



REVISTA D'ESTUDIS COMPARATIUS·ART, LITERATURA, PENSAMENT

ISSN 2013-7761

VOL 07 PRIMAVERA '13



FORMA
Revista d'Estudis Comparatius
Art, Literatura, Pensament

Coordinador: Cèlia Nadal

Vol 07
Primavera '13

La revista FORMA és una publicació gestionada per estudiants del Màster en Estudis Comparatius d'Art, Literatura i Pensament i del Doctorat en Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

<http://www.upf.edu/forma>

© Els drets d'autor dels textos publicats estan subjectes a la normativa Creative Commons 3.0.

Amb el suport de l'Institut Universitari de Cultura i del Departament d'Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

REVISTA FORMA 2013



/EDITORIAL 09

//ARTICLES

- BONURA, Giuseppe Emiliano: Verso l'edizione critica delle poesie di Umberto Saba 13
- DELFINO, Paola: Fra Musica e contracultura. La storia dal mondo all'Italia 25
- HALDAR, Ankita: Women in masculinized memories: Narrating the nation through vocabularies of disourse 41
- MAGNIN, Lucile: Ekphrasis involontaires dans Un episodio en la vida del pintor viajero. Les coïncidences entre le roman de César Aira et les oeuvres de Johann Moritz Rugendas: Signes d'une subtile harmonie entre littérature et peinture 57
- MANOLOPOULOS, Mark: For a more destructive deconstruction slaying monster-traditions 73

///ENTREVISTA

- ARES, Berta: "Nuestra civilización está llegando a su fin, está agotada". Entrevista a Jean-Luc Nancy 89

////RESSENYES

- CAÑADAS SALVADOR, Helena: El París de las sinestesias (1880-1900) 95
- GARCÍA ACOSTA, Pablo: Leer una Biblia nueva: Lucas y su demostración a Teófilo en edición/versión bilingüe de Rius-Camps y Read-Heimerdinger 99

//EDITORIAL//

“Forma. Revista d’Humanitats” segueix avançant, i això ho prova el fet que puguem presentar ja el vuitè volum, el qual, per una part ratifica la seriositