours dans une ère primordiale où l'être humain ne s'était pas encore forgé une conscience historique. Aussi la colline se configurerait-elle comme le dernier rempart contre les traumatismes imposés par l'Histoire.

Toutefois le retour aux valeurs de l'être ne peut être réalisé sans entraves. La difficulté d'atteindre la colline viendrait précisément de cet éloignement irrémédiable d'un état de nature *sauvage* et *dionysiaque* analysée par Nietzsche. L'homme de la modernité *nihiliste*⁴⁷ est irrémédiablement plongé dans un espace *hybride*. Cette notion d'*hybridité* constitue bel et bien le noyau du roman *Il diavolo sulle colline*⁴⁸. En effet, la campagne n'est plus représentée ici comme un lieu mythique où des « états de grâce extratemporels »⁴⁹ peuvent éclore à tout bout de champ. Pareillement la ville n'est pas uniquement le lieu de tous les artifices car les hommes qui y habitent ont gardé en mémoire l'empreinte de ces moments nimbés « d'une intemporalité

⁴³ Nous empruntons ce terme à Pierre Brunel qui le préfère à celui de mythocritique de Gilbert Durand. Cf. Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, p. 14.

⁴⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 39.

⁴⁵ V. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005, [1957].

⁴⁶ Dans cette perspective, cf. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., p. 30.

⁴⁷ Cf. Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes Automne 1887-Mars 1888*, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, XIII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 35.

⁴⁸ Cesare Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in Id., *La bella estate. Tre romanzi*, (*La bella estate, Il diavolo sulle colline, Tra donne sole*), Torino, Einaudi, 1949.

⁴⁹ Cesare Pavese, *État de grâce*, in Id., *Littérature et société*, cit., p. 161.

té fabuleuse »⁵⁰. Autrement dit, la notion d'*hybridité* concerne à la fois le citadin et le sauvage. De plus, l'ascension vers la *colline-nature* qui surplombe la ville de Turin est entravée par maintes interruptions diégétiques. Lorsque les deutéragonistes Poli et Oreste – la dichotomie ville-nature est gravée de manière explicite dans leurs noms – atteignent enfin le sommet de la colline, ils ne retrouvent plus qu'un monde *hybride*, moitié ville, moitié campagne qui devient à leurs yeux une sorte d'antichambre du néant⁵¹.

Le retour définitif à la nature

Dans un passage éclairant de son journal intime, Pavese fait un aveu important concernant son activité d'écrivain et indique un tournant théorique au sein de sa poétique : « En réalité, l'unique chose qui me touche et me secoue, c'est la magie de la nature, le regard planté dans la colline. Si je n'ai pas dans la tête ce thème mais un thème humain, un jeu citadin et moral, mon imagination est paresseuse »⁵². Ces réflexions annoncent l'accomplissement du parcours pavésien vers une prise de possession complète du mythe de la nature. La dimension mythique de la campagne trouve sa configuration ultime dans le dernier roman pavésien, *La luna e i falò*⁵³. Cet ouvrage était, des aveux de l'auteur, le livre qu'il avait plus longuement mûri dans son for intérieur et qu'il avait écrit avec le plus grand plaisir⁵⁴. Il s'agissait également, comme l'écrivain le laissait entendre dans

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Dans cette perspective, cf. Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, cit., pp. 32-33.

⁵² Pavese, *Le Métier de vivre*, cit., p. 1758.

⁵³ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950. La rédaction de l'ouvrage se situe entre le 18 septembre et le 9 novembre 1949. Nous citerons à partir de l'édition Einaudi [2000].

⁵⁴ Cf. Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 532.

la même lettre à Aldo Camerino datant du mois de mai 1950⁵⁵ (trois mois avant son suicide⁵⁶), de son *dernier* livre.

Dans une autre lettre datant de juillet 1949, l'écrivain affirma en outre que cet ouvrage inaugurait une vision du monde qu'il n'hésitait pas à comparer à une modeste *Divine Comédie*⁵⁷. En effet, ce roman présente au cœur de son dispositif diégétique l'un des *topoi* de la culture occidentale : le voyage initiatique. Dans le prolongement parfait du cycle inauguré par *I mari del Sud* pour lequel le renvoi au voyage d'Ulysse était explicite, dans *La luna e i falò* les références érudites s'avèrent extrêmement stratifiées, mais non moins évidentes. La plus importante, pointée par l'auteur lui-même, est à l'*Itinerarium mentis ad Deum*⁵⁸ de Dante. Comme le poète est accompagné par Virgile dans l'au-delà, le personnage de Nuto est choisi par Pavese en qualité de guide du protagoniste Anguilla⁵⁹ dans sa redécouverte des lieux de l'enfance. De l'aveu de Pavese, la référence à Dante était un augure que son ouvrage soit susceptible de restituer le sens d'un monde stylistiquement fermé et symbolique comme celui bâti par le grand poète florentin⁶⁰.

Dans ce dialogisme⁶¹ entre œuvres qui se répondent et se complètent au sein de l'histoire de la culture occidentale⁶², Pavese propose l'histoire d'un voyage de retour qui se révèle soudainement comme le parcours de connaissance du protagoniste.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Pavese se suicida avec une dose de somnifères dans une chambre de l'hôtel Roma, à Turin, dans la nuit du 27 août 1950.

⁵⁷ Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 399.

⁵⁸ Cf. Charles Southward Singleton, *L'allegoria di Dante*, in Id., *La poesia della « Divina Commedia »*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 140-144.

⁵⁹ L'un des personnages le plus emblématiques de tous ses neuf romans, Anguilla, porte un nom qui est à lui seul une chimère, car il renvoie à un *hybride* entre un animal marin et un animal terrestre. L'anguille est une sorte de poisson-serpent.

⁶⁰ Cf. Cesare Pavese, *Interview à la radio*, in Id., *Littérature et société*, cit. pp. 293-294.

⁶¹ Cf. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978. Bakhtine, dans son célèbre essai sur le *dialogisme*, explique qu'un texte ne dialogue plus qu'avec d'autres textes, qu'il s'agisse de textes littéraires au sens propre ou au sens métaphorique.

⁶² Dans cette perspective, v. Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. L'occident et ses grands récits*, Montréal, Bréal, 2002.

niste Anguilla mû par la volonté de remonter aux origines de la nature et de l'être⁶³. Anguilla revient sur les lieux de son enfance après avoir parcouru le monde et avoir expérimenté toute la boucle de ses identités. La campagne de Gaminella qu'il retrouve et redécouvre grâce à Nuto devient le berceau de l'éclosion d'une nouvelle conscience de l'être⁶⁴. Mais cette fois-ci, le voyage ascensionnel du personnage est sans détours ni retours possibles.

Dans une feuille de notes qui accompagne le manuscrit du roman, Pavese souligne l'importance du voyage ascensionnel au sein de son œuvre et énumère les lieux symboliques de cette ascension⁶⁵. Il évoque notamment l'image de la maison brûlée sur la colline dans *Paesi tuoi*, la maison de l'ermite dans *Lavorare stanca*, la colline du Greppo dans *Il diavolo sulle colline*, les hauteurs de *La casa in collina*, enfin les excursions à Superga dans *Tra donne sole*. Ces ascensions que Pavese indique dans la cartographie de sa production narrative étaient pourtant des incursions entravées et inachevées. Elles ne faisaient que différer le moment ultime du retour définitif aux origines. Dans *La luna e i falò*, le protagoniste Anguilla achève le parcours ascensionnel vers sa montagne sacrée et l'écrivain atteint les hauteurs de sa géographie mythique⁶⁶. À la fin de ce parcours initiatique, lorsque la cime la plus haute est atteinte, le guide Nuto-Virgile révèle à son disciple Anguilla le secret qui entoure la mort de Santa⁶⁷. C'est sans doute dans la perspective d'un voyage de retour pleinement réussi qu'il serait possible d'interpréter la réflexion de Pavese sur l'impossibilité d'aller au-delà de cette expérience d'écriture. Dans cette logique, on pourrait également mieux saisir le sens de la célèbre dédicace à

⁶³ Cf. Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2000, p. 55.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁵ Dans un dossier dans lequel est conservé le manuscrit de *La luna e i falò* se trouvent des feuilles de notes portant le titre *Salire sull'altura* qui datent du 19 juin 1949.

⁶⁶ Cf. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 48.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 173.

Constance Dowling, « Ripeness is all »⁶⁸, rédigée sur la page de garde de l'ouvrage. Loin d'être un aveu d'impuissance de la part de l'écrivain, comme cela a été affirmé par maints critiques⁶⁹, cette référence érudite révélerait *La luna e i falò* comme l'ouvrage de la pleine maturité artistique de l'auteur. Au faîte de sa gloire, c'est dans la colline en feu de *La luna* que le parcours ascensionnel de l'écrivain Pavese s'achève. C'est ici-même que le poète peut réaliser sa dernière et ultime métamorphose. Le retour à la nature qui trouve dans l'image du corps brûlé de Santa son archétype représente précisément le renouvellement par le feu et le retour à la terre par les cendres. Par ce retour au temps mythique et sacré de la nature⁷⁰, l'écrivain Pavese semble vouloir indiquer l'importance d'accepter les phases de mort et de renaissance imposées par les cycles naturels. Ce retour ascensionnel impliquera pour l'homme Pavese l'abandon des rassurantes coordonnées spatio-temporelles et conduira à son échappée définitive de l'Histoire⁷¹. Dans cette perspective, il ne paraît pas surprenant aux yeux du lecteur averti que l'écrivain ait choisi de sceller par ce roman sa sortie de scène, car « monter au sommet c'est une manière de fuir l'histoire, de se retrouver face à l'archétype »⁷².

⁶⁸ Il s'agit d'une référence tirée de l'acte V du *King Lear* de Shakespeare. Nous signalons l'erreur présente dans l'édition Einaudi [2000] où la citation est la suivante : « Ripeness in all ».

⁶⁹ À titre exemplaire, v. Ruggero Puletti, *La maturità impossibile : saggio critico su Cesare Pavese*, Padova, Rebellato, 1961.

⁷⁰ Dans cette perspective, v. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

⁷¹ Pour un important éclairage de la biographie pavésienne, v. Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006.

⁷² « Salire sulla vetta è un modo di sfuggire alla storia, di tornare davanti all'archetipo ». Cesare Pavese, note accompagnant le dossier du manuscrit *La luna e i falò*, in Gian Luigi Beccaria, *Introduzione a Pavese, La luna e i falò*, cit., p. IX (n.).

IV

Elan religieux, retour aux sources : la nature comme altérité

Nicolas Violle

La modernité reconquise ou la légèreté de regarder au loin

Entre le 30 avril et le 8 octobre 2011, sur son blog, Paolo Cognetti publie huit textes où il relate son expérience d'ermite dans un chalet d'altitude de la vallée d'Aoste. Deux ans plus tard, en 2013, ces huit textes réélaborés sont devenus les 17 chapitres de *Il ragazzo selvatico*. A travers les cent une pages de ce volume, publié par la maison d'édition romaine Minimum Fax, il raconte cette expérience de retrait en haute montagne.

Paolo Cognetti (1978) est Milanais, diplômé de la Civica Scuola di Cinema (Milan), et a fondé la maison d'édition indépendante Cameracar. C'est un auteur qui connaît un succès littéraire certain. Il débute en littérature en participant en 2004 à l'anthologie *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*¹, et en publiant différents récits (*Manuale per ragazze di successo*, 2004² ; *Una cosa piccola che sta per esplodere*, 2007³ ; *Sofia si veste sempre di nero*, 2012⁴ ; *Il ragazzo selvatico*, 2013 – objet de ma communication – ; *A pesca nelle pozze più profonde*, 2014⁵ ; *Le otto montagne*, 2016⁶). Il a dirigé l'édition de l'anthologie *New York stories* (Einaudi, 2015) et depuis 2007 rédige un blog à vocation plutôt littéraire, <http://paolocognetti.blogspot.fr>. Il a reçu plusieurs prix littéraires dont, le 6 juillet

¹ A cura di Nicola Lagioia, Christian Raimo, Roma, Minimum fax, 2004.

² Roma, Minimum fax.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Torino, Einaudi.

let 2017, le Premio Strega⁷ pour *Le otto montagne*. Il écrit également comme journaliste, notamment dans « La Repubblica » et son supplément culturel *Robinson*.

La trame du récit de *Il ragazzo selvatico* est assez simple : un auteur dont l'imagination est bloquée choisit de passer plusieurs mois en haute montagne afin de comprendre la raison de son inhibition créatrice. Ce faisant, il réfléchit à sa vie, se redécouvre lui-même, recherche une liberté ou plutôt un sentiment de liberté qu'il n'a plus en ville. Ce qui ressemble à un carnet de montagne s'éloigne vite de la simple chronique pour apparaître d'abord comme le récit d'un moment de trouble, puis celui d'une sérénité retrouvée, d'un sens d'appartenance à la vie et au bonheur. Ce qui prime c'est une réflexion fondée sur la restitution d'une expérience. Déposée au milieu des alpages d'altitude, non loin des sommets, la crise existentielle traversée par l'auteur trouve dans la haute montagne et les vallées du Grand Paradis un miroir idéal pour se délier.

Il ragazzo selvatico est une œuvre autobiographique empreinte de vérité. Le filtre de la fiction n'y est guère présent. Cette sorte de journal intime des mois passés en montagne court du printemps, saison des réveils par antonomase, à l'automne, celle du retour vers l'hibernation. Jamais autoréférentiel, ce texte évite la confession. Inspirée d'une écriture de blog⁸, la langue y est simple et concrète, chaque être, chaque élément y est nommé précisément. Le livre est dédié aux deux paysans que Paolo Cognetti a rencontrés pendant son ermitage, et sur lesquels nous reviendrons, et à Chris McCandless dont l'histoire a été portée à l'écran par John Krakauer sous le titre *Into the Wild*. Le texte de Paolo Cognetti est souvent ponctué de citations d'œuvres de ses maîtres en littérature, notamment Henry David Thoreau et Sylvain Tesson⁹, Antonia Pozzi, dont plusieurs poèmes viennent illustrer les paysages et/ou

⁷ Ce prix équivaut en Italie au Prix Goncourt français.

⁸ Une étude intéressante pourrait consister à confronter les articles du blog et les chapitres du livre afin d'évaluer le travail de réélaboration mené par l'auteur.

⁹ Écrivain de voyage français de sa génération, il a notamment publié en 2011 *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard.

les états d'âme de l'auteur, des écrivains de la montagne au premier rang desquels Mario Rigoni Stern (*Racconti dell'altipiano, Arboreto selvatico*) dont on sent à quel point il a initié le regard de Paolo Cognetti dans cet environnement particulier – curieusement il ne cite pas *Storia di Tönle*, véritable manifeste d'une civilisation de la montagne opposée à l'hégémonie urbaine¹⁰ –, sans oublier Elisée Reclus (*Histoire d'une montagne*) et quelques autres (Primo Levi, le John Muir d'*Un été dans la Sierra*). A travers ces influences, l'auteur s'inscrit dans un courant littéraire, celui d'intellectuels qui partent à la recherche d'eux-mêmes par un retour vers des éléments naturels. Ainsi, comment ne pas voir dans la structure même de ce livre, dans les dix-sept chapitres dont les titres sont le plus souvent formés d'un seul substantif (trois ont gardé le titre de post du blog), une très claire inspiration puisée dans *Walden ou la vie dans les bois* de Henry David Thoreau, philosophe et naturaliste, modèle de ce type de retraite, qui comporte lui aussi dix-sept chapitres et une conclusion. On comprend que ce qui apparaît initialement comme le récit d'une simple expérience, se nourrit d'une réflexion profonde, s'articule autour d'un réseau de références et s'inscrit dans une hérédité littéraire revendiquée. D'ailleurs, la discontinuité thématique apparente des chapitres du livre masque la continuité de questionnement sur la relation à la nature du protagoniste et sa conséquence pour son édification en tant qu'homme, en tant que sujet social, ce sur quoi nous nous concentrons ici.

Dans ce récit, l'idée de nature est d'abord perceptible par l'omniprésence de la montagne. D'ailleurs le mot « nature » n'apparaît, sous la plume de l'auteur, qu'à deux reprises, sans doute parce que le terme est trop abstrait pour décrire l'expérience qu'il en retire.

Pour ce citoyen, la montagne crée une distance immédiate avec les repères de son quotidien. D'autant plus qu'il ne s'installe pas dans un village au fond d'une vallée, mais en haute

¹⁰ Cf. Claude Ambroise, *Civitas*, in André Siganos, Simone Vierre (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, Grenoble, Ellug, 2000, p. 315.

altitude, à 2000 mètres, là où il n'y a de vie qu'à la belle saison. Ce choix a une valeur symbolique et apparaît comme un moyen presque simpliste pour se détourner de son quotidien et créer les conditions d'un questionnement de celui-ci et de soi-même. On peut y voir une démarche de sincérité qui permet au sujet de se retrouver, d'entendre ses silences, de percevoir l'écho de ses questionnements jusqu'à la souffrance, qui l'incite à une mise à l'épreuve physique, qui l'oblige à une remise en question radicale de son quotidien. On y voit tant les conditions d'une initiation dont il pourra triompher et sortir grandi que le retour aux origines, à un paradis perdu qui recèle l'origine mythique de l'homme et de la société. La montagne s'impose d'emblée comme un archétype, un lieu sacré, « le lien entre le ciel et la terre »¹¹.

Ici, l'idée de nature se construit dans une relation intime avec la montagne. Pour l'auteur, c'est le lieu de l'enfance et de la mémoire d'enfance, de l'été, là où il allait jusqu'à ses vingt ans, où il pouvait se libérer des règles et des ordres de la bien-séance pour se retrouver comme à l'état sauvage. Là, exactement comme Mario Rigoni Stern, sur les sentiers, dans l'espace naturel, il retrouve ses souvenirs, ce qui l'encourage à laisser sa mémoire vagabonder. Et les éléments, même les plus insignifiants, génèrent des souvenirs qui affleurent par bribes discontinues. Dans ce contexte, la montagne est synonyme de bonheur. Retourner à la montagne pour y séjourner est perçu comme une possibilité de retrouver celui qu'il a été¹². Ce voyage place notre réflexion sous le jour du nécessaire maintien de l'unicité humaine. Pour réussir sa vie adulte, semble dire Cognetti, il ne faut pas se départir de son enfance, de ses souvenirs d'enfance, et réinvestir, si cela advient, les lieux qui les ont fabriqués afin

¹¹ Simone Vierre, *Montagnes réelles, montagnes imaginaires dans la littérature française (XIX^e-XX^e siècle)*, in Siganos, Vierre (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, cit., pp. 41 et 42.

¹² Dans plusieurs interviews, Paolo Cognetti évoque ce thème en expliquant que ce séjour lui a permis de « retrouver l'enfance », cf. Davide Musso, *Paolo Cognetti: « Perché ho scritto "Il ragazzo selvatico" »*, in <http://www.hounlibrointesta.it/2013/06/05/paolo-cognetti-perche-ho-scritto-il-ragazzo-selvatico/> [cons. le 30/05/2017].

de rétablir les ponts nécessaires à l'édification de l'adulte qu'on est devenu.

La montagne est le co-protagoniste du récit, avec ses animaux, sa végétation et ses habitants. Elle apparaît dès les premiers chapitres comme un lieu enchanteur et suggestif. Le lieu où l'on perçoit le passage des saisons, la respiration des arbres, le grincement des poutres des chalets sous l'effet des éléments (la pluie, le vent, la neige). Ce n'est pas une montagne de carte postale ni un lieu en-dehors des traces du monde global, mais un territoire en prise avec son temps, toujours plus urbanisé. C'est à la fois un refuge hors le monde et le terrain de jeu des citadins vacanciers ; la contrée des animaux sauvages, le terroir de la mémoire de notre civilisation et une terre mise à mal par une modernité par trop brutale.

La façon dont on l'investit et s'y comporte est essentielle. En cela Paolo Cognetti se montre l'élève attentif de Mario Rigoni Stern. Sa (re)découverte de la montagne correspond progressivement à la recherche d'un état de l'homme oublié. Il ne s'agit pas ici de trouver la bonne façon d'escalader la montagne, d'être des alpinistes méritants et reconnus, ces "conquérants de l'inutile" (Lionel Terray¹³), mais de savoir vivre en symbiose avec la montagne, une attitude qui ouvre la voie d'une juste relation au monde¹⁴. Conjuguant beautés et difficultés, la montagne a le pouvoir extraordinaire de permettre à l'homme de projeter et d'éprouver son intériorité. Il s'y retrouve en se donnant un but à atteindre. En le mettant à l'épreuve, elle conduit notre auteur à récupérer ses capacités les meilleures. Elle lui impose la solitude d'abord, puis le contraint à organiser son quotidien, l'oblige à s'acclimater à un territoire. Du début à la fin de ce récit, la montagne est « l'idea più assoluta di libertà »¹⁵ (« l'idée la plus absolue de liberté »).

Cette omniprésence de la montagne permet à Paolo Cognetti d'aborder des thématiques habituellement liées à la réflexion sur

¹³ Ce livre est publié en 1961 aux éditions Gallimard (Paris).

¹⁴ Dans cette perspective on lira avec intérêt : Paolo Cognetti, *Montagna madre*, in « La Repubblica », 11 dicembre 2016, pp. 23-25.

¹⁵ Paolo Cognetti, *Il ragazzo selvatico*, Milano, Terre di Mezzo, 2013, p. 9.

l'idée de nature, comme la relation entre nature et culture et celle entre solitude et altérité. Il n'y a là rien de nouveau. Ces thématiques sont depuis l'apparition de la montagne en littérature des passages obligés des grands auteurs, de Rousseau ou Elisée Reclus en France, à Slataper ou Rigoni Stern pour l'Italie.

Cependant, l'espace particulier qu'est la haute montagne permet à l'auteur de se mettre à l'épreuve psychologiquement et physiquement, ce qui est nouveau pour lui. La solitude est une condition pour éprouver cette liberté. Il comprend que son acclimatation passe par la connaissance du lieu. Le rapport controversé de la civilisation humaine à la nature s'impose d'emblée à travers ces deux entités perçues initialement comme antinomiques. Elle se traduit tout au long du récit par une construction entre nature et environnement, en tant que somme de culture et d'expérience, entre l'inné et l'acquis.

Paolo Cognetti raconte son exploration d'une nature qu'il imagine sauvage. Le narrateur s'éduque à l'observation, à l'écoute, à l'attention nécessaire pour comprendre, mémoriser, voire reproduire à l'écrit l'écho des présences, le bruissement des arbres, l'écoulement des torrents, le crissement des névés, le pas des animaux, l'allure des vachers. Cette attention le conduit sur le chemin d'une concentration retrouvée, propice à l'écriture. L'observation des animaux est une nouvelle source d'apprentissage des relations, leur présence le renvoie à une époque et des lieux différents de ceux qui lui sont coutumiers et trahissent les saisons qu'il passe en altitude.

Quelques exemples : au printemps, moment de son arrivée, il demeure non loin du chalet et observe la souris qui se nourrit des miettes de son dîner ; le renard timide qui renifle sa présence ; le lapin qui inspecte ses aires de déjeuner ; le lièvre et la chèvre qui progressent dans les alpages au rythme de la fonte des neiges ; la présence discrète du loir et du blaireau au bord de la rivière ; les chevreuils qui osent avancer vers la nourriture florissante. Au début de l'été il découvre la symbiose du vacher et de son chien courant derrière les reines et les valdostaines

pies rouges¹⁶. Lors de ses courses estivales, vers les neiges éternelles, il reconnaît le sifflement des marmottes et les regarde plonger dans leurs terriers, il scrute le déplacement furtif des chamois et le comportement grégaire des bouquetins. Avec l'automne il perçoit le brahme de cerfs qu'il ne voit jamais. Tous ces êtres vivants donnent de la valeur à l'expérience vécue par l'auteur. Ils l'invitent à leur connaissance qu'il complète, au fil d'excursions de plus en plus lointaines puisqu'une fois les lieux environnants devenus familiers, il s'exalte devant la beauté d'aller là où il n'existe pas de sentier, quitte à emprunter une voie éprouvant tant le corps que l'âme. Habiter la montagne devient ainsi un acte de culture, de connaissance. Il apprend à la nommer précisément, il en reconnaît toutes les parties, proches et lointaines, et la faune ou la flore qui la constituent. Il apprend à s'orienter, à retrouver son chemin, à désigner chaque sommet. Il se réapproprie les odeurs, les sons, les paysages qui deviennent autant de signes annonciateurs d'un événement. Son observation est un outil de connaissance de son environnement.

Parallèlement à l'attention portée à une nature qui revit, il effectue des travaux manuels fatigants et nécessaires. Il coupe du bois, aide les paysans, marche à n'en plus finir. Cela lui procure une véritable libération physique. Retrouvant la simplicité du travail manuel et des pensées qui l'accompagnent, il se réapproprie un mode de vie essentiel, rythmé par le temps. Ses journées y gagnent une mesure rassérénante. Le mois d'août venu, fuyant la présence des non autochtones et leurs manières citadines, il s'installe dans un refuge d'altitude, point de départ d'excursions solitaires à la recherche de la part la plus authentique de lui-même. Les touristes partis, il retrouve son chalet et renoue avec le travail des vachers. Un sentiment de paix intérieure le gagne, centré sur les nécessités premières, et sur une liberté totale, absolue. Cela s'oppose à la vie citadine, chaotique et frénétique, un univers où l'on se perd mieux qu'en montagne.

Il en ressort un ordre harmonieux de la montagne, un équilibre naturel fait d'une relative immobilité dans le temps où

¹⁶ La dénomination très précise de ces races de vaches recèle l'affirmation d'une identité culturelle traditionnelle. Cf. Ambroise, *Civitas*, cit., p. 308.

chaque partie s'accorde avec les autres, même dans ce cadre parfois inhospitalier. Les hommes ont pu s'y adapter, les activités authentiques décrites par l'auteur en attestent, même si l'usage dénaturé que la civilisation actuelle fait de la montagne contrarie cette nature (son envahissement par les touristes « anéanti[t] sa solitude et sa pureté originelles »¹⁷). La montagne devient le « symbole de la quête d'une autre réalité »¹⁸.

A travers ces activités il forge une continuité avec le monde d'avant. Il renoue avec un héritage qu'il avait rencontré dès l'enfance. Il prend conscience que cette humanité est ancrée dans une civilisation séculaire dont chaque geste ranime la présence. Par ce retour apprivoisé vers les rythmes du passé¹⁹, il met à nu ses faiblesses et ses ressources. La dimension collective de la connaissance qu'il récupère devient une évidence, déjà perceptible par le lecteur à travers les nombreuses citations. Tout indique l'indispensable réappropriation d'une temporalité fondée sur des nécessités enracinées dans le temps et dans l'espace, qui s'opposent à la répétition de celles du présent dépourvu de mémoire et de projet, du futur qui ne jure que par le progrès. L'idée de futur est riche, montre-t-il, si elle est nourrie par les fondations de son passé.

Dans la montagne, il se rend compte à quel point il s'éloigne de la confusion et des peurs irrationnelles de l'époque. Il redécouvre des valeurs oubliées. L'élan qui lui permet de rapprocher culture et expérience est issu d'une quête qui est avant tout personnelle. L'auteur, en effet, se cache derrière chaque animal, derrière chaque arbre. De façon indirecte, on le perçoit au-delà de toute observation, de chaque expérience sensible. Si cela est plus patent lorsqu'il s'isole en haute altitude, la redécouverte des espaces en partie abandonnés met en lumière des parcelles de lui-même enfouies. Par ces expériences il s'évade d'un « je »

¹⁷ Cf. Vierne, *Montagnes réelles, montagnes imaginaires*, cit., p. 43.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ On ne retrouve pas chez Cognetti la « tension dramatique d'une âme en quête d'identité qui se sent parfois partagée par une double appartenance » que Gilbert Bosetti décrit chez Slataper, cf. *De la montagne à la ville. L'inspiration de Slataper du Carso à Trieste*, in Siganos, Vierne (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, cit., pp. 293-302, pour la citation cf. p. 294.

qui ne lui appartient plus, parce que dominé par une dimension supérieure dont il n'a pas la maîtrise. Il retrouve progressivement un « je » qui se dérobaît avant son arrivée en altitude. La réalisation des tâches nécessaires à sa vie dans le chalet, puis la transcription sur le papier de celles-ci, l'incitent rapidement (dès la deuxième page) à parler de lui à la première personne. L'enjeu de ce séjour est non seulement de réaffirmer ce « moi » estompé mais de comprendre comment celui-ci a pu s'affaiblir au point de mettre en crise le sujet. La solitude volontaire lui offre la démultiplication de ses propres reflets, jusqu'à lui faire entrevoir un instant la possible faillite de cette expérience²⁰. Mais, à travers la perception de ses multiples images, il saisit le caractère vital des expériences exigées par la montagne et le nécessaire sentiment d'appartenance à un lieu pour la recomposition de sa personnalité. La nature exerce ici un pouvoir d'unification salutaire. L'acceptation de cette multiplicité de figures permet leur point de jonction, réalisable loin des avanies de la civilisation citadine et de sa dispersion.

Il se retrouve lui-même dans la solitude de la montagne et devient une personne meilleure, un être capable de vivre en société tout en respectant l'harmonie des éléments naturels. Cet isolement est revigorant. Il n'est jamais un enfermement, tout au plus une chaîne d'expériences, pratiques et psychologiques. Le retour à la montagne devient une épreuve initiatique d'un homme qui apprend à se connaître en s'éprouvant et qui découvre le caractère fondamental d'une socialité fondée sur des rythmes et des relations ancestrales.

Pour s'accomplir, cette expérience nécessite de ramener à la lumière la part de culture enfouie. La vision portée est de ce point de vue anthropopoïétique²¹. Fort de cette construction culturelle, un retour vers la civilisation urbaine lui semble possible parce que celle-ci sera dorénavant dominée par les

²⁰ Cognetti, *Il ragazzo selvatico*, cit., p. 77.

²¹ Cf. Francesco Remotti, *Tesi per una prospettiva antropo-poietica*, in Stefano Allovio, Adriano Favole (a cura di), *Le fucine rituali. Temi di antropo-poiesi*, Torino, Segnalibro, 1996, pp. 9-25; voir aussi Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1999 et Giulio Angioni, *Fare, dire, sentire : l'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro, Il Maestrale, 2011.

rythmes retrouvés lors de son expérience en montagne, par la civilisation de la montagne si chère à Mario Rigoni Stern. Si cette réappropriation culturelle consiste d'abord en des retrouvailles avec une nature qui est le souvenir d'une enfance heureuse, elle s'opère à travers les yeux de l'adulte que l'auteur est devenu. Mais il y a une continuité, de l'enfance à l'âge adulte, qui fait d'une nature que l'on connaît une possibilité d'accomplissement. De même qu'il s'accorde sur une nécessaire unicité de l'être, il revendique l'union de l'homme et de son milieu, même le moins hospitalier, et y voit une condition pour se projeter vers le futur. Ainsi, dans la tradition de Novalis, déchiffrer la nature permet de se déchiffrer soi-même, ce qui est une condition à sa propre réalisation.

Un autre enseignement de ces pages passe par la découverte, dans ce cadre sauvage, d'un réseau de relations sociales qui placent l'altérité comme possibilité de se comprendre. Même si on peut y voir un *topos* des récits de Montagne²², cette altérité s'exprime dès la dédicace aux deux vachers Remigio et Gabriele. Elle contient des modèles d'humanité alternatifs et devient médiatrice de l'identité. Elle construit une possible affirmation du « moi » en tant que somme des expériences nées des rencontres avec l'autre, ce qui relativise la nécessité d'une condition de solitude dans la nature comme élément de connaissance de sa propre psyché et ce qui renforce l'exigence d'une conscience élargie du milieu et de son espace géographique, historique et social.

Dans la montagne, l'auteur tisse des relations avec les personnes qui y vivent à travers une collaboration indispensable. Même dans cette haute montagne, l'isolement est partiel. Les liens établis avec Remigio et Gabriele, la période passée dans le refuge d'altitude au plus fort de l'été, permettent à l'auteur de rencontrer des maîtres, quelquefois assez inattendus – et échappant au *topos* –, comme Remigio, lecteur acharné de classiques, qui y puise les termes précis pour exprimer les émotions

²² Dès 1887, dans *l'Histoire d'une montagne* (Paris, Hetzel), Elisée Reclus est accueilli par un berger et son chien, ce qui est déjà un poncif à l'époque. V. Vierende, *Montagnes réelles, montagnes imaginaires*, cit.

que son dialecte ne lui permet pas de révéler. Ces maîtres soulagent sa solitude et nourrissent sa réflexion. Ils lui révèlent des points de vue différents du sien et l'aident à surmonter un égarément citadin dû à une socialité bouleversée. On retrouve un présupposé humaniste selon lequel la culture c'est l'humanité.

La solitude rend les rapports humains plus authentiques et plus intenses. L'auteur réapprend à vivre au milieu d'hommes non illustres, les mêmes petites gens qui peuplent l'œuvre de Mario Rigoni Stern, qui respectent le travail manuel et ne peuvent dissocier le savoir de l'observation. Pour eux, l'utilité et la connaissance sont à rechercher dans le geste, à travers ce que l'on découvre et ce que l'on réalise en l'accomplissant. Ces savoirs de Remigio et Gabriele procèdent d'une expérience et d'une tradition éprouvées. La valeur profonde de la montagne émerge. On prend conscience du travail accompli des siècles durant pour modeler son territoire. Un travail lent, graduel, s'adaptant à ses caractéristiques, cherchant à tirer parti du lieu sans le brutaliser.

On réalise qu'en montagne ce qui compte vraiment ce sont les expériences vécues ensemble. L'idée de nature revêt ici une possibilité de refonder une communauté primordiale à travers non seulement les personnes mais surtout leurs savoirs, leurs histoires. L'auteur comprend que le citadin a perdu la connaissance lui permettant de vivre en harmonie avec son environnement, non seulement naturel mais surtout humain. Il reprend une vision mythique, et quelque peu erronée de l'histoire, qui veut qu'avant l'âge moderne l'homme ait vécu en harmonie avec la nature. Cette vision est empreinte de la nostalgie d'un âge d'or, d'un état de quasi-innocence qui, sur les souvenirs de l'enfance, permet à l'adulte de construire des relations harmonieuses à son milieu et à ses semblables. On retrouve à travers cet aspect une vision rousseauiste de la nature qui en fait le berceau de la culture, à partir du lien social tissé entre les vivants.

Finalement, la montagne n'est ici en rien un lieu sauvage mais une civilisation abandonnée. De ce point de vue, l'ermitage est un échec parce que la solitude imaginée se découvre immergée dans une constellation de présences. Cette expérience et le récit de Paolo Cognetti sont rythmés au fond non

par les aventures ou l'expérience de la solitude mais par ses rencontres. Celles-ci comportent une possibilité de découverte permanente et débouchent sur une pluralité d'enseignements. Elles prédisposent le sujet à un retour vers son monde citadin, sa civilisation, riche de cet enseignement. L'immersion dans la haute montagne permet à l'auteur de redécouvrir le cœur de la nature humaine : la socialisation. Le constat ici est le même que celui de son modèle, Chris McCandless, qui après s'être enivré de solitude finit par en mourir au cœur de l'Alaska.

Cette quête de soi-même qui débouche sur le constat d'une recomposition nécessaire du sujet trouve dans ces relations sociales le véritable objet de ce récit autobiographique. Ce voyage à la recherche de soi-même est avant tout celui d'une quête de compréhension d'une société qui crée confusion et égarement du sujet. Et ce n'est sans doute pas un hasard que celui-ci soit publié dans une Italie marquée par la longue agonie du berlusconisme où perce la quête d'une rupture avec ce modèle de société, alors que d'autres écrivains italiens livrent des récits qui, à leur manière, contestent cette société dominée par le capitalisme, le consumérisme et la crise économique et sociale (par exemple Niccolò Ammaniti, *Che la festa cominci*²³ ; Silvia Avallone, *Marina Bellezza*²⁴ ; Walter Siti, *Resistere non serve a niente*²⁵).

Cette littérature, apparemment à la recherche d'un état primordial de l'homme, augmente notre état de conscience en remettant au cœur des préoccupations ce qui est véritablement utile à nos vies humaines. Bien sûr Paolo Cognetti insiste sur la nécessité de percevoir la nature, c'est-à-dire de comprendre le monde, de l'appréhender pour ce qu'il est puisque c'est à ce prix que nous pouvons prendre intensément conscience que nous aussi, citadins, nous faisons partie de la nature, que nous

²³ Torino, Einaudi, 2009.

²⁴ Milano, Rizzoli, 2013. Nous nous permettons de renvoyer à Nicolas Violle, *Les figures des nouvelles frontières de Silvia Avallone*, in Jean Ghidina (éd.), *Mouvances des frontières et ciselures identitaires dans la littérature italienne contemporaine*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2018.

²⁵ Milano, Rizzoli, 2012.

sommes nous aussi cette nature infinie et indicible²⁶. Il n'y a pas de regret quant à la perte d'un état de bonheur des origines dont la nature serait le témoin perpétuel. Au contraire, on s'aperçoit, dans une montagne modelée par l'homme depuis les origines que la nature est avant tout une construction humaine. Paolo Cognetti réunit la part sédentaire et la part nomade de la civilisation, disjointes depuis l'épisode biblique d'Abel et Caïn²⁷. Il revient sur la fragmentation cognitive du monde entre nature et culture en démontrant que les deux aspects sont indissociables.

A travers la restitution de ce séjour en montagne, filtre une réflexion sur la recherche d'une humanité oubliée où se cachent des fragments d'une modernité distendue. Il y a là un parcours exigeant, à l'image du lieu, qui force à la connaissance du sujet. Cette reconstruction d'un « moi » en société lui donne une force originale. Il y trouve la possibilité de poursuivre sa vie, fort d'une unicité recomposée. Il peut alors éprouver la légèreté de regarder au loin, au sens premier et métaphoriquement, de se projeter dans un nouveau futur riche d'une connaissance éprouvée. D'ailleurs, le 31 octobre 2011, seulement quelques jours après avoir livré sur son blog le dernier post depuis le chalet, Paolo Cognetti est déjà retourné dans la mêlée puisqu'un nouveau post est publié depuis Brooklyn²⁸.

²⁶ Cf. Pierre Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Torino, Einaudi, 2006, p. 314.

²⁷ Cf. Pierre Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977, chap. V, III.

²⁸ Paolo Cognetti, *Dove si guarda c'è quello che siamo*, in <http://paolocognetti.blogspot.fr/2011/> [cons. le 6-6-2017].

Carla Carotenuto

Lo slancio vitale tra fisicità e religiosità ne *La Natura Esposta* di Erri De Luca

Attento lettore e traduttore di testi sacri¹, studioso appassionato delle scritture bibliche, in particolare dell'ebraico antico e dell'aramaico, definito da Myriam Swennen Ruthenberg «filosofo della lingua»², Erri De Luca ha delineato in molte opere (tra cui *Una nuvola come tappeto*, *In nome della madre*, riflessione sulla maternità di Miriàm / Maria, *La faccia delle nuvole*, rivisitazione della storia biblica di Gesù fino alla morte e resurrezione) la relazione tra la dimensione umana e quella divina, rappresentate di recente in modo emblematico ne *La Natura Esposta* (Milano, Feltrinelli, 2016). In più occasioni l'autore ha indagato, da non credente, il legame tra i due ambiti:

Non sono credente, non avverto lo slancio verso la fede, ma comunque capisco l'importanza di questa presenza nella vita di altre persone; e interpreto il rapporto tra Dio e il credente come un legame che può definirsi tale solo nel momento in cui il fedele si rivolge a Dio, questo grande

¹ L'attività di critica e traduzione svolta da De Luca può essere considerata «un tratto fondamentalmente postmoderno», in base al quale la narrativa diventa «un esercizio di transcodificazione, superando la dicotomia modernista tra vita e scrittura» (Marina Spunta, *Voci senza corpo: postmoderno e oralità in Tabucchi, Magris, Duranti, De Luca*, in Laura Rorato, Simona Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2002, p. 118).

² Myriam Swennen Ruthenberg, *Premessa*, in Ead. (a cura di), *Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca*, Pisa, ETS, 2004, p. 7.

luogo comune della storia di tutti i secoli, attraverso il Tu. Un Tu che, però, non ottiene ricevuta di risposta³.

L'interesse per la *Bibbia* segna, come nota Attilio Scuderi, il rinnovato e ritrovato rapporto dell'autore con il mondo dopo gli anni della militanza politica:

La Scrittura è per De Luca il «grande codice», la struttura evenemenziale per eccellenza, il luogo del ritorno di ogni vicenda personale come di ogni storia scritta. [...] La Bibbia è una letteratura, un immenso cifrario da cui anche l'uomo contemporaneo può essere chiamato e raggiunto, a costo di un silenzio trovato e accettato come dimensione della propria esistenza⁴.

Ne *La Natura Esposta* la vicenda, elaborata sulla scorta del racconto di un amico⁵, ripropone in chiave innovativa una delle più antiche problematiche esistenziali, ovvero la dualità della natura umana tradizionalmente raffigurata nell'antitesi fra corpo e anima. L'uomo, ribadisce Émile Durkheim, è doppio e diviso, spinto dall'interesse personale e teso verso l'universale. «Siamo tutt'altro che semplici e la nostra vita interiore ha come un doppio centro di gravità. Da una parte c'è la nostra individualità e, più precisamente, il corpo che ne è il fondamento; dall'altra tutto ciò che, in noi, esprime qualcosa d'altro da noi»⁶. Un dualismo che richiama la suddivisione tra sacro e profano: «La dualità della nostra natura è dunque soltanto un

³ Erri De Luca, in Cristiana Lardo, Fabio Pierangeli (a cura di), *L'ultima letteratura italiana. Scrittori a "Tor Vergata". Interventi ed interviste*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 66-67. La liminalità nei confronti del sacro è ribadita spesso dall'autore: «Stare alla soglia del sacro è una condizione che a me basta e avanza, perché mi sento e sono un passante di quelle Scritture» (Erri De Luca, *Dialogo con Erri De Luca*, in Attilio Scuderi, *Erri De Luca*, Fiesole, Cadmo, 2002, p. 141).

⁴ Scuderi, *Erri De Luca*, cit., p. 47.

⁵ Lo scrittore dichiara «il debito di gratitudine» verso lo scultore Lois Anvidalfarei, precisando il nesso tra oralità e scrittura: «*La Natura Esposta* proviene da un ascolto. È un racconto teologico: se il mondo e le creature viventi sono opera di una divinità, ogni racconto lo è necessariamente» (Erri De Luca, *Premessa*, in Id., *La Natura Esposta*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 9). L'oralità è una delle peculiarità del racconto deluchiano ascrivibile al postmoderno: v. Spunta, *Voci senza corpo*, cit.

⁶ Émile Durkheim, *Il dualismo della natura umana e le sue condizioni sociali*, a cura di Giovanni Paoletti, Pisa, ETS, 2009, p. 49. Il saggio è stato pubblicato nel 1914 sulla rivista «Scientia».

caso particolare di quella divisione delle cose in sacre e profane, che troviamo al fondo di tutte le religioni, e in base agli stessi principi dev'essere spiegata»⁷.

Proprio tra sacro e profano si snoda l'esperienza del protagonista del romanzo deluchiano. Costretto ad abbandonare il suo paese e l'attività di *paquebot*⁸, considerato un santo dai forestieri e un traditore dai suoi compagni a causa degli attraversamenti gratuiti⁹, egli è chiamato a cimentarsi nel restauro parziale di «una statua in marmo, un crocifisso a grandezza naturale»¹⁰, con Cristo nudo, risalente all'inizio del '900, per «inaugurare il nuovo corso della chiesa» (p. 85). Dalla spazialità aperta delle alture montuose, affrontate per guidare oltre confine i profughi, l'uomo è immesso nello spazio chiuso di una grande chiesa in una città sul mare. Montagne e mare sono descritti in modo analogo quali vie di comunicazione privilegiate, con una spiccata valenza autobiografica¹¹: «le monta-

⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁸ Sulle funzioni e sulle tipologie di *paquebot* si rinvia a Salvatore Palidda, *Mobilità umane. Introduzione alla sociologia delle migrazioni*, Milano, Raffaello Cortina, 2008, pp. 65-70. Per il trattamento riservato agli stranieri, il protagonista del romanzo deluchiano si differenzia dalla maggior parte degli intermediari.

⁹ La contrapposizione gratitudine/condanna per l'operato dell'uomo, improntato a generosità e accoglienza verso l'altro, in contrasto con le regole e le convenzioni sociali, rimanda al divario tra posizioni diverse diffuse al tempo della predicazione di Gesù, innalzato oppure osteggiato.

¹⁰ De Luca, *La Natura Esposta*, cit., p. 25. Nelle citazioni successive le pagine sono indicate nel corpo del testo o in modo diretto in nota.

¹¹ Lo scrittore, nato in una città di mare (Napoli), è un abile scalatore di cime montuose. Come precisa egli stesso, il rapporto con il mare è superficiale. «Non vado sotto in immersione e non mi allontano dalla costa. Nuoto anche a lungo ma sempre sotto costa. Con la montagna ho invece un rapporto più intimo e al tempo stesso un rapporto di rapina. Mentre scalo una parete io so di fare uno scippo, di essere su una superficie estranea sulla quale mi muovo per uscirne. Sono molto più intimo e coraggioso lì, ma anche più estraneo, in fondo» (De Luca, *Dialogo con Erri De Luca*, cit., p. 141). I temi del mare, dell'acqua e dell'isola, con particolare riferimento a Ischia sinonimo di libertà e naturalezza, sono ricorrenti nella sua produzione letteraria: cf. Scuderi, *Erri De Luca*, cit.; Marina Spunta, «Il mare è sempre lo scampo»: *l'isola dei ricordi nell'opera di Erri De Luca*, in Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen, Corinna Salvadori Loneran (a cura di), «... E c'è di mezzo il mare»: *lingua, letteratura e civiltà marina*, Atti del XIV Congresso dell'AIPI (Spalato, 23-27 agosto 2000), Firenze, Franco Cesati, 2002, vol. II, pp. 437-449; Swennen Ruthenberg (a cura di), *Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca*, cit., nello specifico il saggio iniziale della curatrice *Dal mare di*

gne sono un fitto sistema di comunicazione tra i versanti, offrendo varianti di passaggio secondo le stagioni e le condizioni fisiche dei viaggiatori» (p. 12). Ma essi sono anche presentati come luoghi di approdo o transito di migranti, molti bambini, che spesso, partiti alla ricerca della salvezza, vi trovano la morte. Si tratta di temi fondamentali della narrazione collegabili in un certo senso alla storia di Gesù in una sorta di accostamento-differenziazione tra la vicenda originaria che, attraverso la morte (vita donata) di Uno, conduce alla salvezza dell'umanità e l'attualità in cui si registra il decesso di molti di fronte all'indifferenza dilagante. In tale ottica si chiarisce la centralità della statua del crocifisso, la cui immagine campeggia in primo piano sulla copertina del libro in contrasto con il titolo *La Natura Esposta* che rende palese sul piano verbale la nudità celata a livello iconografico, anticipando il tema del dibattito religioso e storico-culturale tra i vari personaggi e conferendo all'oggetto della narrazione il ruolo primario.

Alla natura paesaggistica e a quella umana si aggiungono dunque la natura religiosa e la fattura artistica del crocifisso che, in quanto *limes* tra la sfera terrena e la sfera divina, svolge una funzione analoga a quella ricoperta dalla frontiera geografica, linea di separazione e allo stesso tempo di unione (in montagna l'uomo abita vicino al confine di stato). L'attraversamento, che ripropone in un'ottica diversa il confronto uomo/natura ovvero inferiorità/superiorità, è in questo caso insolito e inesplorato dal protagonista, il quale lavorando all'opera co-

Giona alle macerie di Babele: la scrittura disidratante di Erri De Luca, pp. 13-22; Maria Grazia Cossu, *La voce del mare: la Shoah di Erri De Luca*, in Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman, Silvia Gaiga (a cura di), *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Atti del Convegno (Roma, 6-7 giugno 2007), Utrecht, Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008, pp. 85-95, <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000090/article.pdf> [cons. il 30/10/2017]. Il carattere autobiografico della scrittura «ha consentito all'autore di sviluppare, nel moltiplicarsi e inseguirsi di testi, tra narrativa pura e memorie, scritture bibliche e giornalistiche, una serie di *loci* autobiografici ricorrenti, col risultato di costituire un palinsesto di temi ed eventi che con costanza ritornano nelle sue pagine» (Scuderi, *Erri De Luca*, cit., p. 27).

glie sul piano artistico la connessione tra la fisicità-materialità e la spiritualità.

Il crocifisso, cardine della storia cristiana, costituisce uno dei punti di contatto e confronto tra le tre religioni monoteiste che, ricorda Franco Cardini, attribuiscono sacralità al corpo: «Il cristianesimo condivide con le religioni che gli sono sorelle, l'ebraismo e l'Islam, il senso profondo della sacralità del corpo e della terra, che in talune aree culturali a lui proprie o affini [...] giunge alla formulazione sintetica del "corpo spirituale"»¹². Ne *La Natura Esposta* il raccordo è garantito dall'incontro del restauratore con un prete, incaricato dal vescovo di trovare un artista cui affidare il restauro, un operaio algerino, mussulmano, un rabbino, i quali affiancano il protagonista nel suo percorso conoscitivo: il cristiano, che individua in lui «uno strumento della provvidenza», lo accompagna nell'impresa spiegandogli la simbologia della statua, ravvisabile solo al tatto (ovvero tramite la relazione diretta con Gesù) e con lo sguardo particolarmente sensibile nell'immedesimazione; l'ebreo è il punto di riferimento per la circoncisione, per l'interpretazione dell'iscrizione sulla croce e dei segni incisi sui chiodi; il mussulmano gli offre un blocco raro di alabastrino (travertino acquasantano) per la successiva ricostruzione. Il restauro del crocifisso, con la rimozione del panneggio aggiunto da un altro artista per coprire la nudità originaria di Cristo, è pertanto il risultato del dialogo tra laici e religiosi e della collaborazione interreligiosa garantita dal protagonista che, tra solitudine e «ricerca di appartenenza»¹³, si interroga sull'operato dello scultore, sul significato della morte in croce elevata a sacrificio per l'umanità: «Dopo le parole del crocifisso il palo diventa una rampa di lancio alle generazioni. Dovevano essere dette da quella posizione. Non funzionano da una cattedra, da un palco. Si deve salire su un patibolo per dirle» (p. 33). De Luca ha spiegato in varie circostanze che i condannati a morte venivano

¹² Franco Cardini, *Il corpo e la preghiera*, in Pierre Bourdieu *et alii*, *Il corpo tra natura e cultura*, Milano, Franco Angeli, 1987, p. 16.

¹³ È una posizione di matrice autobiografica: cf. Scuderi, *Erri De Luca*, cit., p. 47.

crocifissi nudi come «supplemento di supplizio»¹⁴, un patimento sulla base del quale si innescano molteplici connessioni a livello storico e religioso con tratti comuni tra esperienze diverse al limite dell'umano.

Anche l'Islam ha usato atroci pali da supplizio. Parliamo di quanto male la specie umana ha inventato per se stessa. [...] Nessuna creatura vivente ha immaginato il supplizio della impalatura. [...] Solo poco tempo fa avremmo assistito in piazza a quelle esecuzioni senza distogliere lo sguardo (p. 47).

Essere condannati nudi a morte. È stata la sorte del mio [del rabbino] popolo nel secolo passato, nel deserto di Europa. Spogliati prima di essere uccisi: gli assassini ripetevano da automi i preparativi della crocifissione di un ebreo (p. 117).

Le atrocità della storia possono essere interpretate in connessione con la crocifissione e la morte del Figlio di Dio, svestitosi della Sua natura divina per sperimentare la condizione umana fino alle estreme conseguenze. I tormenti patiti nei secoli rimandano alla sofferenza originaria di Cristo, il Cui corpo assume una valenza collettiva in quanto strumento di salvezza dell'umanità. In esso è trasfigurato il corpo degli afflitti, in special modo dei caduti durante il primo conflitto mondiale al quale partecipò lo scultore. La vitalità e la precarietà dell'esistenza sono rappresentate nella statua originale che mostra, in una foto databile al 1921 rinvenuta dal protagonista, lo slancio vitale della «natura esposta», segno del momento finale del martirio e della sua umanità. Sulla liminalità tra materialità e spiritualità, tra natura e cultura-religione¹⁵, si svolge il dialogo tra il restauratore e il vescovo: il primo sottolinea la fisicità del corpo di Gesù ribadito dalla circoncisione, il secondo ne evidenzia la sacralità:

¹⁴ Erri De Luca, *Erri De Luca: «La parola è il mio strumento di comunicazione preferito»*, intervista a cura di Leone D'Ambrosio, «Patria letteratura», 17 novembre 2016, <http://www.patrialetteratura.com/erri-de-luca-la-parola-mio-strumento...> [cons. il 30/10/2017].

¹⁵ Cf. Carla Pasquinelli, *Le ambiguità del corpo*, in Bourdieu *et alii*, *Il corpo tra natura e cultura*, cit., pp. 9-14; Cardini, *Il corpo e la preghiera*, cit., pp. 15-41.

«[...] Lei si rende conto che questa è materia sacra. Crede di poterla trattare come tale o per lei è una scultura e basta?»

Le parole del crocifisso sono sacre, rispondo, il suo corpo no, ha dovuto nascere e morire come ogni organismo. Ora avete davanti a voi il dettaglio della nudità originale. Aspetto la vostra decisione.

«Quel corpo che per lei non è sacro, lo diventa sulla croce, trasformato in oggetto di devozione [...]» (p. 40).

La riscoperta dell'elemento vitale in punto di morte è poi argomento di discussione tra il protagonista e il rabbino:

Camminiamo controvento mentre gli racconto del mio impulso a condividere il punto di vista dello scultore: si è voluto immedesimare con il soggetto, salire con lui sull'ultimo gradino. L'accento di erezione è il dettaglio più commovente di tutte le immagini cristiane, il guizzo della vita che si oppone (p. 53).

Morte e vita si fronteggiano quindi sulla croce come in guerra: la morte dei giovani sul campo di battaglia è sublimata da quella in croce, che conferisce carattere universale ed eterno al dolore individuale e contingente. «Osarono immaginare la modernità di un crocifisso nudo a rappresentare i giovani corpi distrutti» (p. 29). La finitezza della storia viene proiettata nella dimensione dell'Infinito.

Il restauratore, studiando e approfondendo la materia su testi biblici, in biblioteca e osservando le statue di nudi dell'antichità al Museo Archeologico di Napoli, si impegna a ricostruire con il marmo la parte danneggiata (la «natura, il sesso») dal distacco del panneggio. Commosso davanti alla nudità della scultura, supera la distanza che lo separa da questa con il «desiderio di trasmettere calore» (p. 33), arrivando a definire il suo incarico come «l'incontro con la misericordia per una statua» (p. 84). La fatica e la manualità¹⁶ utili negli attraversamenti tra i monti e nei lavori scultorei sono impiegate per eliminare la copertura in granito. L'osservazione distaccata dell'inizio lascia il posto alla tenerezza e alla compassione fino a indurre il protagonista a immedesimarsi, come già l'artista («È il segno di dove si è spinta la volontà di imitazione dello scultore, prestando

¹⁶ Il lavoro manuale è un motivo autobiografico.

il suo corpo alla statua», p. 57), nella figura del Figlio di Dio, in cui si fondono la natura umana e quella divina: «La piccola opera da eseguire si va impossessando dei miei sensi» (p. 47). È così possibile cogliere il significato profondo della croce, mezzo di redenzione come predicato da San Paolo: «Predicare la morte di Cristo in croce sembra una pazzia a quelli che vanno verso la perdizione; ma per noi, che Dio salva, è la potenza di Dio» (I Corinzi 1,18).

Ne *La Natura Esposta* il protagonista, per eseguire il calco in gesso di ciò che è coperto, osserva la sua fisicità instaurando in seguito una continuità con il procedimento adottato dallo scultore, che ha riprodotto la propria anatomia sulla statua assumendo una posizione analoga e sperimentando l'«identificazione fisica tra soggetto e autore. Non ha usato modelli, non ha scaricato su un altro la sofferenza della posizione per copiarla a distanza. Voleva conoscere dall'interno. Si è perseguitato, più che allenato, per raggiungere il traguardo dell'imitazione» (p. 58). Nel processo imitativo di secondo livello («imito l'imitatore», p. 58), l'immedesimazione fisica del restauratore con la figura cristologica è per alcuni aspetti immediata, attraverso la percezione su di sé dei colpi inferti alla statua per eliminare il panneggio e ricostruire la parte mancante («i colpi mi rintronano nel corpo, come se scalpellassi il mio bacino», p. 35; «Mentre colpisco ho l'impressione di togliere materia da un involucro di pietra intorno alla mia carne. [...] Sotto la crosta di marmo c'è la mia forma», p. 92; «Divento quello che sto facendo», p. 93), per altri aspetti graduale: le riflessioni sulla crocifissione, il parallelismo tra il corpo dell'artista, il proprio e quello statuario, la circoncisione a *imitatio Christi*, con cui egli si dimette «dalla natura precedente» (p. 66), il contatto con il crocifisso, del quale è evidenziata l'ambivalenza simbolica di morte, salvezza e resurrezione¹⁷. A conclusione del lavoro la natura «risulta dissimulata più che esposta» (p. 118).

¹⁷ Il protagonista rinvieni sulla statua alcune squame sui piedi, con allusione al pesce (*ichthus*), primo simbolo cristiano («Lo scultore vede nel momento della morte la trasformazione del corpo in simbolo di salvezza», p. 63), e l'iscrizione sulla sommità della croce indicante la resurrezione.

L'accostamento spirituale richiede però un passaggio ulteriore: il riconoscimento dell'Alterità che oltrepassa la razionalità e consente un capovolgimento di prospettiva indicato dal vescovo, per il quale la nudità umana del «corpo offeso» diventa «purezza di agnello sacrificato» (p. 118). Nel tentativo di applicare alla statua la parte ricostruita, il cui differente colore evidenzia la vulnerabilità della «natura esposta»¹⁸, il protagonista avverte una forza che lo respinge, in un serrato corpo a corpo in cui è sovrastato dalla scultura. Solo dopo più prove, egli si rende conto che per applicare il pezzo è necessario un atteggiamento di devozione, non l'«orgoglio» per il lavoro finito ma il «tremito» per la sacralità. Affinché l'umano, assecondando il suo senso religioso, possa tendere verso il divino occorre un atto di umiltà che introduce al mistero.

Faccio la mossa che dovevo fare entrando qui. Mi levo le scarpe. Poi tolgo il resto dei panni. Ho i brividi. Raccolgo il pezzo.

Applico la resina alle due superfici di contatto. Avvicino la natura alla sua congiunzione. Non controllo il tremito delle mani, temo di attaccare male, di essere impreciso. Le due parti si attraggono da sole (p. 123).

¹⁸ Per il restauratore la «natura» è stata coperta dalle civiltà non tanto per pudore quanto per difesa: «La nudità del crocifisso suscita l'antica pietà per la natura indifesa. [...] Lo strazio della posizione crocifissa culmina in quella parte denudata» (p. 86).

V

Nature et société civile : la perte de l'innocence

Cristina Schiavone

Sguardi di coloniale sui propri “soggetti” africani fra natura e cultura

Dockers, peintres, chauffeurs, maçons
Tous ouvriers de la peine
D'Ombre habillés et de toison de jais coiffés
Triment
Et quand l'homme blanc vient, embrassant la
foule d'un regard de dieu,
A la tourbe d'esclaves soumis pose l'éternelle
question :
- Il n'y a personne ?
- C'est-à-dire ?
- Un Blanc !

Bernard Dadié, *Il n'y a personne?*, in «La
Ronde des jours» (1956)

Dall'epoca delle *expositions coloniales*, che avevano il compito di promuovere il progetto coloniale, e dei parchi d'attrazione soprannominati “zoo umani”, creati per soddisfare le curiosità malsane degli europei, a oggi è trascorso più di un secolo. Eppure alcune credenze, immagini, rappresentazioni e stereotipi sulla natura dei popoli africani a sud del Sahara, costruiti e tramandati nei secoli da colonizzatori, missionari e viaggiatori europei a uso e consumo del pubblico lettore in patria, sono ancora oggi impressi profondamente nell'immaginario collettivo occidentale e duri a morire, andando a nutrire l'armamentario di pregiudizi ben noto anche solo sfogliando le cronache attuali.

Certamente, sulla formazione di questo immaginario collettivo ha pesato fortemente la leggenda biblica ben più antica della maledizione di Canaan, più nota come la maledizione di Cam, presente nella Genesi¹: Cam, secondo figlio di Noè, osò osservare la nudità del padre mentre questi stava dormendo. Risvegliatosi, Noè maledisse la discendenza del figlio. Per la Chiesa la pelle nera era il segno di quella maledizione. Con questa motivazione, la Chiesa cattolica aveva così risolto il problema posto dalla scoperta di persone dalla pelle scura, scoperta che metteva in discussione l'assunto che l'uomo (sottinteso bianco) era stato «creato a immagine e somiglianza di Dio» (sottinteso bianco).

Partendo da queste premesse, il mio contributo, articolato in due parti, si prefigge l'obiettivo di indagare, attraverso alcuni sguardi di coloniale sui propri colonizzati, le modalità di rappresentazione dell'africano subsahariano nel periodo coloniale.

La prima parte, o *pars destruens*, illustra brevemente la rappresentazione stereotipata dell'africano attraverso una sequenza di *topoi* tratti da testi di varia natura. La fonte principale da cui ho tratto tali *topoi* è un'opera di riferimento essenziale per chiunque si voglia occupare di imagologia in ambito coloniale, in particolare di rappresentazione dell'alterità del colonizzato: si tratta del noto saggio di Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*². A questo testo ho affiancato il saggio di Ada Martinkus-Zemp, *Le Blanc et le Noir*³, che analizza una quarantina di opere francesi fra romanzi, racconti e resoconti di viaggio sia di autori non scrittori di professione (in maggioranza amministratori, ufficiali o coloni), sia di scrittori di mestiere⁴.

La seconda parte, o *pars construens*, contrapposta alla prima, consiste in un'opera di riabilitazione dell'immagine dei po-

¹ Genesi, 9, 20-27.

² Paris, Plon, 1956.

³ Ada Martinkus-Zemp, *Le Blanc et le Noir. Essai d'une description de la vision du Noir par le Blanc dans la littérature de l'entre-deux guerres*, Paris, Nizet, 1975.

⁴ Per una bibliografia dettagliata dei testi analizzati, si rimanda al testo dell'autrice.

poli africani condotta da un funzionario coloniale francese, riconosciuto dagli specialisti un pioniere degli studi di africanistica: Maurice Delafosse. Dalla sua estesa produzione ho selezionato due opere interessanti dal punto di vista del tema qui trattato: *Broussard ou les états d'âme d'un colonial: suivis de ses propos et opinions* (1922)⁵ e *Les Nègres* (1927)⁶.

Pars destruens: natura, anti-natura e subnatura dell'africano

È opportuno introdurre l'argomento partendo da qualche cenno sul funzionamento della colonia nel continente africano.

Il sistema coloniale era fondato su un'organizzazione piramidale al cui apice era collocato il colonizzatore bianco e nella parte inferiore il colonizzato nero. Il sistema era fondato sul privilegio assoluto del bianco contrapposto all'oppressione e allo sfruttamento del nero. Al colonizzato era rifiutato ogni tipo di diritto democratico. Il sistema coloniale, essendo costruito su un'evidente profonda ingiustizia, poteva avere senso solo a condizione di trovare delle giustificazioni che consentissero l'autoassoluzione del colonizzatore. Una delle strategie più efficaci e più urgenti in questo senso era procedere a un'opera di disumanizzazione del colonizzato.

Tranne qualche rarissima eccezione, la letteratura coloniale francese del primo '900 fino agli anni '40 è caratterizzata da un costante processo di reificazione delle popolazioni colonizzate, sia esso latente o patente, intenzionale o non.

In tal senso, più che di natura, quando la letteratura coloniale rappresenta l'africano nero, lo descrive piuttosto in termini di *subnatura* o di *anti-natura*. Già dall'antichità secondo Aristotele, poi Spinoza e in seguito Nietzsche, che a lui s'ispira, l'africano è generalmente definito da tutti un essere *sub specie*.

Laddove invece sono esaltati gli aspetti dello slancio vitale, della pulsione sessuale e del legame con le forze occulte, l'affri-

⁵ Paris, Larose.

⁶ Paris, Rieder. L'edizione consultata e citata si riferisce alla riedizione del 2005 pubblicata presso L'Harmattan.

cano nero viene collocato nella categoria della *soprannatura*, vale a dire nella categoria dove si classifica «tutto ciò che supera, che trascende l'ordine, le leggi e il corso ordinario della natura», secondo quanto recita il dizionario Treccani.

A iniziare dalla Natura africana intesa in senso geografico come spazio, territorio, paesaggio, le qualificazioni più frequenti associate al continente sono tutte peggiorative e riassumibili negli iperonimi *inhospitalière* e *hostile*: «soleil traître», «chaleur intolérable», «maladie mortelle», «saleté immonde»⁷. Nelle descrizioni, il paesaggio africano è distinto in due spazi opposti ed estremi, la foresta e la savana: «forêt à la végétation touffue, incohérente, sauvage et primitive», regno degli antropofagi e degli stregoni, abitato dall'umanità che è al gradino più basso dell'evoluzione umana, spazio dei «nègres lippus»⁸. Alla foresta si contrappongono la *brousse* e la savana, «malade de secheresse»⁹.

Questa natura, percepita come un elemento ostile all'essere umano, pare rendere l'africano vittima del continente, essendo dominato da esso: «De par son origine même, le Noir subit des forces qui contribuent à perturber ou à détruire sa vie intellectuelle, sa morale personnelle et interpersonnelle, sa dignité»¹⁰.

Albert Memmi elenca e illustra alcuni luoghi comuni più diffusi sul colonizzato che ne fanno un ritratto mistificato e stereotipato. Uno dei miti più noti è sicuramente la pigrizia, alla quale corrisponde come contraltare «le goût vertueux de l'action»¹¹ del bianco. I colonizzatori di ogni latitudine sono unanimi nell'accusa rivolta ai popoli colonizzati. Tale accusa funge da alibi per il colonizzatore poiché in realtà, come afferma Memmi, «elle est économiquement fructueuse»¹². La pigrizia giustificerebbe anche la povertà materiale del colonizza-

⁷ Martinkus-Zemp, *Le Blanc et le Noir*, cit., p. 28.

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ *Ibidem*, p. 21 e ss.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ Memmi, *Portrait du colonisé*, cit., p. 111.

¹² *Ibidem*, p. 107. Il corsivo è dell'autore.

to, poiché il suo lavoro risulterebbe agli occhi del colonizzatore poco redditizio, tanto da giustificare anche un salario basso.

Un secondo tratto molto diffuso è la supposta inferiorità mentale e intellettuale del nero: «Débile. Irresponsable, mineur, le Bon Noir ou le Noir enfant ou l'enfant noir»¹³. Nella scala evolutiva, l'uomo nero sembra non essere mai andato oltre il Medioevo, quindi bisognoso d'istruzione, di guida e di protezione persino da se stesso. «Cette déficience appelle la protection»¹⁴, cioè renderebbe necessaria e giustificata la forma politica del protettorato.

Oltre al «Bon noir» esiste al contempo il «Mauvais Noir»: «Arriéré, pervers, aux instincts mauvais, voleur, un peu sadique»¹⁵, tale da rendere necessario un sistema poliziesco e improntato alla massima severità.

Altro aspetto di frequente citato da Memmi, è l'«Absence de besoins»¹⁶: «inaptitude au confort, à la technique, au progrès, à son étonnante familiarité avec la misère»¹⁷. Memmi spiega come il colonizzatore trovi giustificazione al sistema d'oppressione: «Ce n'est pas davantage une preuve de sagesse, mais de stupidité»¹⁸.

A conferma della doxa europea illustrata da Memmi, Maurice Delafosse cita i medesimi luoghi comuni sul nero, in particolare la tendenza a esaltare gli aspetti più perversi della sua personalità:

« Menteurs, fourbes et cruels », disent des nègres ceux qui les haïssent ; « insoucians et bavards », disent d'eux ceux qui ne professent à leur égard qu'une indulgence quelque peu méprisante et dont Galien, cité plus haut, faisait partie. C'est un peu ce que l'on dit des enfants, dont l'âge est réputé sans pitié et sans prévoyance, et sans doute de telles appréciations ont-elles conduit à la formule : « les nègres sont de grands enfants », à moins qu'elles n'en soient la résultante¹⁹.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶ *Ibidem*, p. 110.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Delafosse, *Les Nègres*, cit., p. 51.

Un quarto aspetto del carattere dell'africano sul quale insiste la letteratura francese dei primi quarant'anni del '900 è l'ingratitude. Egli è descritto come costantemente manchevole di qualcosa, sempre chiamato in causa con frasi alla forma negativa. Anche laddove offre un aspetto di positività, come ad esempio la sua ospitalità, questa qualità viene interpretata come indice di irresponsabilità e mancanza di senso della previsione: «[...] les fêtes sont belles et généreuses, en effet, mais voyons la suite! Le colonisé se ruine, emprunte et finalement paye avec l'argent des autres!»²⁰.

Il processo di spersonalizzazione del colonizzato emerge anche attraverso l'uso frequente del plurale indefinito "loro", come sottolinea Albert Memmi in tono polemico e sarcastico: «Le colonisé... n'a droit qu'à la noyade dans le collectif anonyme [...]. Tous les nègres se ressemblent»²¹, il che equivale alla privazione delle caratteristiche distintive della persona. Persiste una grande difficoltà a riconoscere gli africani come soggetti o individui: «C'est à peine encore un être humain. Il tend rapidement vers l'objet»²². Si tratta di una tendenza generale riscontrabile in tutta la letteratura fino agli anni '40: gli africani sono spesso rappresentati come massa informe, inconsistenti e senza voce. Lo sguardo è sempre e solo quello dell'europeo che riduce i colonizzati a delle comparse, senza parola, privi di profondità psicologica, oppure a personaggi tipizzati, privi di una complessità umana. La loro psicologia non evolve, segue schemi meccanici simili a marionette²³.

Questo sguardo degradante e svilente porta anche a sostenere che gli africani non sono capaci di governarsi da soli, non avendo il senso della nazione e della cittadinanza; di conseguenza non possono far parte di organi di governo, hanno bisogno di essere guidati, non possono avere i diritti del cittadino moderno, per cui non possono beneficiare del diritto di voto.

²⁰ Memmi, *Portrait du colonisé*, cit., p. 114.

²¹ *Ibidem*, p. 115.

²² *Ibidem*.

²³ Cf. l'epigrafe del presente saggio.

Il sistema coloniale, che non può essere dinamico poiché «Tout changement ne peut se faire que contre la colonisation»²⁴, proclama così di avere “rispetto” degli usi e costumi del colonizzato, inteso nel senso di favorire gli elementi più retrogradi della sua cultura.

La conseguenza più diretta di questa condizione è per l'africano la tendenza al ripiegamento nei valori-rifugio della famiglia: «La cité n'exige pas de lui des devoirs complets de citoyen? [...] lui interdit toute vie nationale? En vérité il n'en a plus besoin. Sa juste place, toujours réservée dans la douce fadeur des réunions de clan, le comble»²⁵, e della religione²⁶. Da qui tutta una serie di difetti e di mancanze psicologiche che si possono riscontrare in tutta la produzione coloniale.

In sintesi, la letteratura francese del primo quarantennio del '900 rappresenta l'africano con tratti fisici e caratteriali in cui predominano una serie di difetti e mancanze psicologiche tali da giustificare la missione civilizzatrice che la Francia è chiamata a svolgere, nell'intento di liberare l'africano dalle tenebre alle quali è condannato per portargli «la Civilisation, la Religion, pour [l]'éduquer, [l]'“humaniser”»²⁷ e quindi farlo entrare finalmente nella Storia, secondo la propaganda coloniale!

Pars construens: uno sguardo altro di coloniale fra natura e cultura

Vorrei soffermarmi sullo sguardo di una figura coloniale che nel primo ventennio dello scorso secolo fu tra i primi e fra i rari a contestare la rappresentazione degradante del nero e, attraverso ricerche sul campo e pubblicazioni, a riabilitare le culture africane per conferire loro una dignità: Maurice Delafosse.

Vissuto fra la fine del XIX e il primo trentennio del XX secolo (1870-1926), uomo dalla personalità complessa e per certi versi ambiguo, secondo il punto di vista di Jean-Loup Amsel-

²⁴ Memmi, *Portrait du colonisé*, cit., p. 127.

²⁵ *Ibidem*, pp. 128-129.

²⁶ *Ibidem*, pp. 130-131.

²⁷ Martinkus-Zemp, *Le Blanc et le Noir*, cit., p. 219.

le²⁸, Delafosse è senz'altro meritevole d'interesse da vari punti di vista. La sua vasta produzione scientifica, tra cui spicca l'opera maggiore in tre volumi, riferimento per l'africanistica, *Haut-Sénégal-Niger: le pays, les peuples, les langues, l'histoire, les civilisations* (1912)²⁹, gli è valsa la fama di pioniera degli studi storici, linguistici ed etnologici sull'Africa. La duplice funzione di amministratore coloniale e di studioso lo fece entrare in conflitto con il sistema, poiché dai suoi scritti prevaleva una propensione a riabilitare le culture africane e a diffondere l'idea di un'Africa autentica con le sue specificità e complessità, piuttosto che ad addurre giustificazioni alla necessità dell'imposizione coloniale. Le sue idee quindi si scontravano non solo con l'opinione pubblica francese ed europea dell'epoca, ma soprattutto con la gerarchia coloniale³⁰. Stimato da Léopold Sédar Senghor e da Djibril Tamsir Niane, grazie alla sua testimonianza, questa figura coloniale si può annoverare con Léo Frobenius fra i precursori del movimento della *Négritude*³¹.

La mia analisi si è focalizzata sulle sue due ultime opere. La prima è *Broussard ou les états d'âme d'un colonial: suivi de ses propos et opinions*, risalente nella sua ultima versione al 1922³². Quest'opera si discosta da tutta la produzione scientifica dell'autore poiché appartiene al genere memoriale³³. La se-

²⁸ Cf. Jean-Loup Amselle, *Maurice Delafosse: un africaniste ambigu*, in Jean-Loup Amselle, Emmanuelle Sibeud (a cura di), *Maurice Delafosse: entre orientalisme et ethnographie. L'Itinéraire d'un africaniste (1876-1926)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, pp. 122-136.

²⁹ Paris, Larose.

³⁰ Numerosi documenti amministrativi mostrano che Maurice Delafosse era in viso al potere centrale perché troppo vicino alle popolazioni colonizzate. Cf. Alice Conklin, «*On a semé la haine*»: *Maurice Delafosse et la politique du Gouvernement général en AOF, 1915-1936*, in Amselle, Sibeud (a cura di), *Maurice Delafosse: entre orientalisme et ethnographie. L'Itinéraire d'un africaniste (1876-1926)*, cit., pp. 65-77.

³¹ V. Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, e Id., *Postface de Louise Delafosse, Maurice Delafosse. Le Berrichon conquis par l'Afrique*, Paris, Société d'histoire d'outre-mer, 1976.

³² L'edizione consultata alla quale fanno riferimento le pagine qui citate è la più recente, riedita da L'Harmattan nel 2012.

³³ L'opera era stata pubblicata in una rivista di studi coloniali, in forma di *feuilleton*, già dai primi del '900. In seguito l'autore l'ha rivista e raccolta in un

conda è un saggio dal titolo *Les Nègres*, ultima pubblicazione di Delafosse, opera di sintesi sulle società africane subsahariane a carattere prettamente divulgativo.

Nelle sue memorie, il protagonista Broussard, personaggio fittizio dietro il quale si riconosce molto facilmente l'autore, si scaglia spesso con tono ironico contro gli stereotipi e i miti coloniali. Egli attacca giornalisti, scrittori e soprattutto tutti i sedicenti africanisti che chiama ironicamente «nérophiles en chambre»³⁴. Secondo Delafosse, essi sono i primi responsabili di aver costruito dei miti coloniali, di diffondere falsi stereotipi sugli africani, quindi di alimentare in Europa erronee rappresentazioni del mondo coloniale e i pregiudizi nei confronti dei popoli assoggettati.

A proposito della supposta pigrizia dell'africano, nel capitolo XIV *Sur un dicton*, il linguista-storico-etnologo Broussard illustra in maniera esaustiva il suo pensiero. Egli parte da un'analisi comparata della locuzione «travailler comme un nègre», da un punto di vista diatopico, diacronico, sincronico, diastratico:

En France, on entend par là travailler durement et sans relâche, peiner à la sueur de son front, se tuer par excès de labeur. En Afrique, la même expression est employée le plus souvent dans un sens purement ironique et devient une simple figure de rhétorique qui se pourrait traduire par « ne pas se la fouler ».

[...] La locution « travailler comme un nègre » n'est pas née de nos jours : elle date du temps où les Européens avaient, sur l'inégalité des races humaines et l'excellence de la race blanche, des conceptions [...] qui, mises au service de leurs intérêts matériels, les avaient conduits à arracher à leur patrie les nègres africains par tous les moyens – ruse et violence –, à en faire commerce comme d'un bétail précieux et à leur faire cultiver, sous la menace du fouet et de la trique, les vastes plantations américaines dont les produits enrichirent toutes les nations de l'Europe occidentale durant les trois siècles qui précédèrent la Révolution.

[...] L'institution de l'esclavage a disparu. [...] Mais le proverbe est demeuré et, lorsque nous disons aujourd'hui en France « travailler comme un nègre » [...] nous avons en vue non pas les nègres actuels, mais ceux

unico volume aggiungendovi una parte finale dal titolo «Propos et opinions».

³⁴ Delafosse, *Broussard ou les états d'âme d'un colonial: suivi de ses propos et opinions*, cit., p. 66.

des siècles passés, qui usaient leurs muscles au profit de nos ancêtres, loin de leur patrie.

Dans la bouche du colon du XX^e siècle, la même locution procède d'une tout autre origine. À vrai dire, il l'a apprise lui aussi en France, [...] : travailler comme un nègre voulait dire pour lui, avant qu'il eût quitté la métropole, travailler plus qu'un Blanc. Mais, après qu'il se fut établi dans les colonies d'Afrique, quand, déployant lui-même du matin au soir une inlassable énergie sous un soleil de feu et un climat débilitant, il vit ses entreprises et ses efforts compromis par l'indifférence apathique des populations indigènes, par la difficulté de conserver une main-d'œuvre fugace et de rendement médiocre, quand il s'aperçut que les Noirs préféraient leur insouciant médiocrité à l'aisance qu'aurait pu leur procurer un travail relativement bien rémunéré, il comprit toute l'ironie de ce dicton dont l'inconséquence actuelle ne lui était pas apparue encore et travailler comme un nègre devint pour lui synonyme de faire le lézard ou de gâcher l'ouvrage.

Et pourtant cette nouvelle interprétation n'est pas plus exacte au fond que l'ancienne : l'une et l'autre ont ceci de commun qu'elles ne se justifient que par une généralisation excessive et par un point de vue trop borné.

[...] Si, nous plaçant à un point de vue plus général et plus proprement objectif, nous examinons comment travaillent les Noirs lorsqu'ils sont livrés à leur propre initiative dans leur pays et en dehors de toute intervention étrangère, je crois, bien sincèrement, que nous arriverons à cette conclusion que dire « travailler comme un nègre » revient tout simplement à dire « travailler comme un homme ». [...] J'ai la conviction que, dans toutes les parties du monde, l'homme, à quelque race qu'il appartienne, a une instinctive horreur du travail [...]. La légende des nègres n'ayant qu'à lever la main pour cueillir aux arbres de leurs forêts les fruits que leur dispense généreusement la nature n'est qu'une légende, qui a pu charmer les oreilles ingénues des contemporains de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, mais qu'il serait temps de rejeter dans le domaine des contes de fées. L'Afrique est loin d'être un paradis terrestre [...]. En réalité le nègre, comme nous, ne mange que les fruits de ce qu'il a semé et, ces fruits, il ne les récolte qu'au prix d'un dur et incessant labeur. [...] Convenez avec moi que le nègre, livré à ses seules ressources, travaille proportionnellement autant que nous³⁵.

Attraverso il personaggio fittizio di Broussard, dietro cui si cela l'autore, si afferma l'esistenza di un'anima negra specifica irriducibile a nessun'altra: «Je ne prétends pas que les Noirs soient inférieurs aux Blancs»³⁶. Nel portare l'esempio dell'usanza tutta

³⁵ *Ibidem*, pp. 141-145.

³⁶ *Ibidem*, p. 154.

europea di creare dei parchi simili agli zoo dove esporre africani, asiatici o papua collocati in habitat naturali alla stregua degli animali esotici, egli sostiene che gli africani «sont victimes de la malsaine curiosit  occidentale qui les réduit   une naturalit , voire une animalit  qui nie leur dignit  humaine»³⁷.

Les Nègres   l'opera in cui risalta l'intenzione di Delafosse di sconfiggere i pregiudizi di cui gli africani sono sempre stati oggetto. L'autore risponde ribaltando l'immagine stereotipata del nero. Anche in questo saggio egli affronta il problema da un punto di vista diacronico e sincronico. Nel primo capitolo elabora una sintesi della storia della conoscenza dei *nègres* e a proposito della supposta crudelt  degli africani l'autore risponde con una domanda e un paragone:

[...] sommes-nous en droit d'affirmer qu'une civilisation qui tol re et même exalte la guerre soit plus élevée moralement que celle qui tolère et même exalte l'immolation de victimes humaines à la divinit  ? Je ne parle pas de l'esclavage, car, sous ce rapport, les peuples européens ont été, il n'y a pas bien longtemps, plus cruels et plus barbares, que ne se sont jamais montrés les peuples noirs dans leurs coutumes proprement autochtones³⁸.

Delafosse prende le distanze dall'antropologia dell'epoca che spesso tendeva a considerare le societ  africane in una sorta di atemporalit , come un'umanit  fuori dalla storia.

Attraverso una contestualizzazione storica, l'autore smonta tutte le idee preconcepite che sono alla base degli stereotipi razzisti. Nel capitolo intitolato *Du Moyen  ge   nos jours*, traccia la storia dell'impero del Ghana, del Mali, di Gao, degli stati Mossi dello Yatenga e di Ouagadougou, del regno bambara di Segou, degli Ashanti di Kumasi, di Abomey, dei Fulbe del Macina e delle imprese di grandi condottieri e re come Ousman Fodio, El-Hadj Omar, Samori Tour  e altri, basandosi su fonti scritte anche antiche. Di conseguenza Delafosse dimostra la falsit  dell'assunto che l'Africa   un continente senza storia e

³⁷ Blach re, *Introduction   Broussard ou les  tats d' me d'un colonial*, cit., p. xiv.

³⁸ Delafosse, *Les Nègres*, cit., p. 9.

con la sua produzione scientifica e la sua testimonianza autentica integra l'Africa nella storia del mondo e nella storiografia.

La stessa valorizzazione dell'africano dal punto di vista della capacità di una certa complessità e originalità dal punto di vista politico, Delafosse la estende all'originalità della creatività artistica. E cita a questo proposito i bronzi del Benin dal XIII al XV secolo che, secondo un'ipotesi di Delafosse confermata solo di recente, non hanno subito in alcun modo l'influenza di culture europee³⁹.

Infine, Delafosse è il primo a introdurre e a difendere un'idea di relativismo culturale moderna, e questa sua convinzione lo induce ad additare la società occidentale per la sua abitudine sterile a paragonare le culture secondo una scala di valori del tutto arbitraria ed etnocentrica:

Mais pourquoi perdre notre temps à toujours comparer les Noirs aux Blancs et les Africains aux Européens ? C'est là une besogne assez vaine et sans résultat possible, à moins qu'elle ne soit effectuée par quelqu'un qui puisse être un observateur impartial, condition qu'il ne saurait remplir que sous réserve de n'appartenir ni à la race noire ni à la race blanche, de n'être ni un Africain ni un Européen. N'est-il pas plus utile et plus intéressant de considérer en soi l'objet de notre étude et de nous borner à rechercher, si nous le pouvons, ce qu'ont été les nègres dans le passé d'après ce qu'ils font ? À vouloir procéder autrement, nous continuerons indéfiniment à parler d'eux sans les connaître⁴⁰.

Anche da queste parole emerge dal pensiero di Delafosse il ruolo centrale che lo studioso attribuisce nella ricerca antropologica alla pratica sul campo (*praxis*).

Sul supposto disinteresse o, meglio, sulla cattiva inclinazione alla politica del nero, Delafosse risponde nel capitolo IV, *Le collectivisme des nègres*. L'autore analizza le entità collettive, da quella nucleare a quella più complessa (famiglia, villaggio, clan, tribù, provincia, regno, confederazione), mettendo in risalto la loro dimensione politica e mostrando che in verità

³⁹ Enciclopedia Treccani, alla voce "Benin": «Ricerche e scavi di scienziati tedeschi hanno dimostrato che la lavorazione del bronzo nel Benin è di molto anteriore a qualunque influsso europeo». Cf. anche <http://www.lankaart.org/article-33895979.html> [cons. le 08/04/2018].

⁴⁰ Delafosse, *Les Nègres*, cit., p. 10.

le società africane sono delle realtà complesse, come afferma a proposito degli imperi africani: «Ces derniers types de collectivité, y compris le village, sont en réalité des États ou des fragments d'État»⁴¹, o a proposito del rapporto fra interesse pubblico e interesse privato: «Les droits particuliers sont toujours étroitement subordonnés à l'intérêt général et [...] les intérêts privés ne sont pris en considérations qu'autant qu'ils se confondent avec l'intérêt global de la collectivité»⁴²; «L'affection profonde manifestée par les nègres pour leur système collectiviste n'a pas pu ne point avoir une influence marquée sur leurs institutions politiques»⁴³.

In un articolo pubblicato sulla rivista «La Dépêche coloniale» del 1921, Delafosse pone questa domanda ai suoi lettori:

À quels magnifiques résultats ne serions-nous pas parvenus dans chacune de nos colonies, si nous avions dépensé autant de constante énergie et d'ingéniosité à maintenir les organisations indigènes que nous avons dépensé à les détruire ou à les bouleverser. [...] Nos "sujets" et nos protégés n'ont que faire de notre pitié; c'est notre estime qu'ils réclament et à laquelle ils ont droit. Et la condition première de cette estime que nous leur devons est de les considérer, non comme des éternels enfants sur lesquels il nous faudrait exercer jusqu'à la fin des temps une manière de tutelle inquiète et directe, mais comme des hommes qui ont assez vécu pour se faire conduire par leurs propres guides dans le chemin que nous les avons aidés à se tracer⁴⁴.

E ancora Broussard dichiara:

Les nègres ne sont ni les barbares ineptes et paresseux qu'on décrit trop souvent, ni les malheureuses victimes innocentes de la cruauté aveugle des Européens mais des hommes réagissant à la situation qui leur est faite comme d'autres hommes auraient fait à leur place⁴⁵.

Malgrado il tono un po' paternalistico, comprensibile per il contesto socio-culturale in cui si colloca il personaggio, questo sguardo empatico di coloniale su natura e cultura degli africani

⁴¹ *Ibidem*, p. 38.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁴ Louise Delafosse, *Maurice Delafosse. Le Berrichon conquis par l'Afrique*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 1976, p. 372.

⁴⁵ Delafosse, *Les Nègres*, cit., p. 31.

così lontana dalla rappresentazione falsa e stereotipata testimoniata dalla letteratura della sua epoca, non merita comunque di essere dimenticato dagli studiosi africanisti. Per i molti aspetti innovativi e moderni, per la sua componente pionieristica e rivoluzionaria, l'opera di Maurice Delafosse meriterebbe invece di essere rivisitata e maggiormente valorizzata.

Daniela Fabiani

L'homme et la nature chez Philippe Claudel: *Les âmes grises*
et *Le Rapport de Brodeck*

Philippe Claudel, écrivain et metteur en scène contemporain, a publié beaucoup de romans et récits centrés sur l'analyse de la nature humaine et de ses mystères ainsi que sur les dynamiques qui président aux relations sociales. Parmi eux, il y a trois romans qui se signalent car ils adoptent la structure du roman policier, et notamment du roman d'enquête, à savoir *Les âmes grises*¹, *Le Rapport de Brodeck*², *L'Enquête*³ : il s'agit toutefois de romans où la présence du crime et de l'enquête qui s'ensuit n'est qu'un escamotage formel pour s'adonner à une analyse approfondie sur la présence du Bien et du Mal chez l'homme et par conséquent dans la société où il vit. Nous savons que les polars se caractérisent, entre autres, par le fait qu'ils se lient d'habitude à un décor urbain, là où les rapports sociaux sont plus violents et la vie individuelle est plus difficile⁴ : ici, par contre, sauf dans le dernier, à savoir *L'Enquête*, où la nature est presque absente et qui ne fera donc pas l'objet de cette analyse, les lieux du crime sont de petits villages anonymes de la frontière française, des villages où les habitants se connaissent tous, entretiennent des relations au moins apparemment ami-

¹ Philippe Claudel, *Les Âmes Grises*, Paris, Stock, 2003. Nos citations renvoient toutefois à l'édition Le livre de poche, 2006.

² Philippe Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, Paris, Stock 2007. Nos citations renvoient toutefois à l'édition Le livre de poche, 2009.

³ Philippe Claudel, *L'Enquête*, Paris, Stock, 2010.

⁴ V., entre autres, Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

cales et forment une sorte de société fermée. Ce sont d'ailleurs des lieux plongés dans la nature, entourés de montagnes et collines, qui évoquent probablement la terre natale de Claudel, la Lorraine, région frontalière au patrimoine naturel certainement riche et diversifié. Il ne s'agit pas, toutefois, de romans régionalistes : si les paysages naturels et humains de l'Est de la France sont reconnaissables grâce à quelques indices narratifs, comme le climat, le tempérament des hommes et les allusions à la guerre, l'auteur tend à l'universel car ni le temps ni les lieux ne sont précisés ; son intérêt porte essentiellement sur la peinture des sentiments, des émotions, des faiblesses et des limites d'hommes vivant dans des lieux où la nature, sauvage ou domestiquée, joue un rôle important, comme on l'a déjà montré à propos des deux premiers romans de l'auteur, *Meuse l'oubli* et *Quelques-uns des cent regrets*⁵. En effet, Claudel structure le paysage naturel en relation étroite avec le personnage qui mène le récit, une relation tantôt osmotique tantôt dialectique mais toujours fondée sur une interaction entre paysage extérieur et paysage intime : de là naît une idée de nature qu'il me semble intéressant d'analyser.

Le rapport homme-nature

Les deux romans en question ont en commun la représentation du visage obscur de l'humanité : dans le premier, qui a comme toile de fond la première guerre mondiale, l'auteur analyse les bassesses et les lâchetés d'un bourg dont la tranquillité est bouleversée par le meurtre d'une fillette, appelée « Belle de jour » ; le deuxième nous mène à l'intérieur de la cruauté gratuite et infernale de la Shoa que le protagoniste se remémore à cause du rapport qu'il doit écrire sur le meurtre d'un étranger, nommé l'*Anderer*, perpétré par les hommes de son village. Ils

⁵ Philippe Claudel, *Meuse l'oubli*, Paris, Balland, 1999 et *Quelques-uns des cent regrets*, Paris, Balland, 2000. Cf. à cet égard l'analyse critique de Isabelle Bernard-Rabadi, *L'écriture de la perte chez Philippe Claudel. Meuse l'oubli et Quelques-uns des cent regrets*, « Jordan Journal of Modern Languages and Literature », vol. 2, n° 2, 2010, pp. 103-130.

partent donc d'un crime – d'une fillette, d'un étranger – dont il faut découvrir l'auteur et les causes : dans les deux textes commence alors un voyage mémoriel qui essaie de reconstruire l'ambiance où l'idée du meurtre a pu surgir ainsi que de dévoiler l'énigme liée à la vie du narrateur lui-même, à savoir l'enquêteur qui doit découvrir la vérité. Les romans reposent donc sur une structure binaire : l'enquête sur le meurtre racontée par le narrateur se déroule sous les yeux du lecteur, accompagnée et souvent mêlée à celle sur la vie personnelle du narrateur, ce qui fait que le personnage se crée au fur et à mesure qu'il raconte, grâce aussi à son rapport avec un espace naturel qui s'impose pour le révéler à lui-même.

Modulés entre présent et passé, les récits, qui procèdent par fragments et sans un ordre chronologique, essaient de donner au lecteur les détails essentiels qui peuvent conduire à la solution et la Nature intervient pour montrer, accompagner et expliquer la valeur des découvertes entrevues par le narrateur ou bien pour défier ce dernier. La description de l'espace naturel, présenté dans tous ses éléments et ses manifestations, repose souvent sur des analogies continues entre les sentiments et les émotions de l'homme et la nature elle-même, ce qui a permis à la critique de parler de Claudel comme d'un auteur à la tentation symboliste⁶. En effet, ses paysages brumeux, souvent noirs et soumis à toutes les intempéries, deviennent des lieux sinistres, exprimant la peur et le mystère qui dominent chez les villageois : en parlant de la guerre et surtout de la mort inexplicable de la jeune institutrice Lysia, le narrateur des *Âmes Grises* instaure une relation directe entre le sentiment d'incrédulité et d'attente des villageois et le paysage :

Même l'été paraissait en berne. Il y a eu des jours gris, étouffants, avec un soleil qui n'osait plus se montrer et passait ses journées caché derrière d'amples nuages couleur de deuil. [...] Les bêtes elles-mêmes paraissaient sans envie⁷.

⁶ Cf. Bernard-Rabadi, *L'écriture de la perte chez Philippe Claudel*, cit., p. 106.

⁷ Claudel, *Les Âmes Grises*, cit., p. 98.

Ou à l'inverse, lorsque Brodeck se rend sur les lieux naturels pour faire ses relevés (il travaille comme rédacteur sur l'écosystème de l'endroit où il habite), il n'oublie jamais de lire à voix haute des vers qui accordent son âme « au grand spectacle des montagnes, de l'épaulement des forêts et du damier des pâtures, tandis que le ciel au-dessus de tout cela paraissait veiller et se satisfaire de son infini étirement »⁸. La nature semble donc participer aux émotions des hommes mais aussi inviter ces derniers à partager ses propres manifestations : elle se propose comme un espace capable de susciter une rencontre avec celui qui y vit et s'offre comme un élément aidant l'homme dans la quête de sa subjectivité. Cette double dimension est partout présente dans les deux romans, ce qui en fait une constante très significative pour la compréhension du récit lui-même. Dans *Les Âmes grises* c'est une nature enneigée, immobile et glacée qui exprime la désolation des hommes qui ont découvert le corps de la petite « Belle de jour »⁹ ; par contre, l'arrivée de l'*Anderer* dans le village de Brodeck¹⁰ est soulignée par un paysage splendide où la lumière change l'aspect de la nature environnante en la rendant plus belle et majestueuse et en l'accordant ainsi à la stupeur et à la curiosité des habitants. C'est le même paysage extérieur qui, comparé par l'enfant Brodeck à « un paradis »¹¹ lors de son arrivée, est à présent souvent âpre et dur, expression des blessures que la vie lui a laissées. En effet, ce milieu naturel où vivent les deux personnages, souvent farouche et tourmenté, semble parfois s'ouvrir sur un gouffre d'où surgissent les images d'un passé terrible, la vie du camp pour Brodeck et la mort de sa femme pour le narrateur des *Âmes grises* ; par contre, sa beauté lumineuse et resplendissante esquisse les beaux souvenirs de la rencontre avec la femme aimée chez Brodeck et d'une vie de couple heureuse chez l'autre narrateur.

Il faut dire, en outre, que toutes les composantes de la nature sont présentées dans leur symbolisme classique : le vent,

⁸ Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 45.

⁹ Claudel, *Les Âmes Grises*, cit., pp. 18-19.

¹⁰ Cf. Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 68.

¹¹ *Ibidem*, p. 70.

l'eau, la neige, les bêtes, sont là non seulement pour présenter la nature dans tous ses aspects mais surtout pour exprimer le rapport dialogique et dialectique entre l'âme et le paysage.

En ce sens, les références aquatiques, positives ou négatives, sont nombreuses : le procureur Destinât, personnage ambigu surnommé *Bois-le-sang*¹² à cause de sa dureté pendant les procès, habite dans un Château dont le parc est bordé d'eau, mais « L'eau imprègne tout. Le parc du Château est comme un grand tissu trempé. Les herbes dégouttent sans cesse. Un endroit à attraper du mal »¹³. Cette eau malsaine n'est donc que le pendant narratif de la nature de l'homme qui vit et se promène dans ce lieu. Par contre la Staubi, la rivière du village où habite Brodeck, est

un torrent impétueux, folâtre, qui miaule, crie, bouscule les graviers, râpe les roches affleurantes, cogne et lance en l'air des écumes et des crachins. Un vrai sauvage de montagne, clair et tranchant comme un cristal [...]. Un indompté¹⁴.

La présence de cette eau limpide et cristalline est une constante du récit et à chaque fois la narration la personifie : elle devient alors une sorte de miroir révélateur de la vérité de l'âme humaine et par là elle représente l'altérité avec qui les hommes doivent se confronter ; cette eau parle, invitant les habitants à sortir du mensonge et de la laideur sur lesquels ils ont construit leur vie. Ce rôle de miroir révélateur de la conscience humaine revient à plusieurs reprises mais surtout vers la fin du récit, tout de suite après la description de la mort par viol de trois jeunes filles ; si les villageois ne veulent pas admettre leur implication dans ces meurtres, la Staubi est là avec ses eaux claires, pour leur suggérer la possibilité de sortir d'une condition de fausseté et d'imposture : la rivière

¹² Claudel, *Les Âmes Grises*, cit., p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁴ Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 67.

murmure et [...] bruit. On dirait une voix humaine. C'est une musique délicate qu'elle offre à ceux qui veulent bien tendre l'oreille, et s'asseoir un moment, sur l'herbe¹⁵.

Cette eau est douée donc d'une force vitale qui l'apparente à la voix humaine, mais le dialogue qu'elle veut instaurer avec les hommes reste muet car l'âme des villageois est comme sourde à son appel à la vérité, comme l'écrit Brodeck vers la fin de son récit :

Cela raconte beaucoup de choses une rivière, pour peu que l'on sache l'écouter. Mais les gens n'écoutent jamais ce que leur racontent les rivières, ce que leur racontent les forêts, les bêtes, les arbres, le ciel, les rochers des montagnes¹⁶.

C'est en effet tout le monde naturel qui parle, bouge, ressent des sentiments et des émotions qui entrent en relation avec la vie humaine : le ciel fait descendre une pluie torrentielle sur le village car il semble en vouloir à tous les hommes pour leur méchanceté¹⁷ ; dans *Le Rapport de Brodeck*, après la confession de Diodème sur le meurtre de l'*Anderer*, il y a un écoulement continu de la pluie pendant des jours, « Comme si le ciel avait besoin de faire une grande lessive, de laver le linge des hommes, puisqu'ils ne parvenaient pas à le faire eux-mêmes »¹⁸. Ou encore, toujours dans ce roman, face au défilé des jeunes qui vont à la guerre, le ciel adopte une attitude, somme toute, indifférente, semblable à celle des villageois, et il reste « pur et gai, ignorant la pourriture et le mal qu'on répandait à même la terre sous son arc d'étoiles »¹⁹ ; le soleil semble vouloir faire « durer le jour » pour pouvoir participer à la fête pour l'arrivée de l'*Anderer*²⁰ ; le vent parle lui aussi et invite les gens à se rencontrer²¹ ou semble « faire le ménage en les écharpant [les nuages]

¹⁵ *Ibidem*, p. 302.

¹⁶ *Ibidem*, p. 373.

¹⁷ Cf. Claudel, *Les Âmes Grises*, cit., p. 158.

¹⁸ Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 328.

¹⁹ Claudel, *Les Âmes Grises*, cit., p. 69.

²⁰ Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 240.

²¹ Cf. *Ibidem*, p. 196.

en bandes minces »²². La nuit qui accueille l'arrivée de *l'Anderer* s'avance « comme un chat qui vient de repérer une souris et qui est sûr de la tenir sous peu entre ses crocs »²³ : elle a presque toujours le pouvoir « de changer les choses les plus quotidiennes et les visages les plus simples »²⁴, mais aussi de les révéler « comme si en recouvrant de noir les paysages et les êtres elle en faisait ressortir la vraie nature »²⁵. La neige par contre « paraissait écrire sur la vitre des lettres qui à peine tracées fondaient et coulaient en lignes rapides, comme des larmes sur une joue absente »²⁶.

Si dans *Les Âmes Grises* on parle des fleurs et notamment de celle qu'on nomme « Belle de jour », fleur délicate et fragile, pour les comparer à la vie des hommes, dans *Le Rapport de Brodeck* il y a la présence récurrente de la « Pervenche des ravines », présentée selon Jacqueline Michel « comme une fleur légendaire d'une rare beauté, [...] autant dire une fleur marquée par le double signe de l'incertain et de l'inatteignable »²⁷. Le monde animal aussi est bien présent, surtout dans *Le rapport de Brodeck*, où beaucoup de comparaisons entre les hommes et les animaux contribuent à donner au récit l'allure d'une fable. Lors d'un dialogue de Brodeck avec Buller, ce dernier parle d'un groupe de papillons, les *Rex Flammae* dont le comportement est semblable à celui des hommes :

Lorsque tout va bien pour eux, la présence d'un ou de plusieurs individus étrangers à leur groupe ne les dérange pas, peut-être même en profitent-ils d'ailleurs, d'une façon ou d'une autre, mais dès lors qu'un danger se présente, qu'il y va de l'intégrité de leur groupe et de sa survie, ils n'hésitent pas à sacrifier celui qui n'est pas des leurs²⁸.

²² *Ibidem*, p. 167.

²³ *Ibidem*, p. 123.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Claudel, *Les Âmes Grises*, cit., p. 142.

²⁷ Jacqueline Michel, *Le bonheur selon Philippe Claudel*, in Ruth Amar (ed.), *L'écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 126.

²⁸ Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 276.

C'est un renvoi indirect au comportement des villageois vis-à-vis de l'étranger Brodeck lors de la guerre : ils l'ont expulsé de leur communauté en le dénonçant aux Allemands qui l'ont envoyé au camp. Cette métaphore animale avait été déjà présentée au début du texte à travers la description des porcs adultes faite par Orschwir²⁹, à signifier la profonde consonance entre la nature humaine et celle animale. Moins présent dans *Les Âmes grises*, même si toujours significatif, le bestiaire de Claudel est très riche et la narration nous offre là aussi des descriptions chargées de souligner les ambiguïtés et les mystères d'une nature bien vivante, peuplée et douée d'un dynamisme qui l'apparente à celui des humains. La découverte du corps de la petite « Belle de jour » provoque chez les villageois un égarement et un trouble qui sont présentés à travers la métaphore des oies balourdes qui dans le ciel « traçaient des cercles. Elles semblaient avoir perdu leur route »³⁰ ; ou encore, face à la mort de l'institutrice dans *Les Âmes Grises*, même les bêtes s'immobilisent et semblent avoir perdu leur appétit de vivre³¹. Dans *Le rapport de Brodeck*, par contre, la présence animale est plus massive et très métaphorique : le coq, les escargots, le chien, les oiseaux, les insectes, le cheval et l'âne, les papillons contribuent à la description d'une nature vivante qui est capable de servir de miroir aux attitudes des hommes pour les pousser à renier le mensonge sur lequel ils construisent leur vie individuelle et sociale. Il y a toutefois une présence animale qu'il faut citer tout particulièrement car elle arrive à l'improviste au début de la narration et clôt le récit en montrant par là le pouvoir de l'affabulation de Claudel. La découverte de bon nombre de renards morts sans une cause véritable est inexplicable aux yeux de Brodeck et à ce dernier, qui demande à des amis s'ils arrivent à expliquer ces morts, on répond toujours par des analogies avec les hommes ; c'est d'abord Limmat, le maître d'école, qui la propose :

²⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 50-51.

³⁰ Claudel, *Les Âmes grises*, cit., p. 19.

³¹ Cf. *Ibidem*, p. 98.

C'est un curieux animal, le renard [...]. On le dit malin, mais en fait, il est bien plus que cela. Les hommes l'ont toujours détesté, sans doute parce qu'il leur ressemble un peu trop. Il chasse pour se nourrir, mais il est aussi capable de tuer pour son seul plaisir³².

Cette analogie entre le sadisme du renard et celui des hommes exprime en raccourci l'idée centrale du roman : à l'image du grand nombre d'hommes morts pendant la guerre, les renards se sont donné la mort pour une imitation macabre du monde humain. Placée à l'intérieur d'un chapitre où l'on parle de la condition de Brodeck dans le camp de concentration et en même temps de l'assassinat de l'*Anderer*, cette analogie est encore plus forte et sera renouvelée avec les furets et les loups³³ pour se terminer à la toute dernière page, là où Brodeck, en train de quitter le village, croit voir le chien solitaire rencontré au début du texte qui semble l'attendre pour lui « montrer le chemin »³⁴ ; toutefois, à son approche il s'aperçoit qu'il s'agit d'un renard, « un très beau et très vieux renard [...] qui a tourné sa tête vers moi, m'a regardé longuement, et puis, d'un bond souple et gracieux, a disparu dans les genêts »³⁵. L'assimilation de ces deux animaux, ou mieux la transformation de l'un dans l'autre, mène inévitablement à leur symbolisme : si le chien, « guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie »³⁶ sert d'intercesseur entre notre monde et l'autre, le renard incarne les contradictions de la nature humaine et peut être considéré « comme un double de la conscience humaine »³⁷.

³² Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, cit., p. 104.

³³ Cf. *Ibidem*, pp. 118-119.

³⁴ *Ibidem*, p. 374.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, pp. 239-245, entrée : Chien.

³⁷ *Ibidem*, pp. 805-806, entrée : Renard.

Une collaboration nécessaire

Le symbolisme dont sont chargés ces deux animaux contribue à achever le portrait de la nature que nous offre Philippe Claudel dans ces textes ; présentée dans toutes ses composantes et douée d'une personnalité véritable, elle acquiert le statut d'un personnage à part entière et jouit d'une identité qui lui est propre : c'est pourquoi elle peut participer intimement aux vicissitudes des hommes, à la façon romantique, mais être aussi capable de les défier par son attitude , comme l'a souligné Jacqueline Michel à propos de Brodeck :

[...] à certains moments du récit on aura le sentiment que Brodeck fait corps avec le paysage ou mieux [...] qu'il est happé par lui, tandis qu'à d'autres moments on croirait assister à un corps à corps disproportionné entre eux.³⁸

Tous les éléments naturels entrent de manière active et féconde dans l'écriture, deviennent inséparables des récits, si bien qu'ils assument le rôle d'une altérité, d'un Autre qui tout en questionnant les humains les révèle à eux-mêmes : investis par la présence continue d'une nature signifiante où la beauté et la laideur se succèdent, se mêlent, se confrontent, les personnages sont poussés à se raconter, à construire et reconstruire devant les yeux du lecteur leur vie et leur personnalité. Le travail de l'écriture claudélienne ne fait donc que réinventer sans cesse les interactions entre l'espace humain et l'espace naturel en nous proposant un regard nouveau sur leur relation. Et s'il est vrai que les êtres humains font partie de la nature, celle-ci chez Claudel excède le vécu de l'homme et vaut par elle-même ; elle ouvre ainsi la voie à une réflexion anthropologique sur la place de l'homme dans son environnement et surtout sur la relation qui peut exister entre eux : l'homme n'est plus celui autour duquel gravitent le temps et l'espace, mais il collabore avec cette nature qui voit, parle, souffre et ils participent ensemble à la tentative d'envisager une nouvelle manière d'habiter le monde ou mieux de cohabiter dans le monde. Il s'agit

³⁸ Michel, *Le bonheur selon Philippe Claudel*, cit., p. 125.

donc d'une co-appartenance, pour reprendre la théorie de Michel Collot³⁹, qui crée des liens intimes entre les deux, si bien qu'ils deviennent les protagonistes d'une aventure intérieure : doués comme ils sont d'une conscience, ils expriment leur altérité, leur indépendance et leur identité, ce qui les oblige à entamer un dialogue en profondeur. Grâce à ce jeu subtil d'analogies et de contrastes, les espaces naturels et les espaces humains intérieurs construisent l'image d'un monde qui, bien que plongé dans le « gris », selon la théorie de Claudel, peut retrouver à l'aide de ce rapport fécond le chemin de l'espoir face aux souillures de la vie.

³⁹ V. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2011.

VI

Nature et progrès : une antinomie irréductible

Serge Milan

L'artificialisme futuriste. Sentiment et concept de la nature dans l'avant-garde italienne

Sans surprise, tant le mot est désormais associé à l'exaltation de la nouveauté technologique, du gigantisme métropolitain et de l'utopie cybernétique, les textes et les œuvres ayant pour sujet la nature sont très peu nombreux au sein du futurisme italien, dont il faut rappeler qu'à plusieurs égards il inaugure la saison des avant-gardes artistiques¹. Chez Marinetti en particulier, le fondateur et organisateur du mouvement et le plus prolifique des idéologues et propagandistes futuristes, les brefs moments de contemplation lyrique de la voûte céleste, des prairies ou de l'océan, toujours interrompus par un passage à l'action conquérante, sont systématiquement mêlés d'artifice ou caractérisés par le chaos, tandis qu'il abhorre explicitement « l'agreste » John Ruskin et ses paysages anachroniques².

Ainsi la nature, loin de répondre aux caractéristiques fixées par la modernité et par le romantisme, est-elle dans les tout premiers textes futuristes de 1909 sans cesse plongée dans une

¹ V. Anne Tomiche, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.

² V. Filippo Tommaso Marinetti, «Discorso futurista agli Inglesi», *Guerra sola igiene del mondo*, in Luigi De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968. Sauf indication contraire, on trouvera la version française des textes cités in Lista Giovanni, *Le Futurisme, textes et manifestes, 1909-1944*, Ceyzérieux, éditions Champ Vallon, 2015, dont nous nous sommes permis parfois de modifier la traduction, si elle n'était pas de Marinetti lui-même. L'édition la plus complète et fidèle des manifestes du mouvement futuriste demeure Luciano Caruso (éd), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*, 4 volumes anastatiques, Florence, Spes-Salimbeni, 1980.

folie brutale et fantastique : le Pô débordant de force destructrice emporte les villages en fête, alors que les étoiles font l'objet de défis répétés depuis le toit du monde ; les fleurs sont vénéneuses, les prairies tentatrices et les forêts maléfiques ; le clair de lune envoûtant et érotique est effacé par trois cents ampoules électriques, tandis que le grand Rail domine montagnes et vallées et que l'océan, répondant à l'appel des futuristes, hurle monstrueusement avant de raser villes et temples vénérés en compagnie des fous, des félins et des avions³.

Dès 1909, un Marinetti encore très symboliste définit la nature comme surabondance épique d'énergie : « la nature est un cumul d'amours prodigieuses qui procréent les forces conquérantes de l'Absolu », tandis que dans ses manifestes suivants, le *Canal Grande* et la lagune vénitienne font place à un grand port marchand, le tremblement de terre est solennellement déclaré seul allié des futuristes, le ciel est encore relégué à l'arrière-plan d'une hélice au-dessus des cheminées des banlieues industrielles, et un cuirassé à la splendeur mécanique efface jusqu'à la présence même des flots qui le portent⁴.

Enfin, lorsque en 1921 la mer, élément privilégié de la cosmologie marinettienne, apparaît plus longuement dans l'un de ses manifestes, voici comment elle est rendue :

Durant l'été 1920 à Antignano, là où la rue Amerigo Vespucci, découvreur d'Amérique, s'infléchit en côtoyant la mer, je créai la première table tactile.

Sur les usines occupées par les ouvriers les drapeaux rouges claquaient au vent.

J'étais nu dans l'eau de soie, déchirée par les récifs, ciseaux couteaux rasoirs écumants, parmi les matelas d'algues chargées d'iode. J'étais nu dans la mer d'acier souple, qui avait une respiration virile et féconde. Je buvais à la coupe de la mer, jusqu'au bord pleine de génie. Avec ses

³ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto di Fondazione et Uccidiamo il chiaro di luna*, in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit.

⁴ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Contro Venezia passatista, Contro i professori, Manifesto tecnico della letteratura futurista*, et *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit.

longues flammes aiguës, le soleil vulcanisait mon corps et boulonnait la quille de mon front, qui livrait toutes ses voiles aux vents⁵.

Le Tactilisme, nouvel art futuriste associé à l'évolution de notre espèce, ne naît donc pas d'une contemplation méditative ou extatique de la nature –, une Méditerranée par ailleurs sans cesse métaphorisée par l'artifice, l'instrument, l'outil, le métal, l'érotisme, en un mot par l'humain –, mais de la capacité à s'en affranchir et de la dominer par la nage et le génie. De fait, la nature n'est jamais chez Marinetti une Providence mystérieuse ou bienveillante que l'on suit ou à laquelle l'on s'accorde moralement ou juridiquement, voire politiquement, d'origine aristotélicienne et stoïcienne ; elle n'est jamais non plus ce garant d'un ordre harmonieux et mathématique qui l'avait caractérisée à la Renaissance et aux Lumières, ni moins encore cette instance métaphysique merveilleuse, susceptible de renvoyer le promeneur solitaire à un questionnement existentiel préromantique⁶. Chez Marinetti, la nature n'est jamais non plus première, ni perceptivement, ni émotionnellement, ni même intellectuellement : grâce à la nouvelle sensibilité vantée notamment dans le second manifeste technique de la littérature⁷, c'est bien davantage une sympathie lyrique de la matière, de ses forces et de sa vie, qui inspire son art et son action.

Ce déplacement de sympathie d'une nature quasiment absente de ses textes vers le chaos énergétique d'un univers « éphémère, instable et symphonique [...] qui se forge en nous et avec nous », est, nous semble-t-il, l'un des grands bouleversements idéologiques vulgarisés par l'avant-garde futuriste au sein de la société massifiée à laquelle, les premiers, ils vouent intentionnellement leur art. Pour les nombreux artistes et écrivains fu-

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Tattilismo*, in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 174.

⁶ Sur la notion de nature dans l'histoire des idées et ses apories, on consultera par exemple François Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, Paris, Vrin, 2000.

⁷ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*, in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 65 (« Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana... »).

turistes, la nature, loin d'être première par rapport à ce dynamisme universel fondateur, ne l'est pas davantage par rapport aux interventions démiurgiques de l'homme moderne : ses lois, nullement nécessaires, sont étudiées en vue d'une maîtrise instrumentale, comme celles de tout environnement :

En effet, notre sensibilité futuriste ne s'émeut plus face au mystère obscur d'une vallée inexplorée ou d'une gorge de montagne que nous imaginons, malgré nous, traversée par l'élégant ruban d'une route blanche où s'arrête brusquement, en toussant, une automobile scintillante de progrès et pleine de voix civilisées, angle de *boulevard* campé au milieu de la solitude.

Chaque bois de sapins follement amoureux de la lune a une route futuriste qui le traverse de part en part⁸.

Le sentiment de la nature futuriste relève quasiment sans exception d'une volonté épique, que l'on peut mettre en relation avec les exploits scientifiques et conquérants de ces années folles, comme ne manque par ailleurs jamais de le faire Marinetti lui-même, qui convoque très souvent dans ses textes les conquêtes militaires, industrielles et urbaines et leurs héros futuristes par excellence, artilleurs, aviateurs et explorateurs. Ce rapport épique du Futurisme à la nature sera essentiel jusque dans l'art mécanique des années vingt et les arts aériens des années trente, où ce qui est exalté n'est pas tant le ciel que sa conquête au moyen des avions véloces, omniprésents dans ces textes et ces œuvres tardives⁹.

Cette exaltation de la conquête et de la maîtrise du milieu rappelle certes Descartes et son intuition de faire des humains « comme les maîtres et possesseurs de la nature », pour un programme que l'*Encyclopédie* appliquera à la lettre : mais si le futurisme exacerbe encore cette visée, avec son apologie du

⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 303.

⁹ Il faudrait ici nuancer, et distinguer les arts aériens des arts cosmiques, notamment chez Prampolini, parfois Oriani et Fillia, qui ont une dimension plus contemplative, mais où un chaos/cosmos primordial se substitue à la nature proprement dite. Par ailleurs, l'art mécanique du groupe turinois (Pannaggi, Paladini, Prampolini, Fillia) exprimait déjà des intérêts d'ordre spirituel tout à fait surprenants et féconds.

« progrès triomphal des sciences » ou dans ses œuvres les plus diverses, on ne peut occulter ici la refondation du « je » futuriste à partir de la sensibilité (*la sensibilità*), c'est-à-dire d'un rapport organique de sympathie au milieu (*l'ambiente*) entendu avant tout comme vitalisme énergétique : autrement dit, il nous faudra sous peu examiner la métaphysique qui induit ce non-sentiment futuriste de la nature.

Cependant, s'il fallait encore choisir parmi les dizaines de poètes et artistes futuristes celui qui exprime le plus souvent et le plus intensément, malgré tout, une sensibilité à la nature entendue encore ici en sa signification la plus commune et confuse, il faudrait sans aucun doute évoquer le grand peintre Giacomo Balla, qui a par périodes choisi le paysage en tant que sujet iconographique de prédilection¹⁰. Si son intérêt était déjà vif dans la première décennie du siècle, avec une série d'études et d'œuvres représentant la Villa Borghese toute proche de son atelier romain, Balla est revenu à ce sujet avec une série d'expérimentations abstraites – parmi les premières en Italie – qui ont suivi la diffusion du manifeste *Ricostruzione futurista dell'universo*, co-signé avec l'un de ses élèves les plus brillants, Fortunato Depero, et diffusé par les revues futuristes à partir de mars 1915.

Balla imagine alors une série de détrempes très colorées sur carton ou sur d'autres supports, comme *Linee-forza di paesaggio* de 1917-1918, ainsi que les cycles d'huiles sur toile et de pastels *Primavera* (1916) et *Estate* (1918). À ces exemples, l'on pourrait ajouter également la série des fleurs futuristes peintes et sculptées entre 1916 et 1919, qui partagent des caractéristiques esthétiques semblables, explicitées également par les illustrations graphiques de quelques revues d'art d'époque, comme *L'Italia futurista* ou *SIC* : des formes géométriques cristallines, parallélépipèdes et pyramides, qui évoquent les rayons de lumière et les ombres de ses tableaux précédents ; des spirales, ondulations et amples courbes en aplat que l'on retrouve également dans les cycles *Paesaggio+volo di rondini* (huiles, fu-

¹⁰ V. *Futurnatura – la svolta di Balla 1916-1920* et Ada Masoero (a cura di), *Nel giardino di Balla 1912-1928*, Milano, Edizioni Mazzotta, respectivement 1998 et 2004.

sains, vernis sur toile et papier, 1918-1919) ou *Colpo di fucile*, des mêmes années, où Balla tentait de rendre l'expansion des vibrations sonores sur des arrière-plans verts et bleus.

Dans toutes ces œuvres, le dynamisme (*dinamismo*) –, que Boccioni avait élaboré conceptuellement dès les années 1913 et 1914 dans *Pittura e scultura futuriste – Dinamismo plastico*¹¹, et qui fera l'objet d'une analyse ci-après – vient compléter une approche de dérivation symboliste et expressionniste des états d'âme, pour inspirer à Balla les lignes de force de ses abstractions. Il s'agit par exemple des vibrations sonores du *Colpo di fucile*, des effluves olfactives de *Espansione profumo* (huile sur toile, 1916), des délicatesses fluides de *Morbidezza primavera* (pastel sur papier, 1916), mais surtout des variations lumineuses des nombreuses *Linee-forza di paesaggio* des années 1917-1918, qu'Anton Giulio Bragaglia explique ainsi dans les « Cronache d'attualità », alors qu'il expose les œuvres de Balla dans sa galerie : « [Balla,] regardant toujours un même paysage, l'a influencé avec les couleurs et les déformations que lui suggérait sa vision mentale »¹².

Moyennant des abstractions plastiques de lignes et d'aplats dynamiques expérimentés dès 1913 pour ses automobiles en course, Balla réinvente le paysage naturel par l'abstraction, avec en plus, cette fois, une expérimentation coloriste et parfois polymatérielle qui répond au programme du manifeste fondateur évoqué, *Reconstruction futuriste de l'univers*. Afin de comprendre le sens de cette réinterprétation de la nature chez un des premiers peintres abstraits européens, il convient d'observer de plus près ce texte essentiel de l'avant-garde futuriste, et de l'histoire des avant-gardes.

Depero avait ébauché dès 1914 le manifeste, d'où émergeait très explicitement un programme de transformation totale et radicale du milieu humain en vue de le dynamiser au moyen

¹¹ Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste – Dinamismo plastico*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1914 (réédité par Zeno Birolli, Milano, SE, 1997). V. *Dynamisme plastique : peinture et sculpture futuristes*, traduit par G. Lista et C. Minot, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975).

¹² V. *Cronache d'Arte – Le esposizioni della casa Bragaglia*, «Cronache d'Attualità», Roma, 5 février 1919.

de mobiles appelés « complexes plastiques » (*complessi plastici*) ; leur caractéristique est avant tout d'exalter la vitesse, une vitesse entendu en un sens très large et abstraite sous toutes ses formes – légèreté, couleur, luminosité, métamorphose, odeur, bruit, mouvement « relatif+absolu », et ce jusqu'à l'apparition-disparition instantanée et pyrotechnique des corps. Le milieu artificiel ainsi créé, ludique et synesthétique, bouleverse violemment et de façon très frappante les catégories esthétiques et artistiques postromantiques¹³.

La structure du texte est sans surprise dans la production manifestaire futuriste : après un paragraphe introductif où les auteurs rappellent les précédents textes théoriques concernant la peinture, ainsi que l'unité des recherches esthétiques du groupe, Balla et Depero déclarent vouloir à leur tour contribuer à la fusion des arts en trouvant « des équivalents abstraits de toutes les formes et de tous les éléments de l'univers » afin de former des complexes plastiques et les mettre en mouvement.

Les paragraphes suivants explicitent les caractéristiques de ces complexes plastiques, présentés comme un dépassement du support de la toile qui connaîtra une grande fortune dans le mouvement futuriste, dans les avant-gardes et dans l'art du XX^e siècle : plusieurs exemples ouvrent même les perspectives à la sculpture, à la décoration intérieure et urbaine, à l'architecture ou à la scénographie. Ils sont commentés, au moyen d'une citation directe assez dense, par un Marinetti convoqué en tant qu'indiscutable autorité, et suivis par cinq paragraphes présentant la construction matérielle du complexe plastique et sa méthodologie technique, ainsi que quelques exemples d'inventions plus longuement développés, comme le jouet futuriste, le paysage artificiel et l'animal métallique : dans l'édition originale du manifeste, plusieurs reproductions photographiques de complexes plastiques illustrent ces exemples¹⁴. Enfin, un der-

¹³ Sur l'importance capitale de ce texte, on consultera par exemple le catalogue de l'exposition d'Enrico Crispolti, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Rome, Bulzoni, 1968.

¹⁴ Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 1915 (placard répliqué et illustré), réédi-

nier paragraphe insiste sur la vitalité du « génie italien » auteur de ces complexes plastiques abstraits : « ainsi – conclut le manifeste – le Futurisme a déterminé son Style, qui dominera inévitablement sur de nombreux siècles de sensibilité ».

D'un point de vue lexical et rhétorique, ce manifeste est une tentative de synthèse, avec la présentation initiale des principaux textes du mouvement futuriste et l'idée d'un sous-groupe de *pittori astrattisti* s'intégrant dans l'ensemble plus vaste du Futurisme. Le lexique conceptuel novateur des auteurs parvient à échapper à la simple redite des jalons posés par Boccioni, pour inaugurer une création tributaire de l'esthétique idéaliste (celle des *stati d'animo*) et apparentée au réalisme (l'abstraction du *dinamismo plastico*). Enfin, l'influence de Marinetti, outre sa forte présence discursive directe, est évidente non seulement dans les arrangements typographiques accrocheurs, mais plus généralement dans la rhétorique de l'énumération et de la surproductivité ; de même, la polémologie nationaliste et *interventista* très sensible en fin de texte renvoie à une constante initialement marinettienne, mais adoptée par tous les futuristes, *a fortiori* pendant la Grande Guerre.

Surtout, d'un point de vue conceptuel, il s'agit de l'un des manifestes les plus novateurs de l'idéologie futuriste pour plusieurs raisons : il propose notamment une poétique nouvelle, imposant de substituer à la création basée sur le rappel-évo-cation (*rievocazione*) un « nouvel Objet », réalité créée à partir des « éléments abstraits de l'univers » : comme si les anciens modèles poétiques, désormais stériles, ne pouvaient plus engendrer d'œuvres en phase avec la sensibilité issue du monde moderne. À cet ancien modèle de création, les futuristes opposent ici un art-action défini uniquement par des caractères éthiques et par le matériau des « éléments abstraits » de l'univers évoqués dans la première partie du texte, cette *vibrazione universale* dont les mots en liberté, l'art des bruits et le dynamisme plastique sont l'expression « dynamique, simultanée, plastique et bruitée ». Balla et Depero précisent également :

Nous autres futuristes Balla et Depero voulons réaliser cette fusion totale afin de reconstruire l'univers en l'égayant, c'est-à-dire en le recréant entièrement. Nous donnerons un squelette et des chairs à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable, à l'imperceptible. Nous trouverons des équivalents abstraits de toutes les formes et de tous les éléments de l'univers, puis nous les combinerons ensemble, selon les caprices de notre inspiration, afin de former des complexes plastiques que nous mettrons en mouvement¹⁵.

L'univers et la nature sont donc ici reconstitués en partie sur une base analogique, tout comme ce « paysage artificiel » que Balla et Depero opposent au paysage « comme Objet perdu » :

Le paysage artificiel

En développant la première synthèse de la vitesse de l'automobile, Balla est arrivé au premier complexe plastique. Celui-ci nous a révélé un paysage abstrait tout en cônes, pyramides, polyèdres, spirales de monts, fleuves, lumières, ombres. Il existe donc une analogie profonde entre les lignes-forces essentielles de la vitesse et les lignes-forces essentielles d'un paysage. Nous avons plongé dans l'essence profonde de l'univers, et nous maîtrisons les éléments¹⁶.

Comme indiqué, Balla reviendra à une approche similaire du paysage avec plusieurs œuvres consacrées aux saisons, essentiellement au printemps et à l'été, puis également avec ses recherches sur la mer, en 1919-20. *Espansione et Esplosione primavera*, *Fluidità di primavera*, *Punte d'estate*, *Dramma dissolvimento autunnale* ou *Disfacimento autunnale* : tous ces titres d'œuvres réalisées entre 1917 et 1920 confirment qu'il a voulu rendre, comme il l'explique lui-même¹⁷, « la poussée des lymphes végétales dans le paysage » et « la nature, qui se dilate en reliant et en compénétrant le ciel et la terre ». Pareillement, c'est cette dynamique vitaliste qui l'inspirera à Viareggio, en 1919, lorsqu'il peindra la mer dans des huiles sur toile ou sur bois (*Linee-forza di mare*, *Velmare*, *Marvento*) puis dans un but es-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cf. *Futurnatura – la svolta di Balla 1916-1920*, cit., p. 19.

sentiellement décoratif, comme motif de céramiques ou de tapisseries.

Les paysages de Balla semblent donc être une illustration supplémentaire du rapport à la nature très novateur des futuristes : plutôt que de constituer un domaine séparé obéissant aux lois d'un démiurge ou d'un Créateur, il s'agit pour eux avant tout d'un milieu constitué à partir d'éléments et de forces dynamiques hétérogènes relevant de tous les sens organiques et de la mémoire, de façon simultanée. Expansions, vibrations, ondulations ou explosions lumineuses, tactiles, sonores ou olfactives semblent être ici le tissu même de la nature, avant tout grouillante d'un dynamisme vital souvent violent, et dont les hommes sont toujours partie intégrante, soit qu'ils y projettent leurs états d'âme, c'est-à-dire les mouvements de leur sensibilité, soit qu'ils revendiquent l'artificialité de cette nature, en lui contestant toute priorité ontologique.

Dans une telle perspective, on ne s'étonnera pas de constater que les futuristes considèrent la ville avec un intérêt particulier et s'octroient par principe le droit de la modifier à souhait, non seulement pour des raisons fonctionnelles, mais essentiellement lyriques et éthiques. En effet, en la considérant elle aussi et avant tout comme un milieu à enrichir, Marinetti, Boccioni, Antonio Sant'Elia, Virgilio Marchi et le groupe de Balla à Rome vont proposer une série de projets tour à tour novateurs, visionnaires ou purement utopiques, en imaginant accessoirement une faune et une flore mécaniques et urbaines plus vivantes encore que leurs homologues naturelles, et qui constitueront l'une des illustrations les plus frappantes de leur cosmogonie¹⁸.

Marinetti et Balla sont loin d'être les seuls futuristes à porter une conception de la nature qui en relativise le sentiment. Ainsi, sans nous attarder par exemple sur l'essai de 1914 de Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, qui développe une esthétique musicale basée sur la naturalité des bruits urbains vouée à une

¹⁸ C'est un sujet que nous ne pouvons développer ici, mais l'on consultera utilement à ce propos Ezio Godoli, *Il Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

grande fortune¹⁹, Ardengo Soffici définit-il ainsi la nature en 1919, dans les pages de son essai *Premiers principes d'une esthétique futuriste* :

Le développement prodigieux de toutes les découvertes scientifiques, avec l'artificialité portée dans presque tous les centres de la vie sociale, a contribué fortement à bouleverser notre conception de ce qui est le socle de tout sens et de toute pensée et qui s'appelle Nature [...]

Cela équivaut à faire entrer dans la vision de la nature, comme elle a été conçue jusqu'ici, toute une série de modifications produite par l'artifice scientifique, mais considérée légitime en vue de la représentation [...]

Ces modifications introduites dans le concept de nature entraînent que réel et artificiel fondus peuvent suggérer de nouveaux modes d'expression complexe, dont la combinaison des divers éléments émotifs serait la caractéristique, selon une méthode comparable à celle de la chimie expérimentale.

On appelle chimismes ces opérations et d'autres semblables des sciences chimiques, et puisque les éléments de la recherche artistique que j'imagine sont de nature lyrique, j'appelle justement, par analogie, chimisme lyrique cette opération²⁰.

Ici *la natura* abolit les rapports usuels entre les termes de nature, d'artifice et de réalité. Par-delà les difficultés sémantiques du texte, la « méthode » appelée par Soffici *chimismo lirico* revient elle aussi à la combinaison analogique d'une nature ayant intégré l'artifice, un vitalisme énergétique élémentaire renvoyant à une vision du monde essentiellement idéaliste et lyrique.

Cette affirmation de ce qu'il appelle par ailleurs « la pyrotechnie des phénomènes, en dehors de laquelle l'univers n'a aucun sens » rejoint de fait l'ontologie marionnettienne de la « folie du Devenir » : en ce sens, la métaphysique futuriste, qu'elle repose clairement sur des bases vitalistes ou comme ici confusément idéalistes, est toujours avant tout une cosmogonie.

Cependant, il revient sans aucun doute à Umberto Boccioni d'avoir conceptualisé dès 1914, de façon plus approfondie et cohérente, l'antinaturalisme futuriste que nous esquissons

¹⁹ Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1916.

²⁰ Ardengo Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1919, chapitre 1 (notre traduction).

ici trop rapidement²¹, quitte à porter à son extrême cette hésitation futuriste fondamentale entre matérialisme, vitalisme et idéalisme. La visée est comme chez Soffici plus esthétique que morale, si l'on se souvient toutefois qu'esthétique, épistémologie et ontologie sont toujours, chez lui plus encore que chez d'autres futuristes, inextricablement mêlées.

Dans *La peinture futuriste – Manifeste technique*, Boccioni écrivait avec ses amis en 1910 que l'œil devait « se libérer du voile dont l'atavisme et la culture l'ont recouvert » pour ne considérer comme seul contrôle que « la Nature, et non le Musée »²². Cette déclaration, qui semblait remettre au goût du jour un naturalisme des plus classiques afin de se dégager de l'académisme passéiste tant exécré par le Futurisme, volera pourtant en éclats lorsque, trois ans plus tard, Boccioni allait préciser ce qu'il entendait, quant à lui, par « Nature » :

Nous affirmons que l'on peut créer la nature en interprétant ses apparitions infinies aussi au moyen des transformations mathématiques et géométriques que l'homme moderne lui impose. Croire que la nature est là où il y a du désordre, de l'inconfortable, du chaotique (du « naturel » comme disent les âmes agrestes) et là surtout où fait défaut la main de l'homme, est une erreur grossière. Nous autres futuristes détestons le champêtre, la paix des bois, le murmure du ruisseau... comme disent les autres. Nous préférons l'homme bouleversé par la passion ou la folie du génie, les grands immeubles populaires, les bruits métalliques, le rugissement du lion. [...]

Nous souhaitons d'ailleurs, et vite, le nivellement et la destruction du paysage traditionnel, qui fut inventé par les artistes du passé, – et cela aussi parce que depuis les Impressionnistes et jusqu'à aujourd'hui un autre paysage a été préparé, qui attend sa glorification.

Nous ne pouvons penser sans dégoût et compassion qu'il existe des sociétés pour la conservation des paysages. Pour la conservation, remarquons-le bien, de ce que les gravures et les tableaux anciens nous ont laissé

²¹ On trouvera des approfondissements de cet article, parfois datés, dans Serge Milan, *L'antiphilosophie du Futurisme – Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

²² Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Severini Gino, *La pittura futurista – Manifesto tecnico*, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 25.

de certains lieux... devenus sublimes au travers de la culture. Le paysage fut créé par les artistes et le conserver est un panmuséisme, comme vouloir mettre un tourniquet à la nature et la donner à tous, chaque jour, pour un franc – et dimanche, entrée libre ! Imbéciles ! Mais conserver quoi ? Les paysages qu'on veut conserver aujourd'hui n'existent-ils pas en vertu d'autres paysages, détruits ou transformés ? Conserver quoi ? Trois bosses à gauche, un chêne à droite, une maisonnette (pittoresque !) au milieu... et après ? Imbéciles ! Comme si ce que l'homme bouleversait, poussé par la recherche et la création, n'était pas infiniment sublime, comme ouvrir des routes, combler des lacs, submerger des îles, lancer des digues, niveler, éventrer, forer, défoncer, ériger, de par cette inquiétude divine qui nous catapulte dans le futur ?

[...] Il y a des possibilités de paysages partout : dans les marbres des palais, dans les ciments lissés des maisons, dans l'asphalte des routes et dans les longs couloirs des hôtels.

[...] Croire que l'homme s'éloigne de la nature est une erreur grossière ! [...] Ce qui existe est créé par l'homme et devient, grâce à notre plastique, l'élément naturel dans lequel nous découvrons les formes²³.

La force de Boccioni tient tout autant à sa radicalité polémique, dans sa capacité à manier tour à tour l'hyperbole, le paradoxe, l'insulte, la question rhétorique, l'inventaire humoristique, le souffle lyrique et l'illustration qui fait mouche – que dans sa fulguration philosophique, dont la portée n'a fait depuis que s'amplifier. Mais la richesse de ces pages tient aussi au nombre de thématiques et problèmes qu'elles mettent en jeu, mélange hybride de cosmologie, d'épistémologie, d'éthique, d'anthropologie et d'esthétique mis en branle par l'impitoyable anaphore *Imbecilli* ! La page que nous avons extraite explicite en particulier le plus clairement la notion de nature telle que Boccioni la conçoit, jusqu'à en faire, depuis le questionnement d'un sentiment, une notion reprise par quasiment tous les futuristes intéressés un tant soit peu par la conceptualisation et la propagande de leur mouvement.

« On peut créer la nature » : cette thèse centrale, quasiment submergée par une éristique spectaculaire, annonce une archéologie critique des sentiments dont le mouvement était amorcé depuis quelques décennies déjà par des philosophes

²³ Boccioni, *Pittura e scultura futuriste – Dinamismo plastico*, «Contro il paesaggio e la vecchia estetica», cit., p. 20 (notre traduction).

isolés, parfois même précédés par l'intuition d'artistes divers, mais que la philosophie du XX^{ème} siècle allait reprendre de façon plus systématique. Le sublime de la nature que Rousseau et Kant érigeaient en exemple (on pense aux *Rêveries du promeneur solitaire* et aux *Observations sur les sentiments du beau et du sublime*) est ici envisagé comme le résultat d'une élaboration culturelle, plus précisément d'une invention des artistes du passé : le paysage en tant qu'émotion et notion n'est que le résultat d'une représentation plastique répétée, et la nature n'est qu'un produit de la culture. On sait aujourd'hui la fortune qu'a eu cette thèse dans des champs philosophiques plus cohérents et rigoureux, au point d'être devenue un des grands lieux communs du siècle : Husserl (notamment celui de *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*), Heidegger, les grandes écoles historicistes, ainsi que nombre de penseurs plus contemporains, de Deleuze à Bourdieu, ont fait fructifier cette intuition dans des directions multiples, souvent contradictoires.

Pour en revenir au texte, il faut distinguer un discours purement factuel, qui est en soi un premier argument contre l'idée de conservation (le paysage naturel n'existe que comme modification d'un paysage précédent, parfois détruit ou transformé naturellement par l'homme), d'un second discours plus spéculatif, qui porte sur un plan plus essentiel en ce qu'il remet en cause l'idée même du nature. Boccioni vulgarise cette idée au moment même où il la formule, en l'illustrant d'un exemple dont la pertinence et la provocation sont toujours saisissantes :

Ainsi le gramophone, qui provoque des évanouissements d'horreur chez les intellectuels qui connaissent par cœur ce casse-pieds de Beethoven et blêmissent au seul nom cet autre casse-pieds de Bach, est-il selon nous un élément naturel magnifique...²⁴.

L'« élément naturel » de Boccioni, que l'on retrouve ainsi défini dans la polémique des cercles²⁵, n'est donc nullement ce qui

²⁴ *Ibidem*, «Contro il paesaggio e la vecchia estetica», p. 22.

²⁵ Il faut entendre par cette expression la série des trois articles polémiques échangés dans « Lacerba », à Florence, entre février et avril 1914, signés par Umberto Boccioni et Giovanni Papini, à propos du rapport entre l'art et la nature :

échappe au domaine de l'humain, mais au contraire un concept indiquant la puissance plastique humaine et son premier attribut, la nouveauté, parfois accompagnée de l'inertie sédimentaire de la durée. Quant à la « réalité », dont la connaissance constitue une préoccupation majeure de ce plasticien, elle répond chez lui à une autre définition, qui renvoie à un niveau d'existence bien plus primordial – celui, encore une fois, de la matière vivante :

[...] nous voulons restituer la vie de la matière en la traduisant dans ses mouvements avant que cette réalité ne s'individualise en une distinction traditionnelle d'éléments naturels (distinction qui suscite toujours en nous un monde d'images sentimentales dommageables à la pure plastique)²⁶.

La réalité restituée dans son essence n'est donc pas composée d'éléments naturels au sens habituel du terme, mais, plus essentiellement, d'un flux indistinct de matière vivante et en mouvement – sur un modèle bergsonien presque explicite²⁷. Cette articulation entre le naturel et le réel bocconien paraît fondamentale, en ce qu'elle permet de comprendre à quel point la démiurgie futuriste repose sur l'idée, voire le dogme d'un substrat essentiel matériel, mouvant et vivant, chaotique, dont l'individualisation et l'organisation plastique, appelée nature, est toute entière création humaine.

Ce matérialisme bocconien, récurrent et indéniable si l'on s'en tient aux textes théoriques et de propagande, est en un sens très proche de celui de Marinetti. Comme son ami, Boccioni définit la matière tout d'abord par son mouvement et sa vitesse, pour aboutir en 1914 à des expressions de plus en plus proches d'une énergétique au sein de laquelle l'étendue spatiale est « vitesse infinie » et la matière elle-même électricité, force et énergie vitale bergsonienne :

alors que Papini s'inquiétait de « l'art qui revient à la nature brute », Boccioni lui répondait violemment que les conditions de vie modernes avaient créé « une infinité d'éléments naturels entièrement nouveaux ».

²⁶ Boccioni, *Pittura e scultura futuriste – Dinamismo plastico*, «Perché non siamo impressionisti», cit., p. 55.

²⁷ V. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1939 (1907), chapitres II et IV.

La théorie électrique de la matière, selon laquelle la matière ne serait rien d'autre qu'énergie, qu'électricité condensée, et n'existerait que comme force, est une hypothèse qui amplifie encore la certitude de mon intuition²⁸.

Par-delà ses visées propagandistes, il importe de lire ce texte comme une illustration supplémentaire de la volonté des principaux protagonistes de la première avant-garde de s'appuyer sur une ontologie postulée de façon très explicite et relevant essentiellement d'un vocabulaire et d'un type de démarche inspirés de la vulgarisation scientifique (celle d'Henri Poincaré, par exemple, souvent cité dans les manifestes du mouvement), mais néanmoins soumise à une capacité divinatoire d'ordre intuitif, dont Marinetti ne cessait de faire, toujours après Bergson, l'apologie²⁹. Boccioni fait par ailleurs clairement allusion à la poésie mot-libriste marinettienne et au « lyrisme de la matière » développé dans la trilogie des manifestes littéraires techniques, lorsqu'il se propose de « chanter les forces de la matière »³⁰.

Cette volonté synesthétique, caractéristique des avant-gardes, s'ancre donc d'emblée dans l'affirmation répétée d'un réel défini *in fine* comme chaos énergétique vivant : car la vie, maintes fois associée par les futuristes au mouvement³¹, n'est pas pensée ici comme l'aboutissement d'un ordre cosmologique transcendant, mais comme inhérente au chaos lui-même, tandis que la matière perdra peu à peu de sa prépondérance ini-

²⁸ Boccioni, *Pittura e scultura futuriste – Dinamismo plastico*, «Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici», cit., p. 153.

²⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, «Risposta alle obiezioni», in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 55.

³⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista ; Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili Parole in libertà ; Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit.

³¹ Parmi d'autres exemples, voici comment Marinetti explique la nécessité d'utiliser des verbes à l'infinifit dans ses poèmes mot-libristes : « Quand je dis *courir*, quel est le sujet de ce verbe ? Tous et tout, c'est- à-dire l'irradiation universelle de la vie qui court et dont nous sommes une petite partie consciente ». Cf. *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 102.

tiale, dans les textes de propagande futuristes, pour être reléguée au simple rang d'attribut de la vitesse. Ce développement métaphysique important, « le mouvement absolu [qui] est une loi dynamique centrée sur l'objet [et] qu'on pourrait appeler la respiration ou le pouls de l'objet » est ce que Boccioni appellera le dynamisme (*dinamismo*) :

Il s'agit de concevoir les objets en mouvement en plus du mouvement qu'ils portent en eux. C'est-à-dire qu'il s'agit de trouver une forme qui soit l'expression de ce nouvel absolu : la *vitesse*, qu'un vrai tempérament moderne ne peut négliger³².

Boccioni théorise ce dynamisme en analysant ses deux composantes séparément, mouvement relatif et mouvement absolu, alors qu'en « réalité (cela) n'est nullement quelque chose de séparé » : il s'en suit que la distinction entre la loi dynamique centrée sur l'objet et la loi dynamique centrée sur le mouvement de l'objet a la même nature, et que l'objet et son mouvement ne sont, d'un point de vue ontologique, qu'une seule et même chose. Ainsi, les objets sont en soi mouvement, « ils (le) portent en eux » non pas comme un accident, mais comme la force vitale qui les compose. C'est ici, une fois accepté qu'il « n'existe pas de repos ; il n'existe que le mouvement », que se pose le problème du rapport entre l'absolu du mouvement, de la vitesse, et la substance organique, matérielle, caractéristique de l'objet.

Ce problème est autant esthétique qu'ontologique : il s'agit de reconstruire plastiquement l'objet en trouvant la forme qui exprime cet absolu, le dynamisme qui l'informe, et cette construction plastique dépendra, comme le précise Boccioni, des caractères organiques de l'objet. Ainsi, en échappant au relatif et à l'apparence, il découvre et met en lumière le nouvel absolu de la vitesse en reconstruisant l'objet selon sa forme réelle. Son œuvre plastique, tout comme celle de Balla et de tous les futuristes qui le liront, loin d'être anecdotiquement centrée sur une thématique du mouvement des corps modernes urbains, est

³² Boccioni, *Pittura e scultura futuriste – Dinamismo plastico*, «Moto assoluto e moto relativo», cit., p. 91.

à la fois une re-crédation et un moyen de connaissance de la réalité du dynamisme universel.

On peut conclure ici, en affirmant que chez les principaux théoriciens du futurisme la nature, en tant que domaine ontologique séparé, est inexistante. Il n'y a ici, pour reprendre une analyse connue de Clément Rosset³³, aucun règne intermédiaire entre le chaos indistinct de l'énergie et de la matière, indifférent à tout principe et à toute loi, et l'artifice des productions humaines. Des trois instances ontologiques classiques – éléments primordiaux, nature, artifice –, celle qui occupe habituellement le lieu de l'ordre et de la nécessité est effacée pour faire place aux deux pôles du hasard et de la volonté ; il en résulte également que si la Nature n'existe pas, tout est naturel ; et que nature et artifice, qui ne sont plus qu'un, peuvent être indifféremment échangés dans leur dénomination.

De même, nous avons vérifié que, d'une certaine façon, tout est mouvant, et donc vivant, dans le futurisme. C'est de ce principe métaphysique que découlent les esthétiques et les thématiques propres aux futuristes par ailleurs si diverses, comme les mots en liberté ou l'homme multiplié marionnettien, l'art mécanique d'Enrico Prampolini et la société de protection des machines proposée par Fedele Azari, le polymatérisme, l'aéroplastique, le biofuturisme ou encore le simultanisme plastique et théâtral du mouvement.

Enfin, on peut ajouter que cette indifférence à l'idée de Nature est aussi une indifférence, voire un déni de l'idée de causalité et de déterminisme dans son ensemble, clairement exprimé dès le *Manifeste de fondation*³⁴ et à de nombreuses reprises par Marinetti : si aucun principe métaphysique n'est à l'œuvre et que ce sont bien hasard et volonté qui sont affirmés dans la constitution du réel futuriste, il est légitime de se demander si

³³ Clément Rosset, *L'antinature*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1973.

³⁴ « Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. – Peut-être ! Soit !... Qu'importe ?... Mais nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Levez plutôt la tête ! ».

les termes de « physique » et « cosmologie » ne devraient pas toujours faire place à celui, plus neutre et fondamental, d'ontologie : une ontologie futuriste des flux, des forces et des vitesses.

Jean-Igor Ghidina

Les enjeux écologiques entre pérégrination spirituelle et trucidance du polar chez François Cassingena-Trévedy et Serge Quadruppani

Notre propos se déclinera autour d'un diptyque, composé d'une part du *Cantique de l'infinistère* de François Cassingena-Trévedy et de l'autre de *La disparition soudaine des ouvrières* de Serge Quadruppani, qui s'évertuera à démontrer des aspects complémentaires de la question écologique et du rapport entre la nature et l'être humain. Nous pouvons préciser que François Cassingena-Trévedy est moine bénédictin de l'abbaye de Ligugé, tandis que Serge Quadruppani est romancier et traducteur des œuvres d'Andrea Camilleri. Nous analyserons d'abord le *Cantique de l'infinistère*, puis *La disparition soudaine des ouvrières*, afin de cerner notre problématique.

L'itinéraire et les retrouvailles propitiatoires

La pérégrination du moine bénédictin consiste en un passage de l'ombre à la lumière suivant un itinéraire pédestre dont le point de départ est le côté ouest du lac Pavin et l'arrivée la vallée de la Santoire au pied du Puy Mary, ce qui inclut la traversée du plateau du Cézallier entre le quinze et le vingt-six octobre 2015. Si la cavité phréato-magmatique de ce lac et ce sommet culminant du Cantal sont notoires, le parcours choisi se situe aux antipodes d'une démarche banalement touristique. Ici, nulle recherche d'un site fréquenté par les foules, nulle complaisance envers le déjà vu et le galvaudé. La description des

lieux traversés ne vise aucunement à une description tendant à l'exhaustivité géographique, mais au contraire à une évocation qui ira de pair avec l'ascèse mystique. A ce propos, l'automne se présente, dans les régions tempérées, comme saison du dépouillement de la nature et comme écho de l'introspection et de la remémoration en étant indissociable de la fête de la Toussaint,



Auvergne – Le lac Pavin

qui rend hommage aux défunts en invoquant l'intercession des bienheureux. Il convient de remarquer que ce parcours se déroule en six jours, ce qui est explicitement revendiqué comme un ancrage dans le récit de la Genèse. La méditation et l'ascèse sont certes nourries par la Bible, mais aussi par la rencontre avec l'Auvergne qui représente une facette de l'incommensurable création divine, c'est pourquoi louer la nature signifie glorifier Dieu en se replaçant dans le cosmos. Dès lors, l'humilité du pèlerin est étroitement liée à la cosmogonie biblique qui montre comment la création de l'univers de la terre, des végétaux et des animaux précède l'homme que Dieu a modelé à partir de l'argile et auquel il a transmis le souffle de la vie. C'est grâce à sa pérégrination que François Cassingena-Trévedy retrouve la beauté et la bonté de la création en partageant la condition hétéronome de tous les êtres vivants.

Les prémices de la pérégrination correspondent aux retrouvailles avec un lieu emblématique, avec le chronotope associé à la mythopoïèse que représentent la ferme de l'Angle et le panorama du col de la Croix Saint Robert, un col qui a signifié dans l'enfance de l'auteur la découverte de la magnificence de la nature et de la noblesse rustique des montagnards, puis le passage vers la vocation monastique. La triade hypsométrique se métamorphose en « trinité des monts » dans le sillage d'une citation biblique et dans le détail d'une croix plantée par les hôtes du narrateur laquelle symbolise la sacralité de la montagne, la force irréfrenable des tempêtes qui déferlent, la violence des intempéries parfois mortelles, mais aussi le réconfort d'une beauté ineffable et le mouvement ascensionnel de l'âme.

L'anabase ou l'ascèse mystique

Cette ascèse consiste en un dépouillement pour atteindre la béatitude de la vacuité à travers la contemplation extatique de la majesté de la nature. L'anachorète accomplit un décentrement de soi en se détachant, même pour un bénédictin accoutumé à la frugalité, des objets du quotidien vers une quête du moi profond. Cette conversion de l'être implique non seulement une

béance de l'esprit, mais aussi une redécouverte de son propre corps, l'acceptation de l'humilité grâce à la marche et l'immersion dans l'univers naturel sans recours à des artifices et, cela va de soi, sans aucun des objets fétiches et apodictiques de notre modernité technologisée.

Le lac qui constitue l'écrin du départ se soustrait à la vision du marcheur du fait de la nébulosité ambiante. Cette dérobade au regard confère une dimension symboliquement dilatoire qui laisse présager la révélation progressive de la nature volcanique de l'Auvergne, car c'est au cours de sa pérégrination que François pourra redécouvrir le lien entre le paysage extérieur et le paysage personnel. C'est par la réminiscence et par l'imaginaire que le pèlerin exprime l'identité complexe du lac Pavin qui s'est formé à la suite de phénomènes telluriques, mais dont la majesté mystérieuse est mêlée à des récits légendaires. De plus, ce maar issu de forces naturelles titanesques à la fois magmatiques et phréatiques revêt une signification baptismale, à savoir d'abord la plongée dans les ténèbres et dans la liquéfaction mortifère, puis la rédemption par la force de la résurrection. A



Auvergne – Col de la Croix Saint Robert

l'instar de l'incipit de la *Divine comédie*, la forêt que va traverser François corrobore la portée allégorique d'un lac dépourvu de tout oripeau touristique.

Certaines étapes, comme le gîte *L'écir et l'angélique* à Brion sont l'occasion d'une hospitalité authentiquement restauratrice au cours de laquelle, loin de toute cacophonie multi-médiatique, s'épanouit un dialogue fécond qui porte sur le bonheur de l'écriture, tandis que notre pèlerin se délecte d'un kir à l'angélique ; grâce à son hôtesse, il découvre des plantes comestibles et fait la connaissance d'un personnage plein de prescience, dépositaire de surcroît d'une sagesse ancestrale et d'un savoir-faire unique en matière de maturation des fromages tels que le saint-nectaire. Bref, la nature auvergnate apparaît comme une corne d'abondance qui permet à ses habitants respectueux de perpétuer des traditions génératrices de véritables relations humaines et de revivifier le sens de vocables vernaculaires en occitan, tels que *marse*, *sagne*, *planèze* et *buron*.

La montée du mont Chamaroux dans le Cézallier est une étape décisive dans la transhumance du marcheur qui lie son existence à la terre qu'il foule sous ses pieds, tout en désirant sublimer ses pensées grâce au murmure de paroles issues du *Cantique des cantiques*. Comme à de maintes reprises, c'est au moyen d'une profusion sensorielle qu'est perçue l'imbrication entre le paysage authentique du Cézallier et le flux de la conscience. Nous retrouvons la présence simultanée de quatre éléments primordiaux qui composent la montagne auvergnate et participent de l'extase de François, parmi les phrases d'un texte merveilleusement agencé, dont le registre, la cadence et les tropes, comme l'anaphore, ne sauraient laisser indifférent le lecteur.

Terre de feu rasséréiné que le regard caresse, terre de vent qui feule, terre de sources qui susurrent¹.

La référence à Blaise Pascal intervient pour rappeler le dilemme de l'homme qui doit choisir entre le divertissement, au-

¹ François Cassingena-Trévedy, *Cantique de l'infinistère – A travers l'Auvergne*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016, p. 82.

trement dit l'illusion du paraître et la réussite sociale, et l'humilité devant le mystère de l'univers et de la création. Le chemin d'ascèse conduit au royaume non pas dans un au-delà abstrait ou encapsulé dans des poncifs, mais dans l'émerveillement face au panorama des monts Dore et du Cantal, tandis que glisse l'ombre labile d'un ange en guise de théophanie.

La référence à l'*Essai sur les coniques* de Blaise Pascal signifie peut-être qu'on ne peut comprendre les recherches et les découvertes de cet illustre personnage des sciences et des lettres en faisant abstraction de l'Auvergne et particulièrement de la morphologie de ses volcans et de ses orgues basaltiques. Dans ce chapitre « sanctuaire », il convient de remarquer une mise en abyme du titre du livre grâce à une subtile métaphore doublée d'une allitération.

Tandis que les yeux voient s'écarter et s'épanouir à l'infini les sépales de l'espace [...]².

Les monts Dôme, les monts Dore, les Monts du Cantal sont célébrés par le biais d'une prosopopée, alors que leur orogénèse est le prélude à une animation anthropomorphe. Tout se passe comme si cette « exultation tellurique » reflétait aussi l'état d'âme du marcheur, selon un mouvement dialectique de sollicitation sensorielle et de décantation introspective.

Arrêtée dans l'élan de transes très anciennes, la terre apparaît ici dans l'immensité de sa présence, dans la puissance de son mystère [...]³.

Comme à d'autres endroits de la narration, le paysage auvergnat n'est pas résorbé dans sa dimension purement hypsométrique, mais se trouve transfiguré grâce à la comparaison avec les vagues de l'océan, comme si la terre et l'eau étaient mues par la même puissance originelle. L'eau précisément revêt une dimension primordiale au cours de la pérégrination de François, car elle constitue une apothéose mystique qui régénère et sublime le corps et l'être. L'eau de la cascade possède une vocation lustrale, elle symbolise et rappelle la purification et la vie

² *Ibidem*, p. 132.

³ *Ibidem*, p. 133.

éternelle qu'apporte le Christ comme dans l'épisode biblique de la rencontre avec la Samaritaine.

[...] Une cascade n'est jamais seulement pour l'éblouissement des yeux ni l'étonnement des oreilles : elle est, reine qu'à la voir, oui, rien qu'à la voir, un rafraîchissement du gosier, et de cette vasque, là, béante, au fond de l'homme⁴.

C'est par la vallée de la Santoire sur le versant nord du Puy Mary que s'achève la pérégrination de François Cassingena-Trévedy dont la contemplation de la nature suscite un embrasement lyrique qui mérite quelque attermoiement.

Une indicible paix émane de cette abside énorme où demain aboutiront mes pas et dont je sens qu'elle m'invite, qu'elle m'aspire, qu'elle absout⁵.

Le charme fascinant de l'automne est dû à la flamboyance des arbres qui vibrent au vent. Le jeu éminemment délicat des métaphores, des allitérations et de la comparaison avec des résonances musicales aboutit à une transfiguration d'autant plus prégnante de la nature cantalienne qu'elle est accompagnée d'un magnificat inspiré par la vision de l'église consacrée à la Vierge Marie.

L'église dédiée à la Vierge dans le mystère montagnard de sa Visitation, se met au diapason du *Magnificat* qui commence à sourdre de mon âme et dont le faux-bourdon accompagne mes derniers pas. Pendant quelques instants, je traverse un sous-bois de hêtres dont les ors sont si opulents, dans la lumière qui les avive, que j'ai la sensation d'habiter au cœur d'un feu inoffensif, d'un globe de vermeil, d'un ostensor merveilleux⁶.

La communion avec la montagne cantalienne atteint son point d'orgue grâce à un nouveau contact mystique avec l'eau et nous percevons à travers la comparaison de l'ondine et la métaphore de l'exèdre une harmonie et une sacralité impérissables. La convivialité partagée et l'état de légère ébriété par-

⁴ *Ibidem*, p. 75.

⁵ *Ibidem*, p. 136.

⁶ *Ibidem*, pp. 158-159.

ticipient d'une quiétude jubilatoire, d'une extase qui rassemble le sujet, les hommes, les animaux et la montagne. L'intrication des quatre éléments primordiaux subjugué François qui atteint la béatitude. Une phrase est particulièrement éloquente pour exprimer la révélation prodigieuse de la beauté qui régit le monde dans le droit fil de la subversion évangélique des valeurs convenues.

Je consentais à des régions rudimentaires de la vie, je m'engonçais avec béatitude dans mon abêtissement sublime⁷.

En l'occurrence, l'allitération rapproche deux vocables oxymoriques et l'épithète « sublime » semble contredire le substantif qui le précède. Précisons qu'« abêtissement », dont les phonèmes initiaux sont métathétiques par rapport à « béatitude », doit être entendu en tenant compte du contexte, à savoir que le narrateur a vécu tel un paysan au milieu de ses bêtes en participant à des tâches humbles qui l'ont replacé au milieu de la nature. Par le décentrement de soi, l'acceptation de l'humilité, François recouvre son être relationnel en une union sacrée avec la terre, loin de tout solipsisme avilissant. L'on perçoit même ici une sorte de communion entre les produits issus de la nature et les activités humaines, c'est pourquoi la fourme d'Ambert non seulement clôt en apothéose des agapes festives, mais symbolise pour l'auteur le tréfonds de l'Auvergne. La beauté du texte qui se décline à travers un climax, de nombreuses allitérations et une remarquable métaphorisation exprime manifestement à la fois un envol lyrique et une célébration de la montagne auvergnate dont la « myrtille » constitue ici la synecdoque.

Oh ! *là-bas*, cette confluence, cette commissure, cette confiture de terre et de ciel, aux teintes intenses de myrtille⁸ !

Le lyrisme cède cependant la place à des considérations téléologiques sinon eschatologiques dans la mesure où François associe la sacralité de sa rencontre avec la nature et les paysans d'Auvergne à un viatique qui l'accompagnera tout au long

⁷ *Ibidem*, p. 170.

⁸ *Ibidem*, p. 171.

de sa vie. Il se dessine le paradoxe de la relation entre le fini, le contingent d'une part, la simplicité rustique et l'absence de vulgarité, l'infini, l'incommensurable de l'autre, un paradoxe à l'aune bien sûr de la sophistication de notre ère technologique. En se référant à la Bible, le narrateur rappelle que le sacré réside aussi dans la capacité de proférer les noms qui font exister ce que la nature déploie comme « l'essentielle essence de gentiane », où nous remarquons d'erechef comment l'allitération et le polyptote cisèlent dans l'écriture le sentiment d'émerveillement pancallique du narrateur. En effet, la gentiane ainsi que la myrtille figurent parmi la flore typique de l'Auvergne, mais cette biodiversité nous invite à la contemplation de la nature et non à son exploitation trivialement mercantile.

Vallées alpines, écologie et diégèse romanesque

Serge Quadruppani, quant à lui, a localisé son récit dans les vallées piémontaises de Pinerolo et de la Val Pellice, ce qui n'est sans doute pas fortuit, si l'on songe au long conflit qui a mis sous les feux de la rampe la Valle di Susa située dans la même région. L'on peut se rappeler à ce propos les vicissitudes récentes, liées aux manifestations des militants hostiles à la ligne ferroviaire à grande vitesse⁹, qui ont notamment valu à l'écrivain Erri De Luca des démêlés judiciaires¹⁰. Abstraction faite de ces événements, il est néanmoins patent que les vallées alpines représentent un enjeu écologique considérable, en raison de leur morphologie qui les transforme en goulet d'étranglement pour le trafic transfrontalier et en raison du havre bucolique qui devrait les caractériser. Rappelons incidemment que des journalistes, des essayistes et des romanciers tels que Tina Merlin¹¹ et Carlo Sgorlon¹² ont dénoncé et illustré le sort parfois tragique des vallées alpines, si l'on

⁹ Il s'agit des « no tav (treno alta velocità) ».

¹⁰ Cf. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/10/19/erri-de-luca-assolto-nel-processo-sulla-istigazione-al-sabotaggio-della-tav> [cons. le 21/10/2017].

¹¹ Tina Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 1997.

¹² Carlo Sgorlon, *L'ultima valle*, Milano, Mondadori, 1987.



Savoie – Lac du Mont Cenis

songe à la catastrophe du Vajont du dix octobre 1963, en plein « miracle économique », due non pas à la fatalité, mais à l'obstination des oligarques¹³. La montagne prétendument rationalisée en étant assimilée à un or blanc renvoie à une conception anthropologique qui considère la nature non pas en tant que noumène à respecter, mais en tant que simple ressource à exploiter. Cela constitue précisément un des thèmes majeurs du roman policier de Serge Quadruppani.

Il existe chez Quadruppani une mise en œuvre du roman policier qui n'est pas sans rappeler Leonardo Sciascia et Andrea Camilleri, puisque nous y retrouvons ce que Claude Amboise¹⁴

¹³ La journaliste Tina Merlin (cf. note ci-dessus) a clairement montré dans son livre que d'abord les responsables de la SADE, puis ceux de l'ENEL ont délibérément occulté les risques géologiques, sans que les autorités politiques de l'époque acceptent de revoir le projet, parmi lesquelles se distingue le ministre des travaux publics, Benigno Zaccagnini.

¹⁴ V. Claude Amboise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Milano, Mursia, 1985.

appelle une centrifugation de la réalité ; autrement dit, la conca-ténation de meurtres apparemment sériels fait partie d'une mosaïque dont il faut rassembler les tesselles, pour parvenir à comprendre non seulement les mobiles des criminels, mais surtout l'étiologie des comportements individuels en relation avec l'idéologie et les rapports de force d'une société donnée.

Effectivement, l'écologie est d'abord un courant de pensée, doté de maîtres à penser et de militants souvent pugnaces, puis un exutoire pour certains héros solitaires et enfin une doxa ambiante qui est cyniquement instrumentalisée pour des enjeux de pouvoir voire d'hégémonie subliminale. Le mérite salutaire de la littérature réside indubitablement dans sa capacité de transfigurer des faits qui resteraient éparpillés dans le flux de l'hyper-information, afin d'assurer une noble vocation d'admonestation, de prémonition et d'éveil de l'esprit critique.

La thématique écologique comme ressort diégétique

Le postulat de l'intrigue policière réside dans l'aspect épistémique, c'est-à-dire la volonté de savoir qui sont les meurtriers et quels sont leurs mobiles, en jouant sur la complicité entre narrateur et lecteur dans le cadre du contrat de lecture. L'adjutant Calabonda est chargé de l'enquête qui doit découvrir le ou les tueurs de l'ingénieur Maurizio Bertolazzi retrouvé mort dans sa maison à côté d'un feuillet revendiquant le crime où est inscrit le slogan : « La révolution des abeilles a commencé ». Comme l'ingénieur travaillait pour la firme Sacropiano qui commercialise des pesticides et conduit des recherches sur les nanotechnologies, l'adjutant envisage l'hypothèse d'un meurtre commandité ou exécuté par les militants écologistes de la vallée dont l'apiculteur Giovanni Minoncelli est le meneur. En vacances dans la région, la célèbre commissaire Simona Tavianello va s'intéresser à cette énigme à la fois par prédilection professionnelle et parce que les projectiles retrouvés près du corps de la victime proviennent de son pistolet de service. Nous retrouvons ici les canons du genre comme le rôle spéculaire dévolu au protagoniste par rapport au policier qui mène les investigations. Apparemment, Tavianello

va dénouer les fils de l'imbroglio grâce à sa perspicacité et son alacrité, alors que l'adjudant semble de prime abord falot et insipide voire obtus, voué à une spirale d'échec inéluctable. Or, la deuxième victime, un certain Andrea Gandolfo, assassiné près des ruchers de Giovanni Minoncelli qu'il avait dévastés, et l'effraction de la clôture du centre de recherches de la firme Sacropiano vont compliquer le scénario et surtout ôter tout déterminisme axiologique à nos deux policiers, Tavianello et Calabonda. En effet, le récit montre l'incidence de la question écologique, et singulièrement de la disparition des abeilles du fait du syndrome d'effondrement des essaims, sur l'évolution diégétique des deux actants, puisque Tavianello va rencontrer les acteurs locaux de défense de l'environnement pour mieux appréhender les antagonismes et les desseins de la multinationale, alors que Calabonda va se départir du préjugé selon lequel tous les agissements sont forcément imputables à l'éco-terrorisme. Au contraire, ce dernier va s'apercevoir que la direction de Sacropiano fait fi du principe de précaution pour poursuivre des fins si totalitaires que comparativement les militants écologistes passeraient pour des perturbateurs facétieux. C'est précisément au moment où les deux policiers touchent au but qu'intervient l'ordre de la hiérarchie d'abandonner l'enquête. En fait, ce sont les services secrets commandités par les instances du parti au pouvoir qui ont travesti des crimes d'honneur en crimes dus aux écologistes.

Avant d'atteindre ce point de non-retour, la commissaire Tavianello découvre et admire le paysage alpin qui déploie sa majesté chromatique et la profusion de sa flore.

Franchissant une crête crénelée de cimes de mélèzes, l'hélico surgit au-dessus d'une conque où des hectares et des hectares d'alpages s'élançaient vers une muraille de monts couleur ardoise et tachée de neige éblouissante. Elle prit en plein visage la gifle visuelle des vagues roses, violacées, blanches et jaune d'or des asters, des calthas, des soldanelles, des silènes acaules et des pensées du Mont-Cenis qui couvraient les prairies. « Presque aussi beau que la mer », concéda-t-elle mentalement¹⁵.

¹⁵ Serge Quadrupani, *La disparition soudaine des ouvrières*, Paris, Éditions du Masque, 2011, p. 77.

Cependant, la prévalence de la focalisation neutre tend à minorer toute fascination idyllique des personnages lorsqu'il s'agit de la nature alpine. Dès les premiers chapitres, la montagne semble altérée par la pollution de produits issus de l'industrie chimique, et implicitement le texte renvoie à la praxis de l'*homo faber* qui s'autodétruit en dévastant la nature qui lui permet de vivre. En effet, la narration laisse entendre que c'est l'anthropocentrisme autrement dit l'hybris qui considère la nature de manière ancillaire en inhibant une capacité d'admiration exempte d'arrière-pensée prédatrice.

Avatars du mythe faustien et/ou avènement d'un monde orwellien

L'intérêt du roman de Quadruppani est d'extrapoler de l'intrigue strictement policière pour laisser surgir les coulisses de la comédie humaine, le contexte social et idéologique dans lequel évoluent les personnages et bien entendu leurs relations avec la nature montagnarde des vallées piémontaises.

A différentes étapes de la diégèse, avec un crescendo qui participe de la dramatisation et du suspense, plusieurs personnages brandissent impavide la croyance d'un homme futur libéré de sa finitude, grâce à la rationalité technico-scientifique, au point de supprimer la mort, d'où le corollaire d'une transformation radicale de l'humanité voire d'une mutation anthropologique qui remet en cause la quiddité désormais archaïque et caduque de l'être humain. Le postulat sous-jacent de cette idéologie consiste à considérer aussi bien la nature humaine que la nature, en tant qu'ensemble des choses et des êtres vivants de la terre, comme perfectibles, pour davantage d'efficacité performative. *Mutatis mutandis*, ce discours semble tout d'abord reprendre le mythe de Faust comme quête de l'éternelle jeunesse, grâce à une raison qui ne s'embarrasse plus de scrupules moraux, en somme une science sans conscience. Ce discours entérine, par ailleurs, le concept du progrès irréversible comme acceptation et omniprésence de la technologie quitte à faire de l'homme un cyborg hyperconnecté et quitte à surveiller tant

sa vie sociale que sa vie privée, ce qui n'est pas sans rappeler le monde de *big brother* de George Orwell dans 1984.

Dans le cadre de ses investigations en compagnie des policiers ou des habitants des vallées alpines de Pinerolo et de Torre Pellice, Taviano rencontre un personnage accessoire qui n'apparaîtra plus dans le récit, mais dont la gratuité, si l'on peut dire, revêt un aspect d'antonomase. En effet, la jeune femme en question membre d'un cercle technophile peut symboliser n'importe quel quidam des nouvelles générations, une sorte d'italien ou d'europeén moyen conditionné depuis sa naissance par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Le narrateur ne fournit pas de description physique et morale approfondie, justement pour souligner sa banalité qui représente un échantillon de la société contemporaine. Ce personnage arbore sans vergogne ses convictions, jusqu'à pérorer, dans une logorrhée qui se soucie peu des objections de son interlocutrice, les avantages de l'homme augmenté, du post ou transhumanisme, ainsi que de la mainmise sur le vivant au moyen des nanorobots auto-répliquants.

De toute évidence, la jeune femme semble répercuter un discours qu'elle a introjecté, le pragmatisme de la raison instrumentale qui, sous couvert de philanthropie, – comme par hasard le cercle technophile bénéficie des subsides de la firme Sarcropiano – poursuit la réification de l'homme et de la nature, dès lors qu'elle permet d'atteindre des objectifs à court terme d'efficacité, de rentabilité et de performances, quelles que soient les conséquences en matière de liberté et de dignité. Pour cette adepte inconditionnelle de ce type de progrès, le pistage universel de l'humanité ne semble pas la troubler puisqu'elle a recours à l'argument imparable de la sécurité, censé devenir l'alfa et l'oméga des politiques publiques. Avant d'imposer à la population les nouvelles nanotechnologies, cette jeune femme se fait écho du seuil d'acceptabilité, c'est-à-dire de leur introduction graduelle et consensuelle grâce à une avant-garde de dévoués zéloteurs devant observer le type d'opposition, afin de mieux la désamorcer.

Vers la moitié du récit, après l'intrusion supposée d'activistes dans l'enceinte du centre de recherche de la firme, le directeur

de Sacropiano Francesco Signorelli fait l'apologie des nanopesticides en arguant de leur moindre impact écologique, alors que l'adjudant Calabonda n'est guère convaincu par ces propos léniants et fallacieux. Condescendant avec son interlocuteur, Signorelli révèle son ignorance à la question cruciale concernant le franchissement de la barrière hémato-encéphalique. Ce qui compte pour le directeur, c'est l'aspect lucratif, même si sa vénalité et son absence de scrupules sont occultées par le sophisme de son discours. La narration contribue à discréditer le directeur, car sa désinvolture initiale offre un contraste strident avec son ignorance et son manque de panache. Au fond, son abord adipeux, sa corpulence bouffie de graisse montre un personnage tout autant bouffi d'orgueil et répugnant que ne peuvent rehausser ni sa charmante épouse, bien sûr beaucoup plus jeune que lui, ni sa voiture de luxe surdimensionnée.

A la fin du récit, nous voyons le journaliste Felice et la commissaire Tavianello procéder à une captation furtive des données confidentielles de l'ordinateur appartenant à Francesco Signorelli, alors même que l'enquête policière a été arrêtée sur ordre des autorités pour ne pas mettre en cause les services secrets. Felice et Tavianello vont donc découvrir les arcanes de Sacropiano, sans pour autant renverser la situation. Ce qui est troublant pour les deux personnages réside dans le fait que la doctrine de Sacropiano consignée par Signorelli confirme le dessein totalitaire de domination absolue sur les végétaux qui avait été simplement pressenti.

La disparition des ouvrières

Cette absence d'horizon et d'échappatoire face à un monde sordide corrobore le titre du roman policier. En effet, la mise en abyme de la référence titulaire apparaît explicitement à maintes reprises surtout à travers le personnage de Felice, journaliste d'investigation qui se fait écho d'ailleurs des recherches du professeur Marini, spécialiste d'entomologie, de botanique et surtout des abeilles. Pour celui-ci, la disparition en question est abordée tant sous l'angle scientifique et empirique que de ma-

nière plus subreptice par des allusions à la situation politique. La pollution de la biosphère n'épargne pas les Alpes d'une part parce qu'elle relève d'un phénomène planétaire et d'autre part parce que localement la firme Sacropiano l'a exacerbée. L'éco-cide ou plus exactement l'apicide fait partie de la stratégie cynique de cette multinationale pour laquelle les lois immémoriales du monde naturel doivent être remplacées par le sésame technologique, sans procrastination aucune. L'hécatombe des abeilles, comme nous l'avons vu précédemment, sert la cupidité de Sacropiano, mais Marini fait comprendre à la commissaire Tavianello qui lui a rendu visite, que ce désastre écologique s'insère dans un contexte de déliquescence idéologique et politique en revêtant une portée allégorique qui renvoie au rapport entre les citoyens, la société et la cité. Le scientifique esquisse l'idée que la disparition de l'*apis mellifica* illustre en Italie la liquéfaction d'une gauche alternative, d'une culture de résilience, face au rouleau compresseur du turbo-capitalisme.

Les abeilles mouraient de sur-adaptation. Leurs organismes, désormais bourrés de pesticides et produits organochlorés butinés jusque sur les sommets des Alpes, avaient subi une mutation de leurs défenses immunitaires¹⁶.

Marini semble de prime abord appartenir aux lanceurs d'alerte qui visent à secouer la société de sa torpeur face à des enjeux sanitaires majeurs. Toutefois, il apparaît, comme il le reconnaît lui-même, surtout comme un schizophrène et un monomane qui trouve dans la défense des abeilles un exutoire à ses tendances psychotiques. Marini correspond quelque peu au misanthrope adepte de l'écologie profonde en se muant en sauveur providentiel des abeilles. Ainsi, ce personnage est fort disert sur les variétés végétales et les espèces d'abeilles sauvages qui ont pu trouver dans son jardin d'altitude un refuge inexpugnable.

Ah, ça c'est une belle surprise ! s'exclama Marini d'une voix excitée, il ne devrait plus y en avoir, c'est une chélostome des renoncules et mes

¹⁶ *Ibidem*, pp. 76-77.

renoncules sont toutes fanées depuis longtemps, et pourtant c'est bien elle, son ventre jaune ne peut pas nous tromper¹⁷.

Le professeur Marini sanctuarise en quelque sorte la nature et les abeilles en s'érigeant en héros biocentré prêt se livrer à un rituel qui confine à la transe mégalomane. Il nourrit l'illusion de sauver les abeilles en se sacrifiant pour elles, afin de restaurer la sacralité de la nature montagnarde, c'est pourquoi il va gravir les alpages, englué de mélasse, de façon à concentrer toutes les abeilles de la vallée de Pinerolo.

A présent, son visage entier, son cou et ses épaules grouillaient d'abeilles vrombissantes. Ses lèvres sur lesquelles bougeaient des dizaines de pattes articulèrent : -Vous êtes des millions et vous allez revenir¹⁸.

En fait, les abeilles font office de force insurrectionnelle qui tranche avec la soumission des êtres humains désormais veules, voire abouliques.

Vous avez pris le maquis/ mes petites chéries,/ le chemin de l'exil/ pour fuir tous les périls/ de la vie marchandise [...]¹⁹.

Marini représente manifestement le prototype de l'intellectuel pétri de contradictions, certes débordant de sollicitude pour sauver les abeilles, mais également fanatique envers les êtres humains, puisque dans la missive qu'il adresse à la commissaire, il motive aussi bien son coup de fusil à l'encontre de l'Albanais Bérisha, qui avait osé transgresser la frontière de son domaine réservé, que le meurtre de l'apiculteur jaloux qui avait saccagé les ruchers de Minoncelli. Son dernier acte dans l'épilogue qui se conclut par un suicide pyromane contre le centre de recherche de Sacropiano reflète le délire d'un adepte solitaire de l'écologie mû par une ratiocination dépourvue de spiritualité. Dans une perspective actancielle, il est intéressant de remarquer que le professeur Marini passe du statut d'adjuvant à celui d'opposant puisqu'au départ son aide est précieuse pour la commissaire, alors que son suicide réduit à néant l'espoir d'une

¹⁷ *Ibidem*, p. 140.

¹⁸ *Ibidem*, p. 213.

¹⁹ *Ibidem*, p. 212.

nouvelle enquête pouvant démontrer la collusion entre les autorités politiques et la firme Sacropiano.

Les deux textes que nous venons d'analyser offrent une vision complémentaire voire dialectique de la question de la nature et de l'écologie en posant des questions cruciales de l'être au monde, de la connaissance et la raison, de la pratique et des fins qui s'insèrent de plain-pied dans une approche sociopoétique. Nous voudrions aborder trois points essentiels, c'est-à-dire tout d'abord l'idiosyncrasie auctoriale face à la nature, puis le lien entre la représentation de la nature et l'être humain et enfin la dimension anthropologique et les débats qu'elle suscite.

Dans les œuvres des deux auteurs, l'on est d'emblée frappé par la célébration de la beauté ineffable de la montagne et des animaux, une beauté intrinsèque et gratuite dont le commun des mortels n'a guère cure, tant il semble captif d'un rôle professionnel et social relevant d'une société urbanisée et technicienne.

Chez François Cassingena-Trévedy, l'érudition est indéniable, mais loin de verser dans l'élucubration intellectuelle, elle joue le rôle de consécration d'éminentes figures de proue de la tradition littéraire, telles qu'Ovide, Virgile et Dante, ou de reviviscence à l'égard d'auteurs méconnus, comme Sidoine Apollinaire et Teilhard de Chardin, et fait office d'amplification intertextuelle des motifs corrélés à la thématique de la nature en Auvergne, de l'écologie et de l'ascèse spirituelle. *Le cantique de l'infinistère* découle de la pérégrination d'un anachorète qui connaît le sens profond de la nature, en l'occurrence auvergnate, dans sa relation avec l'humanité et avec Dieu. Il s'agit donc d'une écologie comme méditation sur la nature en tant que maison commune selon une perspective anthropologique, spirituelle et religieuse. Chez le moine bénédictin, l'acuité du regard contemplatif est empreinte d'un amour inconditionnel pour un paysage naturel corrélé à un paysage intérieur, à l'unisson d'une quête mystique, d'une anabase, d'autant plus poignante que la beauté du texte exprime une véritable ode à la nature. L'embrasement lyrique et mystique va de pair avec une langue ciselée, tel un véritable travail d'orfèvre de l'écriture.

Chez Quadruppani, en revanche, l'on peut déceler une dissonance cognitive, en raison des équivoques et de l'énigme

qu'induit le roman policier, à laquelle s'ajoute une forte propension polyphonique, dans la mesure où se croisent et se percutent plusieurs sociolectes et idiolectes. Cette inter-discursivité contribue à inhiber une vision univoque de la question écologique et des conflits qu'elle entraîne, en montrant que l'emploi de termes sémantiquement surdéterminés reflète l'appartenance consciente ou inconsciente à une catégorie socioculturelle et à une certaine obédience politique.

Si nous comparons chez nos deux auteurs le rapport entre la nature et l'être humain, nous remarquons plusieurs divergences. Alors que chez Cassingena-Trévedy la nature est indissociable de l'imbrication entre immanence et transcendance et de l'amour de Dieu, chez Quadruppani elle apparaît autotélique, à savoir qu'elle recèle un mystère ésotérique privé d'intérêt métaphysique et eschatologique pour l'homme contemporain.

Cependant, l'un et l'autre permettent à tour de rôle de considérer l'écologie de manière intégrale comme le propose le pape François dans son encyclique²⁰, non pas comme simple défense des écosystèmes planétaires, mais comme respect simultané de la nature et de l'homme en tenant compte de critères sociaux, moraux et spirituels. Le souverain pontife rappelle à juste titre que le désordre économique et écologique lèse d'abord les habitants des pays les plus pauvres qui n'ont pas dilapidé les ressources naturelles de la terre et sont les plus exposés aux conséquences du dérèglement climatique.

Dans le roman de Quadruppani, la disparition des abeilles révèle corrélativement la vision de l'homme sur la nature et sur lui-même en montrant le péril d'un monde terrestre entièrement réifié. Ce récit pose également la question de la raison instrumentale et de l'homme soi-disant augmenté²¹ et donc du totalitarisme scientifique pour lequel le corps est désacralisé. A ce pro-

²⁰ Francesco (Jorge Mario Bergoglio), *Laudato si'*. *Lettera enciclica sulla cura della casa comune*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2015.

²¹ V. Jean-Michel Besnier, *L'homme augmenté, le syndrome de la touche étoile*, Paris, Fayard, 2012 et Céline Lafontaine, *Le Corps-marché. La marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, La Couleur des idées, 2014.

pos, plusieurs ouvrages philosophiques ou littéraires illustrent le fait que le progrès technologique n'implique aucunement le progrès social et moral. Contrairement au paradigme technologique et anthropocentrique et à la culture du déchet²² qui ont abouti à des catastrophes aux conséquences planétaires, François Cassingena-Trévedy, sans méconnaître la violence protéiforme de notre époque, invite à redécouvrir la nature auvergnate avec humilité et enthousiasme jubilatoire, en préfigurant une transfiguration du monde à venir grâce au kérygme rédempteur. Aucun des textes n'est résorbé par un optimisme béat, car chez Quadruppani les atteintes à l'intégrité de la nature sont flagrantes, alors que même le parcours ascétique de François Cassingena-Trévedy laisse entendre que l'humanité et la terre sont défigurées par le péché d'orgueil. Bien entendu, chez le moine bénédictin, les vertus théologiques de la charité et de l'espérance laissent entrevoir la perspective eschatologique d'une apocalypse au sens plein du terme, en tant que dévoilement des dévastations en cours et révélation d'une nouvelle création, grâce à la parousie.

A ce propos, Svetlana Alexievitch, prix Nobel de littérature en 2015, a conféré au texte biblique une résonance bouleversante qui doit nous interroger sur les conséquences terrifiantes d'une modernité qui conduit à l'anéantissement²³. Face aux forces de destruction dont l'homme est responsable, l'Auvergne représenterait donc l'autre face de l'apocalypse, une parcelle d'une nature réconciliée avec les êtres vivants sur toute la face de la terre.

²² Nous empruntons cette locution à l'encyclique du pape François, citée ci-dessus.

²³ V. Svetlana Alexievitch, *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, Paris, J.C. Lattès, 1998.

Irene Cacopardi

Wu Ming: la nature entre littérature et militance politique.
De *Guerra agli umani* à *Un viaggio che non promettiamo*
breve

Depuis l'antiquité, le thème de la nature traverse et imprègne les expressions narratives et artistiques. Au cœur des enquêtes et des interrogations philosophiques, lieu de la spontanéité des instincts (Sophistique), mais également lieu du changement perpétuel et de l'instabilité (Platon), l'élément naturel se déploie sous de multiples formes au cours des époques. Tantôt pénétrée par la présence divine, tantôt projection anthropomorphe, la nature est aussi bien l'expression des émotions et des états d'âme des individus qui la peuplent, que l'image de l'ordre providentiel qui régit le monde.

Suite à la constatation de la dépendance humaine de la biosphère, l'époque contemporaine voit ressurgir une attention grandissante pour l'élément naturel. En Italie, on assiste à la naissance de projets éditoriaux, comme la collection *Verdenero* des Edizioni ambiente ou la collection *A passo d'uomo* d'Ediciclo Editore, et à la prolifération d'œuvres qui traitent de problèmes écologiques : Giancarlo De Cataldo, *Fuoco* (2005)¹, Simona Vinci, *Rovina* (2007)², Francesco Abate et Massimo Carlotto, *L'albero dei microchip* (2009)³, ne sont que quelques exemples de cette préoccupation écologique.

¹ Giancarlo De Cataldo, *Fuoco*, Milano, Edizioni ambiente, 2007.

² Simona Vinci, *Rovina*, Milano, Edizioni ambiente, 2007.

³ Francesco Abate, Massimo Carlotto, *L'albero dei microchip*, Milano, Edizioni ambiente, 2009.

Le collectif italien Wu Ming⁴, dont cet article analyse la production, s'approprié lui aussi l'idée de nature et en fait un sujet de prédilection littéraire et politique. Nous verrons que dès ses débuts le collectif s'est intéressé à ce thème qui s'inscrit dans une critique plus vaste de la logique capitaliste et dans le développement de la mythopoïèse. Nous découvrirons ainsi que le roman *Guerra agli umani* marque l'adhésion du groupe à la défense de l'environnement, à la fois par le sujet même du roman et par ses exigences de publication. Nous passerons ensuite en revue les différentes représentations de l'espace naturel dans leurs œuvres, jusqu'au dernier ouvrage de Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*.

L'intérêt d'une réflexion sur la production de ce collectif relève de plusieurs aspects. Tout d'abord, l'analyse de son œuvre permet de comprendre le rôle et la place de l'écriture à l'égard d'un sujet si problématique. En effet, l'époque contemporaine est le théâtre de bouleversements capitaux et elle est confrontée à des enjeux importants : face aux changements climatiques, aux multiples scandales environnementaux, au bétonnage sauvage et à l'hégémonie des paysages urbains, la question concernant les espaces de réflexions que la pratique littéraire offre s'impose. S'il existe une littérature sensible à la problématique environnementale, on peut s'interroger sur la manière dont elle répond à l'évidence dramatique de la dégradation de l'environnement naturel par l'homme. En outre, la valeur d'une réflexion sur la production de Wu Ming réside dans le fait que le groupe est profondément ancré dans la société connectée par son utilisation de l'Internet et des nouvelles technologies. L'analyse de cet ancrage nous permettra de mettre en exergue que, malgré une technologisation croissante, l'idée de

⁴ Wu Ming est un projet littéraire, un collectif d'auteurs composé à l'origine par cinq écrivains: Roberto Bui – Wu Ming 1, Giovanni Cattabriga – Wu Ming 2, Luca di Meo – Wu Ming 3, Federico Guglielmi – Wu Ming 4, Federico Pedrini – Wu Ming 5. Aujourd'hui ils ne sont que trois, Wu Ming 3 sort du projet en 2003 et Wu Ming 5, lui, en 2015. En chinois mandarin ce pseudonyme signifie « sans nom » ou « cinq noms » (en référence au nombre originnaire de ses membres) et il fait allusion à la négation du mythe de l'auteur et de l'individu en général, à laquelle le collectif est très attaché.

nature n'est pas effacée. Cette idée retrouve une place centrale au sein de la réflexion intellectuelle et de la production littéraire qui se fait porte-parole des revendications pour la protection de la nature et du territoire.

L'attention portée à la relation existante entre homme/espace/nature accompagne l'aventure de Wu Ming dès son origine avec le Luther Blissett Project. Ce dernier est un nom collectif, une identité multiple utilisée par plusieurs personnes, en Italie comme dans le reste du monde, qui lance une attaque contre le système médiatique et la culture *mainstream* contemporains. C'est sous cette identité que les futures Wu Ming signent leur premier roman *L'œil de Carafa*. Dans le cadre de ce premier projet, les explorations psycho-géographiques, ces promenades destinées à la redécouverte et à la réappropriation de l'espace, sont un exemple de l'intérêt porté au thème du lien entre homme et environnement. Avec le passage au collectif Wu Ming, qui a eu lieu au début des années 2000, suite à la dissolution de la section bolonaise du Luther Blissett Project, la réflexion se précise progressivement et se concentre avec force sur le thème de la nature. Espace menacé, violé et pollué par l'activité humaine, la nature gagne une place centrale dans la production du collectif, aussi bien dans les écrits théoriques, dans les textes narratifs que dans les dramatisations pratiques de la littérature et elle redevient le centre d'interrogations et de projets.

C'est à partir de 2003 qu'apparaissent sur *Giap !*, la *newsletter*/blog du groupe, les premiers écrits consacrés à ce thème. Dans ces textes, le collectif insiste sur la relation entre économie, homme et environnement naturel. Les sujets sont variés et vont de la critique de l'énergie nucléaire, jusqu'à la remise en question des habitudes alimentaires, de la surconsommation et du recyclage des déchets dans la société contemporaine. Dans ces écrits, les abus et les empiètements contre le territoire ne sont qu'une autre facette de la logique capitaliste et de l'économie libérale. Il s'agit d'articles d'analyse, de billets mais également de nouvelles et courts récits dans lesquels le collectif prend ouvertement position contre l'exploitation du territoire et lance des cris d'alarme sur la situation nationale et internationale. Dans un article d'octobre 2003 Wu Ming 1 rappelle avec

force la responsabilité de l'homme vis-à-vis des générations futures et affirme :

Il pianeta non è nostro [...] ce lo hanno prestato i posteri: se non invertiamo la rotta al più presto, limitando i nostri consumi e abbandonando le produzioni inquinanti, noi verremo maledetti dalle generazioni che verranno⁵.

Vade-mecum d'une éthique tournée vers le futur, les propos de Wu Ming 1 veulent se positionner tel un impératif catégorique, un devoir qui dépasse l'intérêt personnel et dont l'ambition est le développement d'une sensibilité commune. L'analyse de Wu Ming 5 sur la société actuelle vient corroborer cette volonté :

Il consumo di merci equivale alla consunzione della materia della quale si compone la terra. Produzione e consumo di merci sono come acqua e vento che erodono le rocce di montagna fino a spianarla [...]. Il mondo ha valore solo se viene trasfigurato e razionalizzato dall'attività produttiva degli uomini [...]. Per trovare senso e significato, l'individuo razionale produce e consuma. È un'attività fondamentalmente edonistica, dato che la base dell'agire umano è [...] l'interesse personale⁶.

Ces mots dénoncent une civilisation basée sur la production et sur la consommation engendrées par une quête hédoniste individualiste : de même que l'eau et le vent rongent les montagnes, de même la production et la consommation s'abattent sur la civilisation contemporaine en provoquant, d'une part, l'anéantissement des ressources naturelles et, d'autre part, l'effondrement de la civilisation elle-même. Dans ce contexte, l'humain, l'organique, le biologique se transforment en « un bruit de fond, indésirable et résiduel »⁷, insiste encore Wu Ming 5.

Dans la réflexion du collectif, la production à outrance et la consommation effrénée déterminent un style de vie qui amène

⁵ Wu Ming 1, « I posteri e il nucleare: la nostra etica puzza », *wumingfoundation.com*, octobre 2003. Disponible sur : <http://www.wumingfoundation.com/italiano/lifestyle/scorie.html> [cons. le 14/11/2016].

⁶ Wu Ming 5, « Il buon borghese usa e deteriora », *Giap !* n° 13, IV serie, « La solita burrasca di merda », 13/11/2003. Disponible sur : http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap13_Iva.html [cons. le 21/11/2016].

⁷ « Un rumore di fondo, indesiderabile e residuale », *ibidem*.

l'homme à considérer qu'il est coupé de l'environnement qui l'entoure. De ce fait, une dichotomie s'instaure entre l'individu et le système naturel, jugé tel un espace autre, à la merci des besoins humains et de l'économie. Offensée par l'homme, la nature est ainsi le témoin de la conception anthropocentrique de l'environnement. La présence d'éclairages artificiels, par exemple, est présentée par le groupe comme une marque de cette logique ; ils comblent le noir des nuits et rappellent sans cesse le tourbillon de la consommation et de la production. L'espace sans lumière devient triste, gris, voire effrayant. Les lumières artificielles, allégories de la richesse et du bien-être occidentaux, offrent une lueur de « chaleur émotionnelle induite »⁸ et un leurre de protection pour l'homme. En réalité, elles ne font que « confisquer le ciel »⁹, comme dans le récit de Wu Ming 1 sur la pollution lumineuse, intitulé *Città di metallo e luci*¹⁰. Dans une époque et un lieu indéterminés, des commanditaires mystérieux convoquent un grand prêtre *orishas*¹¹, Pantera, pour qu'il intervienne et, avec ses pouvoirs, résolve le problème de la dispersion lumineuse dans la Città, la ville. La réverbération perpétuelle et hors contrôle provoque des dérèglements multiples dans l'environnement naturel et dans les rythmes biologiques des hommes et des animaux. Dans cette ville flamboyante, les oiseaux nocturnes tournent sans relâche autour des bâtiments constamment éclairés, jusqu'à tomber par terre, morts d'épuisement ; les oiseaux marins n'arrivent plus à se nourrir, les insectes s'écrasent par milliers sous les lampadaires et les cancers se propagent chez les hommes. Pantera décide alors d'utiliser sa magie et de rendre la vie aux milliers

⁸ « Calore emotivo indotto », *ibidem*.

⁹ « Sequestrare il cielo ». Wu Ming 1, « Città di metallo e luci », *Frame* n° 3, 20/10/2003. Disponible sur : http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap13_Iva.html [cons. le 21/11/2016].

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Un prêtre *orishas* est une figure de la tradition religieuse de la *santeria*, un mélange entre la religion catholique et la religion *yoruba*, pratiquée par les esclaves africains. On retrouve cette pratique surtout en Amérique latine (Cuba, Brésil, Panama et Porto Rico) mais aussi en Afrique. A ce sujet, nous renvoyons à Pierre Verger, *Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la Baie de Tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, Dakar, IFAN, 1957.

d'oiseaux gisant morts par terre. Ils vont alors former une cape qui recouvre toute la Città et empêche la lumière de monter au ciel. Une fois les oiseaux envolés, le ciel est à nouveau noir et tacheté d'étoiles.

La dispersion énergétique n'est qu'un aspect de la fissure des équilibres environnementaux. Elle se rattache à d'autres questions, comme, par exemple, au problème du nucléaire, auquel le collectif est fortement sensible. À ce sujet, toujours Wu Ming 1, dans un billet intitulé « I posteri e il nucleare : la nostra etica puzza », livre une analyse de la lourde dette laissée à la postérité selon un point de vue inhabituel. L'argument qu'il utilise afin de démontrer la dangerosité des déchets nucléaires se base sur les modifications langagières qui se produisent au cours des époques. Toute langue devient incompréhensible pour la postérité en une période comprise entre 500 et mille ans, tandis que le temps de réduction du plutonium est d'environ 25 mille ans (250 siècles). Comment peut-on signaler de manière sûre et incontestable au fil du temps la dangerosité d'un site de stockage et des matériaux qu'il est censé abriter ? Qu'en sera-t-il du trèfle nucléaire dans les siècles à venir ? Sera-t-il toujours compréhensible ? Les exemples de variations de signification et de l'inintelligibilité des symboles, des écritures et des constructions du passé (comme par exemple la croix gammée ou encore le cercle de Stonehenge) permettent à l'auteur d'attirer l'attention sur deux aspects. Tout d'abord, sur l'impossibilité de « signaler avec certitude à la postérité un site dangereux » et les changements sociaux, environnementaux et géologiques qui peuvent se produire. Ensuite, sur le fait que cette forme de production énergétique est le produit typique d'une société fondée sur un présent immuable. En effet, pour Wu Ming 1, ce caractère est une conséquence directe de la logique capitaliste qui « aplatit tout en un éternel présent et ne s'inquiète pas de ce qui viendra »¹².

Évidente prolongation de la critique contre la société capitaliste, la réflexion sur le lien qui unit l'homme à l'espace naturel se rattache à un autre élément clé de la démarche intellectuelle

¹² « Appiattisce tutto in un eterno presente e non si preoccupa di ciò che verrà ». Wu Ming 1, « I posteri e il nucleare: la nostra etica puzza », cit.

du groupe, la mythopoïèse. Cette dernière est fondamentale pour le collectif car elle permet de récréer et de fonder à nouveau l'imaginaire collectif, corrompu par le libéralisme effréné et par ce que Wu Ming 1 a appelé, en reprenant Bruno Bettelheim, la mentalité du ghetto¹³, en se référant à l'attitude de résignation qui élimine toute perspective de changement. Pour le trio, les mythes représentent le « combustible écologique de la communauté »¹⁴, ils ont le devoir et la capacité de la garder unie et, comme dans la tradition grecque, de la soutenir face à l'inconnu¹⁵. De ce fait, la littérature devient une véritable arme de lutte car elle détermine d'autres possibilités et d'autres visions du monde. Dans le projet Wu Ming, la mythopoïèse investit le thème de la nature dans le but de refonder son mythe, son essence et sa relation à l'humain et, également, de s'opposer au *statu quo* de l'époque contemporaine.

À ce sujet, le roman *Guerra agli umani* (2004) de Wu Ming 2 revêt une place centrale à plusieurs égards. Tout d'abord, il marque l'adhésion du collectif à la campagne « forêts » de Greenpeace. C'est le premier roman publié en Italie dans le projet « livres amis des forêts » lancé par l'ONG. Ce programme promeut l'utilisation de papier qui ne provient pas de la destruction de forêts primaires mais de sources durables d'un point de vue environnemental et social. À partir de ce moment, tous les livres des Wu Ming sont publiés avec ce papier certifié par le label indépendant Forest Stewardship Council, qui certifie l'éco-compatibilité et le respect des droits de travailleurs. Aboutissement concret de l'engagement écologique du collectif, le roman *Guerra agli umani* est, en outre, l'exemple de sa volonté mythopoïétique visant la refonte de la relation qui lie l'homme à son environnement naturel. En s'inspirant ouver-

¹³ Wu Ming 1, « Liberarsi dalla mentalità del ghetto », *Giap!* n° 20, 11/02/2008. Disponible sur : http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap20_VIIIa.html [cons. le 01/10/2015].

¹⁴ « Carburante ecologico delle comunità ». Amador Fernandez, « Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica », avril 2003, *wumingfoundation.com*. Disponible sur : http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html [cons. le 12/10/2015].

¹⁵ « La notte dell'ignoto », *ibidem*.

tement de la pensée de Henry David Thoreau, à celle de Jean-Jacques Rousseau et au personnage de Robinson Crusoe de Daniel Defoe, Wu Ming 2 exploite et réinvente deux mythes traditionnels : le mythe du rebelle qui part dans les bois et celui du bon sauvage.

L'histoire est une représentation ironique et tranchante des contradictions de notre temps, dans laquelle la réflexion sur la société contemporaine mêle critique du système économique et dénonciation des problèmes environnementaux. Le protagoniste, Marco Walden, est un jeune trentenaire qui, après un doctorat en sciences religieuses et une très longue série d'échecs professionnels, se qualifie *super héros troglodyte* et décide de quitter cette société suicidaire et menacée d'effondrement imminent, qu'il appelle « Babylone ». Son but est de fonder une civilisation nouvelle. Pour accomplir ce dessein, il se réfugie dans une grotte isolée au cœur des montagnes autour du petit village de Castel Madero, dans les Apennins. Ce territoire, toutefois, est loin d'être un lieu tranquille et paisible. Par conséquent, la représentation de l'espace naturel se charge de valeurs opposées. D'une part, la nature représente pour Marco Walden le lieu de sa propre renaissance : « L'homme nouveau est comme une graine dans une décharge. Il fleurira dans une décharge ou il ne fleurira pas du tout »¹⁶ affirme le protagoniste. « Je suis ici pour être heureux et non pas pour survivre. Pour devenir meilleur et non pas pour me conserver comme un surgelé »¹⁷, déclare-t-il interpellé par les gendarmes du lieu. « Nous, les troglodytes, nous ne convoitons plus le réconfort d'une existence préfabriquée. Acquérir des objets, acheter la santé. Il nous suffit de veiller à nous mêmes »¹⁸, continue le jeune homme. L'envi-

¹⁶ « L'uomo nuovo è come seme in una discarica. Fiorirà in una discarica o non fiorirà affatto ». Wu Ming 2, *Guerra agli umani*, Torino, Einaudi, 2004, p. 140.

¹⁷ « Sono qui per essere felice, non per sopravvivere. Per diventare migliore, non per conservarmi come un surgelato », *ibidem*, p. 85.

¹⁸ « Noi trogloditi non bramiamo più le consolazioni di un'esistenza prefabbricata. Acquistare oggetti, acquistare salute. Ci basta provvedere a noi stessi », *ibidem*, p. 98.

ronnement naturel représente alors un espace de pureté, de simplicité et de bienveillance, un abri pour échapper à la société.

Avremo giornate di fatica e notti di quiete sotto lo sguardo della luna. Avremo albe nel cielo e nel cuore e pomeriggi annoiati a suonare un filo d'erba. Avremo certezze e smarrimenti. Ci sarà vita abbastanza per strisciare e far capriole. E la morte verrà. Senza ospedali né dottori¹⁹.

Si aux yeux du protagoniste la nature devient un abri où chercher un éventuel recommencement, en réalité elle se révèle être le théâtre de terribles violences envers le territoire et ses habitants. Elle est le terrain de jeu d'un groupe de braconniers qui négligent tout respect de l'environnement. En outre, dans les bois touffus des montagnes de Castel Madero, se déroulent des combats entre chiens et immigrés clandestins. Gérés par le Kosovar Jakup Mahmeti, les bêtes et les hommes subissent une brutalité extrême, perdant toute dignité. La forêt est aussi le théâtre de l'exploitation à outrance du territoire, contre laquelle se battent une jeune femme, Gaia Beltrame et une bande loufoque d'activistes écologistes, les *Duri a morire*. Gaia lutte pour faire survivre son café lecture, objet de la convoitise de la société des chemins de fer qui tente d'acheter les terrains pour la construction de la voie à grande vitesse ; les *Duri a morire*, eux, essaient de s'opposer aux chasseurs sans scrupules. L'idéal d'un état paisible et innocent n'est donc qu'une chimère, une illusion derrière laquelle se cache une nature pillée, hostile et rendue stérile, abri pour des crapules où la brutalité et la désolation prennent la place de la grâce et de la perfection.

La détérioration des équilibres naturels parcourt tout le récit. Le mont Belvedere, décor de l'histoire, est décrit comme un « énorme fruit auquel on a croqué »²⁰, dans lequel « un immense ver creuse son repas »²¹. Cave de gypse, il vomit sans relâche les boues argileuses, remplies de lubrifiants et hydrocarbures : « l'huile métallique contaminait d'autres eaux. Beaucoup de centres habités buvaient de la merde. Personne bron-

¹⁹ *Ibidem*, p. 98.

²⁰ « Un enorme frutto morsicato », *ibidem*, p. 68.

²¹ « Un verme gigantesco si scava il pranzo », *ibidem*, p. 68.

chait »²². Le passage des camions pour acheminer les matériaux détruit le gué, « vomissant de la boue dans le lit du fleuve. Des pneus encroûtés de beaucoup de merde avaient fait le reste. Une parade de poissons morts défilait vers la vallée »²³. L'étrange figure du phacochère, qui accompagne l'aventure de Marco, contribue à forger l'image d'une nature bouleversée et déstabilisée. Symbole mythique des bois, de la fertilité et des forces naturelles, dans le roman il est peint telle une créature aux traits insolites :

La stazza è quella di un cinghiale, il corpo anche, ma la testa è schiacciata, le narici enormi, e in fondo al muso spuntano quattro zanne, non due, come se quelle superiori fossero piegate verso l'alto, libere di crescere a dismisura²⁴.

Aliéné et malade, il tremble, vomit, se jette contre les arbres et s'écroule au sol, raconte le protagoniste :

Detto facocero si comporta pure in modo strano. Non sono un esperto in etologia, ma che i cinghiali ballino intorno agli alberi non l'avevo ancora sentito dire [...]. Tre giri intorno al tronco col muso incollato per terra, muovendo la testa da una parte all'altra, in cerca di qualcosa. Alla fine del terzo giro iniziare a tremare, perdere bava dalla bocca, avventarsi sull'albero con le zanne e gli zoccoli almeno cinque volte. Fare altri due giri. Terminare con sei piroette all'inseguimento della coda, poi quattro capriole in avanti e di nuovo ad libitum dall'inizio [...]. L'intera fotografia non sembra studiata per trasmettere serenità e pace interiore²⁵.

Dans *Guerra agli umani*, le rapport avec la nature n'est donc pas élégiaque. Alors que dans le passage au bois de la pensée jüngerienne²⁶, dont Wu Ming 2 s'inspire, l'environnement na-

²² « L'olio metallico contaminava altre acque. Numerose frazioni bevevano merda. Nessuno fiatava », *ibidem*, p. 40.

²³ « Eruttando fango nel letto del fiume. Pneumatici incrostati di varia merda avevano fatto il resto. Una parata di pesci morti sfilava verso valle », *ibidem*, p. 41.

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Dans son œuvre *Der Waldgang* (en français : *Le traité du rebelle ou le recours au forêts*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1995) de 1951, l'écrivain allemand Ernest Jünger dessine la figure du rebelle, le *waldgänger*. Ce dernier, s'opposant au monde matérialiste et nihiliste dominé par les machines, décide de se retirer dans la forêt, le symbole – réel et allégorique – de l'entrée de l'homme dans une condition de liberté et d'affranchissement. Dans *Der Waldgang*, le bois

turel est le symbole d'un espace sacré et primordial qui permet à l'homme de rentrer dans une condition spirituelle, dans ce roman de Wu Ming 2, il se transforme en un lieu où se déverse la violence humaine. L'idée de nature n'est alors qu'une abstraction et une rêverie. Malgré cela, l'attitude du personnage principal révèle que ce sujet n'est guère abordé avec cynisme ou mépris. Naïf et parfois grotesque, le personnage principal, Marco Walden, reste chargé d'espoir et d'optimisme. À son alter-ego, Gaia, il explique:

Non sono affatto interessato a come le cose andavano un tempo, piuttosto a come dovrebbero andare. Mi guardo bene dall'essere contro il progresso: semmai, lo anticipo. La vera Età della Pietra è quest'epoca di barbarie. Vivendo in una caverna dimostrerò che si può essere felici anche senza casa e lavoro, senza inutili da accumulare, senza sottrarre ad altri e al pianeta più di quanto ci occorre²⁷.

La fracture existante entre l'homme et la nature n'est donc pas évoquée avec angoisse ou désarroi. Dans ce récit, on retrouve plutôt une posture batailleuse et pugnace, parsemée bien souvent d'une intelligente ironie et d'un sarcasme cassant, où l'exhortation au changement se mêle à une réflexion profonde sur les enjeux futurs.

L'espoir présent dans *Guerra agli umani* s'estompe, toutefois, dans d'autres œuvres du groupe, par exemple dans le récit *Previsioni del tempo*, de 2008. Cette fois-ci, l'œuvre est signée par le collectif en entier, qui la considère comme une possible suite du roman de Wu Ming 2. Histoire aux tonalités bien plus sombres, dans ce court récit les Wu Ming narrent le sordide trafic de déchets et de produits en tout genre qui se pra-

est représenté tel un lieu mystique, l'expression des forces primordiales et, en même temps, il est un abri et un refuge pour l'homme qui fuit la société. Pour comprendre la perspective d'Ernest Jünger, il est indispensable de rappeler que cet essai a été écrit peu de temps après la deuxième guerre mondiale et les références aux dictatures, à la répression et aux multiples épreuves que les hommes ont dû surmonter résonnent dès les premières lignes. Dans l'œuvre de Wu Ming 2, tout comme dans les multiples écrits théoriques du collectif et du précédent Luther Blissett Projet, le renvoi à la figure du *waldganger* est systématique : le nom du protagoniste, Marco Walden, en est un exemple manifeste.

²⁷ *Ibidem*, p. 65.

tique dans la péninsule. Entre Naples et Bologne, en passant par l'autoroute du Soleil, transitent toutes sortes de marchandise clandestine, de la viande, détournée des contrôles de qualité, aux déchets des riches villes du Nord. Nous retrouvons le personnage de Jakup Mahmeti, gérant de ce trafic et devenu un homme d'affaires de succès.

Comme dans *Guerra agli umani*, dans *Previsioni del tempo* la nature est représentée de manière antinomique. Suivant la route d'un camion qui amène des quartiers de cochons « clandestins » à Bologne, l'espace naturel se livre aux yeux des lecteurs tantôt comme un espace sauvage, tantôt comme ouvertement dompté et sali par l'homme :

Il cielo era color orzata, il paesaggio era vigne, cime di colline aride, la strada passava ora a fianco di una falesia²⁸.

Et encore:

Spalle di collina fiorite, con un che di spinoso, di aspro quando le si passa d'estate, e malinconico, quando le si attraversa in un giorno terso d'inverno, o ancora prima, tra i colori d'autunno²⁹.

Si le milieu naturel a, parfois, un semblant de beauté, de richesse et de perfection, dans ce récit il demeure globalement amorti et asphyxié par l'activité humaine. Le ciel de Milan est présenté comme « un ciel de fange. Noir. Gonflé, acide et malade »³⁰ et l'environnement autour des axes routiers est dénaturé :

La periferia di Firenze si apriva a sinistra del flusso di mezzi in ascesa verso il settentrione, case di guardiani di capannoni, sale multicinema, megastore informatici, superstore di mobili democratici, tutto per il fai da te, e a destra ingrosso di materiali da giardinaggio, svincoli, strade che un tempo traversavano la campagna e ora correvano nella periferia degradata³¹.

²⁸ Wu Ming, *Previsioni del tempo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 11.

²⁹ *Ibidem*, p. 12.

³⁰ « Un cielo di fango. Nero. Gonfio, acido, malato », *ibidem*, p. 23.

³¹ *Ibidem*, p. 53.

Le paysage est gâté par les signes de l'activité économique qui régit la société. Salles de cinéma, grands magasins, routes et voies de communication pour faire en sorte que tout arrive rapidement à destination. De ce fait, la représentation de l'espace naturel se développe comme une condamnation du système économique qui s'approprie l'espace pour le ravager. Les mots de Mahmeti sur les déchets, par exemple, symbolisent le cynisme et la turpitude de tout un système économique et de valeurs, qui se base sur la consommation et l'accumulation de la richesse coûte que coûte :

Quello che gli costa dieci con me scende a due, quello che gli costa quattro io glielo PAGO uno. Pulito. Marche, Emilia, Romagna, Veneto, Lombardia [...]. Olii, solventi, vernici. Rifiuti speciali, ospedalieri, della catena agroalimentare. Scarti dell'edilizia, laterizi, i più ambiti. Oro. Il grande ruminante chiede tutto, digerisce tutto. Sbanca montagne, spiana colline, allaga valli, costruisce dighe, città, porti. Compra tutta la terra, tutti gli scarti del mondo. Mangia merda e caca oro. Non si cura di cosa sia fatto l'impasto, troppo vorace. Troppa necessità, impellenza. Calcolo, statistiche. Chi ci sarà tra vent'anni? I marziani, forse. Neanche la Cina lo sa, nessuno fa progetti così a lungo termine, oggi³².

La réflexion sur le manque cruel d'une vision à long terme sur les impacts de l'activité économique sur le territoire est au cœur de deux autres œuvres plus récentes, *Il sentiero degli dei* de Wu Ming 2 (2010) et *Un viaggio che non promettiamo breve* de Wu Ming 1 (2016). Toutes deux traitent de la construction de lignes à haute vitesse et, plus généralement, des changements et des dégâts causés par les grands ouvrages à l'espace environnant. Respectivement, *Il sentiero degli dei* s'occupe de la ligne qui lie Bologne à Florence et *Un viaggio che non promettiamo breve* raconte la lutte des populations de la Val de Suse et du mouvement *No Tav*, au Piémont. Contrairement aux productions précédentes, ces deux textes ne sont pas des romans au sens propre. L'élément fictionnel demeure présent dans *Il sentiero degli dei*, néanmoins il reste en arrière-plan et n'est qu'un prétexte pour la narration de la dégradation du territoire causée par la construction de cette ligne ferroviaire. Suite à un

³² *Ibidem*, p. 61.

voyage en train entre Bologne et Florence, Gerolamo, quadragénaire travaillant dans le social, s'interroge sur la relation de l'homme au paysage et au territoire. Le trajet – raconte le protagoniste – se déroule dans son intégralité dans un tunnel, ce qui fait disparaître l'espace environnant et ôte toute relation entre ce dernier et l'homme. Il explique:

Nel caso della Bologna-Firenze, il trascurabile guadagno di 18 minuti aveva cancellato l'esperienza del viaggio e letteralmente annientato il paesaggio: il trasbordo di umani avveniva per 73 chilometri su 78 in galleria, circondati dal niente³³.

Gerolamo décide alors de partir à la redécouverte de ce territoire. Il entame à pied un voyage qui le mène de la Place Maggiore de Bologne à la Place de la Seigneurie à Florence. Ce périple est l'occasion pour faire la lumière sur les victimes de la haute vitesse et sur les malversations politiques qui sont à la base de ces projets. Les hommes, les fleuves, les sources d'eaux, les montagnes, les bois et les animaux sont sacrifiés sur l'autel de la rapidité à tout prix.

Encore une fois, le territoire naturel est montré tel un espace opprimé et souffrant. Mais si dans *Guerra agli umani* ces blessures sont cachées derrière une luxuriance apparente, si dans *Previsioni del tempo* elles peuvent paraître un simple décor, dans *Il sentiero degli dei* elles sont évidentes et dominant impérieusement la narration. Chiffres, photos et documents officiels à l'appui, Wu Ming 2 nous livre un portrait accablant de l'état des territoires de l'Apennin et du Mugello :

Un territorio che fin dall'apertura dei primi cantieri ha iniziato a ribellarsi [...]. I campi e le fonti del Mugello sprofondano, buttano fango. Le sorgenti di Bisignano e Castelvecchio si seccano³⁴.

Si l'action humaine laisse derrière elle, sans équivoque, de la destruction et de l'extermination, dans *Un viaggio che non promettiamo breve*, elle devient aussi le moyen par lequel faire

³³ Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve. Venticinque anni di lotte No Tav*, Torino, Einaudi, 2016, p. 25.

³⁴ Wu Ming 2, *Il sentiero degli dei*, Portogruaro, Ediciclo, 2010, p. 27.

revivre un territoire. C'est le cas de l'action du mouvement de protestation contre la ligne grande vitesse *No Tav*, dans la Val de Suse, dont Wu Ming 1 fait un portrait touchant et passionnant. Appréhendé comme un obstacle aux projets prometteurs de progrès par l'administration et les entreprises, défini comme « une schizophrénie collective »³⁵ par la presse, dans le récit de Wu Ming 1 il restitue au territoire *valsusino* une grande dignité. En dépit d'une nature fortement meurtrie et tourmentée par les ouvrages d'arts, grâce au mouvement contestataire, cette vallée retrouve sa dignité et son histoire. À travers les témoignages et les chroniques des combats, le bassin de la Val de Suse se charge de vie, d'humanité et se régénère. L'espace naturel devient le berceau d'une lutte passionnée qui « met à dure épreuve le pouvoir »³⁶, non seulement à l'encontre du réseau ferroviaire à haute vitesse, mais aussi contre d'autres projets, comme celui de l'autoroute A32 qui relie Turin à Bardonnèche, dont l'impact paysager et environnemental a été catastrophique, ou encore celui des lignes électriques. Par rapport aux autres textes, dans *Un viaggio che non promettiamo breve* l'élément fictionnel disparaît entièrement pour laisser la place à une vive condamnation des décisions politiques et des plans menés au mépris de l'environnement. Biographie narrative du mouvement *No Tav*, enquête « sous forme de poème en prose »³⁷, avec ce dernier ouvrage, bien que la nature ne soit plus la protagoniste manifeste de la narration, elle demeure néanmoins la toile de fond où les enjeux humains, écologiques et économiques futurs s'objectivent.

Chez Wu Ming, en outre, le travail sur le rapport homme-nature et l'attention portée au thème écologique s'avèrent être intéressants sous un autre angle : l'usage des nouvelles technologies

³⁵ Paolo Griseri, *Una schizofrenia collettiva*, « La Repubblica », 1/03/2012, cité par Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, cit., p. 435.

³⁶ *In crisi le scritture del potere*, *ibidem*, p. 616.

³⁷ « In forma di poema in prosa ». Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve. L'anteprima al festival Alta Felicità #NoTav*, 01/08/2016, *wumingfoundation.com*. Disponible sur : <http://www.wumingfoundation.com/giap/2016/08/wu-ming-1-un-viaggio-che-non-promettiamo-breve-audio-dellanteprima-al-festival-altafelicità-notav/> [cons. le 21/05/2017].

et de l'Internet. En effet, depuis ses débuts le collectif utilise de manière systématique l'outil informatique. Le blog *Giap !* est un espace de promotion des œuvres, de partage des idées et un lieu de rencontre virtuelle avec les lecteurs. Il fait partie de ce que le collectif aime appeler la « République démocratique des lecteurs »³⁸, c'est-à-dire la communauté qui se lie autour des romans, des différents thèmes abordés et des histoires chères au groupe. Or, cette pratique peut paraître en contradiction avec la sensibilité environnementale dont le collectif fait preuve dans ses récits. En fait, le développement de l'informatique ne rime pas avec souci écologique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, à cause de la grande consommation d'énergie qu'elle engendre et qui augmente avec l'extension des performances des matériels. Puis, à cause de l'utilisation de produits polluants et d'équipements non recyclables, qui, en outre, deviennent obsolètes très rapidement. En conséquence, le volume de déchets qui contaminent l'environnement ne cesse d'augmenter, entraînant un réel problème écologique³⁹. Conscient de cette réalité, Wu Ming n'utilise pas de manière naïve les outils informatiques, bien au contraire. Le collectif dénonce aussi bien les pratiques d'exploitation économique menées par les grandes entreprises informatiques, tels que Apple, Amazon, Facebook et Google, que les conséquences d'une consommation sans limites d'objets technologiques⁴⁰. Pour cela, il insiste sur la nécessité de briser

³⁸ Wu Ming (s.d.), *Quando eravamo Luther Blissett : il romanzo Q*, *wuming-foundation.com*. Disponible sur : <https://www.wumingfoundation.com/italiano/libri/html> [cons. le 21/05/2017].

³⁹ Les déchets électroniques sont très difficiles à traiter. De plus, déguisés en dons humanitaires, ils sont souvent envoyés en Afrique ou en Asie. Agbogbloshie, dans la banlieue d'Accra au Ghana, est un exemple de ces endroits convertis en décharges. Les conséquences néfastes sur l'environnement et sur la population du lieu sont graves car les matériels sont toxiques et contiennent des substances cancérigènes telles que le plomb, le mercure, le cadmium ou le chrome. Déposées dans des décharges à ciel ouvert, ils sont laissés se décomposer sans que leur traitement, ainsi que leur recyclage, soit fait dans des bonnes conditions. A ce sujet nous renvoyons à : Rachel Knabel, « Comment l'Europe fait passer ses déchets », *bastamag.net*, 27/01/2014. Disponible sur : <https://www.bastamag.net/Comment-l-Europe-fait-passer-ses#nb243-2> [cons. le 25/10/2017]. Nous renvoyons également au site : http://www.worstpolluted.org/projects_reports/display/107 [cons. le 25/10/2017].

⁴⁰ Wu Ming, *Feticismo della merce digitale e sfruttamento nascosto : i casi Amazon e Apple*, *wumingfoundation.com*, 26/09/2011. Disponible sur : <https://>

la « narration toxique »⁴¹ qui voit dans le développement informatique et dans le réseau une force autonome, un sujet doué d'un esprit, une force capable de libérer l'homme et un outil dépourvu de toute répercussion sur le milieu naturel. Pour le collectif, il ne s'agit pas de renoncer à utiliser la technologie, il s'agit plutôt d'avoir une pratique responsable, ce qui passe par une éducation à l'outil informatique et à son usage. L'utilisation de programmes *open source*, permettant d'intervenir sur la machine, de la manipuler avec une plus grande conscience et pouvant déterminer une longévité plus importante, ainsi que le choix de logiciels moins consommateurs d'énergie, sont des attitudes qui peuvent amener à libérer les pratiques et à une possible compatibilité entre technologies et écologie. Par l'utilisation de l'outil informatique, Wu Ming démontre que cette technique ne représente pas obligatoirement un ennemi de l'espace naturel et des relations humaines. En outre, dans la pratique du collectif, l'Internet est mis au service de la cause écologique et permet de créer une communauté autour de ce thème et de ses enjeux. La naissance d'autres collectifs, comme *Alpinismo Molotov*⁴², qui organise des randonnées autour des lieux naturels et de leurs histoires, la création d'ateliers d'écriture collective sur le thème de l'impact de l'activité humaine sur la nature, comme *GODIImenti*⁴³, deviennent possibles aussi grâce à cette

www.wumingfoundation.com/giap/2011/09/feticismo-della-merce-digitale-e-sfruttamento-nascosto-i-casi-amazon-e-apple/ [cons. le 21/05/2017].

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Sur son site, le collectif se définit comme une association subversive informelle. Cette association est formée par des membres du blog, les *giapsters*. Le nom *Alpinismo Molotov* veut indiquer aussi bien un ensemble de pratiques dans une évolution perpétuelle que la communauté qui les réalise. Cette dernière n'a pas de localisation précise ni d'adhérents fixes. Dans le manifeste du projet nous pouvons lire : « on a *Alpinismo Molotov* quand au moins deux *giapsters* vont à la montagne. C'est une activité seulement collective et jamais en solo ». En effet, le but de ce groupe est de promouvoir l'intérêt vers la montagne considérée comme un lieu qui renferme plusieurs histoires et qui offre la possibilité de redécouvrir, dans des temps plus humains, le lien qui existe entre les hommes et l'environnement. A ce sujet, nous renvoyons au site du collectif : <http://www.alpinismomolotov.org/wordpress/category/chi-siamo/> [cons. le 06/02/2016].

⁴³ Il s'agit d'un laboratoire d'écriture collective promu par l'association Re : Common, dans lequel six comités militant contre les grands travaux (Presidio Europa et Spinta Dal Bass – Val de Suse, Monte Libero – Amiata, No Rigassifica-

technologie, qui permet la formation de « communautés tournées vers l'apprentissage mais également vers la consommation et vers la création d'un cadre de référence commun et vers le travail en groupe »⁴⁴.

En conclusion, la centralité de la représentation de l'environnement naturel dans la production de Wu Ming révèle le poids que le souci écologique a dans la démarche intellectuelle du groupe. Envisageant la littérature comme une arme qui accompagne la lutte et les combats sur le terrain et qui propose un modèle alternatif de mode de vie, centré sur la non conformisation aux règles imposées par le système, les Wu Ming replacent la thématique de la nature au centre de la narration et de l'existence humaine, dans le but de faire ressortir l'importance du lien entre l'homme et le milieu naturel. Dans un contexte fortement marqué par une mondialisation galopante, par la naissance de paysages régis par des schémas organisationnels utilitaristes et dictés par des normes politiques et financières, par l'essor d'une technologisation toujours plus grandissante et par une virtualisation exponentielle des relations aux autres, les Wu Ming ont un double mérite. Tout d'abord, ils proposent et reproposent des mythes fondateurs visant à « ouvrir les oreilles pour honorer la voix des lieux »⁴⁵. Ensuite, ils arrivent à faire sortir la pensée écologique de la littérature de genre, en l'amenant vers le grand public non spécialisé qui peut éta-

tore Offshore – Livourne, Opzione Zero – Rivière du Brenta, No Tap – Salento), ont travaillé ensemble dans le but d'écrire des histoires dénonçant l'inutilité et l'impact tragique d'une grande partie des œuvres publiques sur le territoire italien. Ce projet donnera vie à une anthologie papier, à des lectures, à plusieurs soirées de rencontres et à d'autres ateliers d'écriture collective. À ce propos nous revoyons au site internet wumingfoundation.com : <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/07/godiimenti-ora-anche-un-webdoc-sulla-scrittura-colletiva/> [cons. le 06/02/2016].

⁴⁴ Michel Gensollen, *La création de valeur sur Internet*, « Réseaux », vol. 17, n° 97, Paris, Hermès Editions, 1999. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1999_num_17_97_2167 [cons. le 06/02/2016].

⁴⁵ « Aprire le orecchie per onorare la voce dei luoghi »: Wu Ming 2, *Booktrailer. Il sentiero degli dei*, youtube. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=9MLQE9yTIM8> [cons. le 04/05/2017].

blir un contact avec le thème de la nature⁴⁶. Dans le projet Wu Ming, les narrations et la littérature sont ainsi un moyen d'aller au delà des difficultés, dans le but d'acquérir la sérendipité⁴⁷ : « l'attitude qui te fait jouir des déviations, des travaux en cours, des routes principales bloquées, car l'expérience de quitter la chaussée et parcourir d'autres chemins nous fera trouver quelque chose »⁴⁸.

⁴⁶ Prenons les données de vente concernant les œuvres analysées (référence jusqu'en 2014) : *Guerra agli umani* : 33969 – *Previsioni del tempo* : 10374 – *Il sentiero degli dei* : 5544.

⁴⁷ En italien, le collectif utilise le mot *serendipico*, qui n'a pas d'équivalent en français. Il provient de l'anglais *serendipity* utilisé par le collectionneur Horace Walpole en 1754. Il faisait partie du jargon des bibliomanes anglais et il a migré petit à petit comme concept faisant référence aux sciences et à la technique, au droit et à la politique mais aussi à l'art et à la vie quotidienne. C'est une découverte obtenue grâce à un mélange de hasard et de sagacité. Nous renvoyons à ce sujet à : https://www.scienceshumaines.com/serendipite-mot-de-l-annee_fr_24741.html et https://www.scienceshumaines.com/serendipite-mot-de-l-annee_fr_24741.html [cons. le 29/10/2017].

⁴⁸ « Conquistare l'attitudine che ti fa gioire delle deviazioni, dei lavori in corso, delle strade maestre bloccate, perché l'esperienza di lasciare la carreggiata e battere altri sentieri ci farà trovare qualcosa »: Wu Ming 1, *Breckenridge e il continuum*, in Wu Ming, *Giap ! Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e S4*, Torino, Einaudi, 2003, p. 8.

Notizie sugli autori

Francesca Belviso, docente di Lingua e cultura italiana all'Université de Picardie Jules Verne (Amiens), membro del centro di ricerca LECEMO (Paris 3)

Donatella Bisconti, docente di Lingua, civiltà e letteratura italiana medievale e rinascimentale all'UCA (Université Clermont Auvergne) di Clermont-Ferrand – membro del centro di ricerca IHRIM (UCA), membro associato del CERLIM (Paris 3)

Irene Cacopardi, docente di Lingua, civiltà e letteratura contemporanea all'UCA – membro dell'Equipe LACCS (Université Paul Valéry – Montpellier 3)

Carla Carotenuto, docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Macerata, membro della sezione Linguistica Letteratura e Filologia del Dipartimento di Studi Umanistici (SeLLF)

Daniela Fabiani, docente di Lingua e traduzione francese all'Università di Macerata

Julien Garde, docente di Musicologia all'Université de Toulouse - Jean Jaurès, membro del centro di ricerca LLA-CREATIS di Toulouse

Jean-Igor Ghidina, docente di Lingua, civiltà e letteratura italiana contemporanea all'UCA, membro del centro di ricerca CELIS (UCA)

Elisabeth Kertesz-Vial, docente emerito di Lingua, civiltà e letteratura all'Université Paris-est Créteil, membro di CREER/ IMAGER (Paris-est Créteil)

Paolo Leoncini, docente emerito dell'Università Ca' Foscari di Venezia

Alfredo Luzi, già docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Macerata

Serge Lorenzo Milan, docente di Lingua, civiltà e letteratura italiana contemporanea all'Université Nice Sophia Antipolis (UNS), membro del LIRCES (UNS)

Gaspare Polizzi, docente a contratto dell'Università di Firenze, membro del direttivo nazionale della Società Filosofica Italiana

Sonia Porzi, docente di Lingua, civiltà e letteratura italiana medievale all'UCA, membro del centro di ricerca IHRIM

Cristina Schiavone, ricercatore di Lingua e traduzione Francese all'Università di Macerata, membro della sezione di Lingue antiche e moderne (SLAM) del Dipartimento di Studi Umanistici.

Nicolas Violle, docente di Lingua, civiltà e letteratura italiana contemporanea all'UCA, membro del CELIS e del CIRCE (Paris 3)

Rosario Vitale, titolare di un dottorato internazionale (Università di Firenze, Bonn, Paris-Sorbonne), specialista della poesia di Mario Luzi

Indice dei nomi

A

Abate, Francesco 269 e n
Abba, Marta 145 e n, 146, 150
Abbrugiati, Perle 160
Alberti, Leon Battista 5, 14, 77 e n,
78 e n, 79, 80 e n, 81e n, 82 e n, 83,
84 e n, 85n,86 e n, 87, 88 e n, 89 e
n, 90, 91n, 94n
Alexievitch, Svetlana 268 e n
Algarotti, Francesco 119, 120 e n,121
e n, 124 e n
Alighieri, Dante 138, 170 e n,266
Allodoli, Ettore 92n
Allovio, Stefano 183n
Amboise, Claude 258 e n
Ambrogio, Marie Pierre Raphaël 148n
Ammaniti, Niccolò 186
Amselle, Jean-Loup 207, 208n
Angioletti, Giovan Battista 73n
Angioni, Giulio 183n
Anselme de Cantorbery 32n
Apollinaire, Sidoine 266
Aristotele 97, 147, 203
Arnaud, François (abbé) 118 e n,
127n, 129 e n
Arnaud, Michel 165n
Artioli, Umberto 141, 142n, 147 e n
Avallone, Silvia 186 e n
Azari, Fedele 246

B

Bacchelli, Franco 82n
Bachelard, Gaston 168
Bacigalupo, Massimo 60n
Bakhtine, Mikhail 170n
Balard, Michel 30 e n
Balla, Giacomo 233 e n, 234, 235 e n,
236, 237 e n, 238, 240n, 245
Bárberi Squarotti, Giorgio 39n
Barbina, Alfredo 152n

Bartoli, Cosimo 81
Baseggio, Cristina 162n
Bastiaensen, Michel 191n
Baudelaire, Charles 50 e n
Bazzocchi, Marco A. 91n
Beccaria, Gian Luigi 172n
Béguin, Albert 13, 68
Bergson, Henri 243n, 244
Bernard-Rabadi, Isabelle 216n, 217n
Bertolucci, Attilio 11, 12, 47 e n, 48n,
49 e n, 50 e n, 51 e n, 52n, 53 e n,
54n, 55 e n,56 e n, 57 e n, 58, 60 e
n, 61e n, 62 e n
Bertozi, Marco 81n
Bertrand, Gilles 153n
Besnier, Jean-Michel 267n
Bettelheim, Bruno 275
Bianchi, Angelo 101n
Binni, Walter 135n
Biral, Bruno 96n
Birolli, Zeno 234n
Biscuso, Massimiliano 96n, 99, 100n
Blanc, Jean-Noël 215n
Blachère, Jean-Claude 211n
Boas, Franz 68
Bocchi, Gianluca 97n
Boccioni, Umberto 234 e n, 236, 238,
239, 240 e n, 241e n, 242 e n, 243e
n, 244 e n, 245 e n
Bodei, Remo 101n
Bollati, Giulio 81n
Bonald, Louis de 92
Bonavita, Riccardo 91n
Bongrani, Paolo 52n
Bonucci, Anicio 82n
Borsò, Vittoria 159 e n
Boschetto, Luca 78n, 85n, 91n
Bosetti, Gilbert 182n
Bostrenghi, Daniela 100n
Bouguer, Pierre 103

- Bourdieu, Pierre 193n, 194n, 242
 Bracciolini, Poggio 81n
 Braglia, Anton Giulio 234 e n
 Branca, Vittore 39n, 101n
 Braunschweig, Stéphane 141n
 Brett, Raymond Laurence 61n
 Brice, Catherine 153n
 Briganti, Paolo 52n
 Brunel, Pierre 168n
 Brunelleschi, Filippo 78n
 Bruni, Leonardo 81n
 Bruno, Giordano 63, 150
 Bui, Roberto 270n
 Bultot, Robert 32 e n, 33, 34n, 35n
 Busi, Aldo 111n
- C
- Calabi, Francesca 147, 148n, 156
 Calvino, Italo 169n, 189n
 Camerino Aldo 170
 Camilleri, Andrea 23, 249, 258
 Campanella, Tommaso 63
 Capodaglio, Enrico 73
 Capponi, Dino 78
 Capuana, Luigi 152 e n
 Carbone, Luca 97n
 Cardini, Franco 193 e n, 194n
 Cardini, Roberto 82n
 Carlotto, Massimo 269 e n
 Carrà, Carlo 240n
 Carraud, Christophe 78n
 Caruso, Luciano 229n, 236n
 Caspar, Marie-Hélène 159n
 Cassingena-Trévedy, François 23, 249,
 251, 253n, 255, 266, 267, 268
 Cassini, Giandomenico 103, 104
 Cassini, Jacques 103
 Cattaneo, Giulio 152n
 Cattabriga, Giovanni 270n
 Ceccatty, René de 79n
 Cecchi, Emilio 17, 18, 131, 132 e n,
 133 e n, 134 e n, 135 e n, 136 e n,
 137n, 138
 Ceruti, Mauro 97n
 Chaarani Lesourd, Elsa 166n
 Chastellux, marquis de 120n, 121 e n
 Chazal, Gérard 117n, 127 e n
 Cherin, Sara 47n, 50n
 Chevalier, Jean 223n
 Cicerone 14, 98
 Citati, Pietro 54n
- Claudel, Philippe 22, 215 e n, 216 e
 n, 217 e n, 218n, 219n, 220n, 221n,
 222 e n, 223n, 224 e n, 225
 Cognetti, Paolo 20, 21, 175, 176, 177,
 178 e n, 179 e n, 180, 182, 183n,
 185, 186, 187 e n
 Coleridge, Samuel Taylor 61n
 Colli, Giorgio 162n, 163 e n, 164n,
 168n
 Collot, Michel 225 e n
 Condillac, Étienne Bonnot de 16
 Conklin, Alice 208n
 Constable, John 137
 Conte, Domenico 159n
 Contini, Gianfranco 68, 132 e n, 133
 e n
 Copernico, Niccolò 107
 Corot, Jean-Baptiste Camille 137
 Cortelazzo, Manlio 47n
 Cossu, Maria Grazia 192n
 Crispolti, Enrico 235n
 Crivelli, Tatiana 104n
 Croce, Benedetto 13, 132, 161n
- D
- Dadié, Bernard 201
 Dagognet, François 231n
 Daiches, David 61n
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le
 Rond 16, 117 e n
 D'Alessandro, Paolo 82n
 Dal Prà, Mario 153n
 D'Ambrosio, Leone 194n
 Damiani, Rolando 96n, 97, 98 e n
 D'Annunzio, Gabriele 18, 50, 59, 131,
 135, 136 e n
 Daraki, Maria 164
 D'Ascia, Luca 82n
 De Cataldo, Giancarlo 269 e n
 Defoe, Daniel 24, 125 e n, 276
 Delafosse, Louise 208n, 213n
 Delafosse, Maurice 22, 203, 205 e n,
 207, 208n, 209 e n, 211 e n, 212 e
 n, 213, 214
 De Luca, Erri 21, 189 e n, 190n, 191n,
 192n, 193n, 194n, 257 e n
 De Maistre, Joseph 92
 De Maria, Luigi 229n, 230n, 231n,
 232n, 244n
 De Martino, Ernesto 152 e n
 Depero, Fortunato 233, 234, 235 e n,
 236, 237

- Desbonnets, Théophile 29n, 36n, 37n, 38n, 39n, 40n, 41n, 42n, 43n, 44n
- Descartes, René 232
- De Signoribus, Eugenio 73
- Diderot, Denis 117n, 118
- Di Meo, Antonio 108n
- Di Meo, Luca 270n
- Donati, Corrado 153n
- Dore, Roberto 160n
- Dowling, Constance 172
- Duby, Georges 36 e n
- Durand, Gilbert 168n
- Durkheim, Émile 190 e n
- Du Rouillet, François-Louis Gand le Blond 119, 122 e n, 125, 126
- E
- Ehrard, Jean 117 e n
- Einstein, Albert 113
- Eliade, Mircea 161n, 172n
- Eliot, Thomas Stearns 51
- Errante, Vincenzo 68
- Evreinov, Nikolaj 158
- F
- Faggi, Adolfo 96n, 97
- Faulkner, Peter 161n
- Favole, Adriano 183
- Felici, Lucio 100n
- Fernandez, Amador 275n
- Ferrari, Giuseppe 67n
- Ferraris, Denis 159n, 166n
- Fogazzaro, Antonio 160n
- Forlini, Adolfo 102n
- Forno, Carla 142
- Förster Nietzsche, Elisabetta 162n
- Foscolo, Ugo 65
- Probenius, Léo 208
- Fubini, Mario 87n
- Furlan, Francesco 77 e n, 81n, 82n
- G
- Gabellone, Pascal 163n
- Gaiga, Silvia 192n
- Galilei, Galileo 101n, 104
- Gallo, Franco 96n, 100
- Gamberale, Luigi 50
- Garboli, Cesare 100n
- Garcin, Laurent 16, 119 e n, 120 e n, 124, 125
- Gauvard, Claude 30n, 32n
- Gensollen, Michel 286n
- Genot, Gérard 142 e n
- Gheerbrant, Alain 223n
- Ghidina, Jean-Igor 23, 186n
- Ghildardi, Margherita 131
- Giachery, Emerico 136n
- Giannetti-Karsenti, Valeria 166n
- Gill, Stephen 60n
- Gioanola, Elio 167n, 168n
- Girardi, Antonio 57n
- Gluck, Cristoph Willibald 16, 17, 118 e n, 119, 120, 121, 122, 123 e n, 124, 125, 126, 128, 129 e n, 130 e n
- Godoli, Ezio 238n
- Gouchan, Yannick 161n
- Goyet, Francis 145n
- Gramsci, Antonio 19, 141n, 143, 144n
- Grésillon, Etienne 36 e n
- Griseri, Paolo 283n
- Guérin, Philippe 81n
- Guglielmi, Federico 270n
- Guglielminetti, Marziano 167n
- H
- Haar, Michel 162n
- Hadot, Pierre 187n
- Hamann, Johann Georg 13, 68
- Hémery, Jean-Claude 163n
- Hentsch, Thierry 170n
- Hersant, Yves 81n
- Hortschansky, Klaus 123 e n
- Hugues de Saint Victor 34
- Huygens, Christian 103, 104
- J
- Jacob, François 111n
- Janin, Jules 126n
- Jansen, Monica 192n
- Jaucourt, Louis de 119n, 120 e n, 124n
- Jones, A.R. 61n
- Joyce, James 161
- Jünger, Ernest 278n, 279n
- K
- Khun, Thomas 106
- Klossowski, Pierre 168n
- Knabel, Rachel 284n
- Krakauer, John 176
- Krause, Karl Christian Friedrich 149
- Kuna, Franz 161n

L

Lacoue-Labarthe, Philippe 162n
 Lafontaine, Céline 267n
 Laforgue, Jules 50
 Lagazzi, Paolo 47n, 50n, 54, 56 e n, 60n, 62n
 Lagioia, Nicola 175n
 La Harpe, Jean-François 16, 119, 120 e n
 Landolfi, Tommaso 68
 Lardo, Cristiana 190n
 Lawrence, David Herbert 161
 Lazzari, Francesco 31n
 Leblond, Gaspard Michel (abbé) 118n, 120n, 121n, 127n, 129n
 Le Goff, Jacques 29n, 32n, 45 e n
 Lenoir, Rebecca 78n
 Leoncini, Paolo 17,132n, 136n,
 Leopardi, Giacomo 14, 15, 16, 17, 78 e n, 79 e n, 80, 81 e n, 82, 87 e n, 88n,91 e n, 92 e n, 94, 95 e n, 96 e n, 97 e n, 98, 99, 100 e n, 101 e n, 102n, 103, 104 e n, 105e n, 106, 107, 108 e n, 109, 110, 111,112, 113, 132, 133, 134, 135 e n,137, 138 e n
 Leopardi, Monaldo 81
 Lespinasse, Julie de 126 e n
 Le Tourneau, Dominique 148n
 Levi, Primo 177
 Lévi-Strauss, Claude 13, 68
 Liguori, Girolamo de 96n
 Lista, Giovanni 229n, 234n
 Lombardero, Nuria 125 e n
 Lothaire de Segni (a nche come Innocent III) 10, 29, 32 e n, 34, 45
 Lou Andreas-Salomé 159n
 Löwy, Michaël 161n
 Lucamante, Stefania 192n
 Luzi, Alfredo 10, 13,52n
 Luzi, Mario 12, 13, 52 e n, 63, 64n, 65 e n, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 69 e n, 70 e n, 71 e n,72, 73 e n

M

Macchia, Giovanni 19, 142 e n, 143n
 Mangoni, Luisa 161n
 Mann, Thomas 161 e n
 Marchi, Virgilio 238
 Marescalchi, Francesco 80n

Marinetti, Filippo Tommaso 229 e n, 230 e n, 231 e n, 232 e n, 235, 236, 238,240n, 243, 244 e n, 246
 Marmontel, Jean-François 16, 119, 120, 121n
 Martignoni, Clelia 60n
 Martinkus-Zemp, Ada 202 e n, 204 e n,207n
 Masoero, Ada 233n
 Masoero, Mariarosa 167n
 Mazzarella Eugenio 159n
 McCandless, Chris 21, 176, 186
 McLaughlin, Martin 81n
 Melosi, Laura 78n
 Memmi, Albert 202, 204 e n, 205, 206 e n, 207n
 Merlin, Tina 257 e n, 258n
 Mesiano, Luisella 160n
 Métastase, Pierre 123
 Meyer, Christine 162n
 Michel, Jacqueline 221 e n, 224 e n
 Migne, Paul 34n, 35n
 Millet, Jean-François 137
 Minot, C. 234
 Moget, Gilbert 165n
 Mondo, Lorenzo 172n
 Monod, Jacques 111 e n
 Montaigne, Michel de 129
 Montègre, Gerard 153n
 Montinari, Mazzino 162n, 163n,168n
 Morin, Edgar 97n
 Moscovici, Marie 159n
 Moscovici, Pierre 187n
 Muir, John 177
 Munier, Frédéric 32n
 Murdocca, Annamaria 71 e n
 Musso, Davide 178n

N

Nancy, Jean-Luc 162n
 Nancy, Sarah 121, 122n
 Napolitani, Pier Daniele 97n
 Newton, Isaac 103, 106,107, 109
 Nicholls, Peter 161n
 Nietzsche, Friedrich 19, 161, 162n, 163 e n, 164 e n, 165n, 168 e n, 203
 Nieves Muñiz Muñiz, Maria de las 167n
 Novalis 68, 184
 Nuzzo De Carli, Fiorella 111n

O

Olivier, Daria 170n
 Orlando, Francesco 161n
 Orwell, George 262
 Ossola, Carlo 39n
 Ovidio 25, 138

P

Pacella Giuseppe 95n
 Palidda, Salvatore 191n
 Palli Buroni, Gabriella 47n, 50n
 Panckoucke, Charles Joseph 120n
 Pandolfini, Agnolo 77, 80, 81
 Paoletti, Giovanni 190n
 Paoli, Domenico 102
 Paoli, Feliciano 73
 Papini, Giovanni 242n, 243n
 Pape François (anche Jorge Mario Bergoglio) 267 e n, 268n
 Pascal, Blaise 253, 254
 Pascoli, Giovanni 131, 135, 136
 Pasero, Nicolò 45n
 Pasquinelli, Carla 194n
 Pavese, Cesare 19, 20, 159 e n, 160 e n, 161 e n, 162 e n, 165 e n, 166 e n, 167 e n, 168n, 169 e n, 170 e n, 171 e n, 172 e n
 Pedrini, Federico 270n
 Petrarca, Francesco 25
 Petronio, Giuseppe 101n
 Philon d'Alexandrie 156
 Piccini, Daniele 71n
 Pierangeli, Fabio 190n
 Pirandello, Luigi 18, 19, 139 e n, 140n, 141 e n, 142 e n, 143 e n, 144 e n, 145 e n, 146, 147n, 148 e n, 149, 150 e n, 151 e n, 152 e n, 153 e n, 154, 155, 156 e n, 157n, 158 e n
 Pite, Ralph 60n
 Pitrè, Giorgio 152n
 Planche, Marie Claire 128 e n
 Platon (anche Platone) 31, 97, 147, 167n, 269
 Plotino 63
 Poincaré, Henri 103, 244
 Pozzi, Antonia 176
 Pozzo Toscanelli, Paolo dal 81
 Prampolini, Enrico 232n, 246
 Praz, Mario 161n
 Premuda, Maria Luisa 167 e n
 Prescod, Paula 162n

Prigogine, Ilya 97n, 113 e n
 Puletti, Ruggero 172

Q

Quadrupani, Serge 23, 249, 257, 258, 260n, 261, 266, 267, 268

R

Raboni, Giulia 53n
 Raimo, Christian 175n
 Ramond, Charles 12n
 Ranieri, Antonio 79 e n, 97n
 Read, Herbert 53
 Rebagliati, Marta 52n
 Reclus, Elisée 177, 180, 184n
 Remotti, Francesco 183n
 Ricœur, Paul 155n
 Rigoni Stern, Mario 21, 177, 178, 179, 180, 184, 185
 Robinet, Jean-Baptiste-René 120n
 Roger de Caen 34 e n
 Romano, Ruggiero 81n, 82n
 Romilly, Jacqueline de 145n
 Rondoni, Davide 71n
 Rorato, Laura 189n
 Rosset, Clément 246 e n
 Rousseau, Jean-Jacques 16, 24, 117, 118, 124, 125, 129 e n, 180, 210, 242, 276
 Rueff, Martin 165n
 Ruskin, John 229
 Russolo, Luigi 238, 239n, 240n

S

Saint-Pierre, Bernardin de 11, 49n, 50n, 210
 Saint Bonaventure 37n, 38n, 41n, 43n
 Saint François 29 e n, 30, 36n, 37 e n, 38n, 39n, 40n, 41n, 42n, 43n, 44n, 45
 Sajaloli, Bertrand 36 e n
 Salinari, Carlo 160n
 Salvadori Lonergan, Corinna 191n
 Sant'Elia, Antonio 238
 Santinelli, Cristina 100n
 Sayre, Robert 161n
 Savage Landor, Walter 62
 Sciascia, Leonardo 258 e n
 Scuderi, Attilio 190 e n, 191n, 192n, 193n
 Segre, Cesare 60n
 Senghor, Léopold Sédar 208 e n

Seroni, Adriano 73n
 Severini, Gino 240n
 Sgorlon, Carlo 257 e n
 Shakespeare 172n
 Shelley, Percy 18, 136, 137
 Sibeud, Emmanuelle 208n
 Siganos, André 177n, 178n, 182n
 Siti, Walter 186
 Slataper, Scipio 180, 182n
 Soffici, Ardengo 239 e n, 240
 Sophocle 144, 145n
 Sosio, Libero 113n
 Sotinel, Claire 153n
 Southward Singleton, Charles 170n
 Speelman, Raniero 192n
 Spinoza 12 e n, 63, 203
 Spunta, Marina 189n, 190n, 191n
 Stengers, Isabelle 97n, 113n
 Storchi, Simona 189n
 Stratone di Lampsaco 15, 95, 96 e n, 97
 Sulzer, Johann-Georg 16, 17, 119, 120 e n, 121 e n, 123, 126 e n, 127 e n, 128, 129 e n
 Swennen Ruthenberg, Myriam 189 e n, 191n

T

Tamsir Niane, Djibril 208
 Tateo, Francesco 81 e n
 Taviani, Ferdinando 157n
 Teilhard de Chardin 13, 69, 266
 Tenenti, Alberto 81n, 82n
 Teofrasto di Ereso 97 e n, 98
 Terray, Lionel 179
 Tesson, Sylvain 21, 176
 Thomas de Celano 29 e n, 37 e n, 38n, 40 e n, 41n, 42 e n, 44n
 Thoreau, Henri David 21, 24, 176, 177, 276
 Tomiche, Anne 229n
 Tommaseo, Niccolò 78
 Toscani, Claudio 71n
 Tourneux, Maurice 119n
 Travers, Martin 160n, 161n
 Traverso, Leone 68

Trevi, Emanuele 100n
 Truong, Nicolas 32n

U

Ungaretti, Giuseppe 71

V

Van, Gilles de 165n
 Van den Bossche, Bart 191n
 Varela-Portas de Orduña, Juan 81n
 Vasari, Giorgio 77, 78n
 Vauchez, André 29n, 30n, 43 e n, 44n
 Verdino, Stefano 73n
 Verger, Pierre 273n
 Vicentini, Claudio 141 e n, 142n
 Vico, Giambattista 13, 67 e n
 Vierre, Simone 177n, 178n, 182n, 184n
 Vigorelli, Giancarlo 69
 Villanova, Evangelista 148n, 153n
 Vinci, Simona 269 e n
 Virgile 170, 171, 266
 Vitagliano, Daniela 160n
 Vitale, Rosario 61n
 Vittorelli, Jacopo 58
 Vorreux, Damien 29n, 36n, 37n, 38n, 39n, 40n, 41n, 42n, 43n, 44n

W

Wendover, Roger de 29
 Whitman, Walt 50
 Winckelmann, Johann Joachim 126
 Wordsworth, Jonathan 60n
 Wordsworth, William 12, 18, 60 e n, 61 e n, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138
 Wotling, Patrick 163n
 Wulfram, Hartmut 81n
 Wu Ming 24, 25, 270 e n, 271, 272 e n, 273 e n, 274 e n, 275 e n, 276 e n, 278, 279 e n, 280n, 281, 282 e n, 283 e n, 284 e n, 285, 286 e n, 287 e n

Z

Zignani, Paolo 96n
 Zolli, Paolo 47n

L'idea di natura del Medioevo a noi giorni : una armonia dissonante

L'idea di natura è qui affrontata sotto diverse angolazioni: come prodotto dell'azione divina, la natura è buona, ma anche impenetrabile allo sguardo del soggetto conoscente, che tenta di appropriarsi della sua essenza attraverso un processo di classificazione e nomina che attraversa i secoli. Al tempo stesso l'idea di natura si rivela inseparabile non solo dallo stato di cultura, ma anche dalla teoria politica, a partire dalla riflessione che dall'Italia del XV secolo si trasferisce poi a tutta l'Europa, rimettendo in discussione la superiorità del regime monarchico considerato fino a quel momento come "naturale" poiché riflesso della struttura dell'universo tolemaico. Contemporaneamente, l'attività politica e più in generale l'azione dell'uomo cominciano ad apparire contrari alla felicità naturale in un movimento che dal XV secolo si irradia fino alla contemporaneità più recente. D'altra parte, l'impenetrabilità della natura è anche fonte di angoscia: il suo meccanismo si riproduce eterno e inesorabile senza compassione per le creature che esso genera. Inversamente nelle poetiche romantiche e decadenti la natura è un riferimento paradigmatico, che tuttavia appare inseparabile dal soggetto che la interiorizza rinunciando così a conoscerla, mentre, per altro verso, la teoria artistica si nutre della concezione del linguaggio come espressione naturale, in grado di rivelare le leggi razionali della natura, ma anche il suo ciclo incessante, la sua forza magmatica e le sue pulsioni inspiegabili. Peraltro il valore fondante del mito, recuperato, reinventato, reinterpretato, fino alle espressioni letterarie più recenti, sembra unificare i frammenti dispersi di una relazione uomo-natura sempre più compromessa nella società postmoderna.

Donatella Bisconti è docente di lingua, letteratura e civiltà italiana all'Università Clermont-Auvergne. Membro dell'IHRIM-ENS di Lyon, collabora regolarmente col CERLIM di Paris3. Ha pubblicato saggi su Dante, Boccaccio, Alberti, i fratelli Pulci, l'età laurenziana. Si occupa in particolare dello sviluppo della teoria politica nel XV secolo e della ridefinizione del rapporto dell'intellettuale col potere nel passaggio cruciale all'età moderna.

Cristina Schiavone è ricercatrice di lingua e traduzione francese all'Università di Macerata (Dipartimento di Studi Umanistici). È responsabile della Laurea magistrale binazionale (doppio diploma italo-francese) in "Lingue moderne per la comunicazione e la cooperazione internazionale" (LM-38) - Università di Macerata - e Master in 'Etudes interculturelles franco-italiennes' (EIFI), - Université Clermont-Auvergne. I suoi ambiti di ricerca sono: francofonia, variazione sociolinguistica, plurilinguismo, alterità e identità, traduzione e diritti linguistici nello spazio francofono subsahariano.



eum edizioni università di macerata

€ 18,50

ISSN 2611-8696 ISBN 978-88-6056-591-4



Institut d'Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités
UMR 5317 / UCA Clermont-Ferrand

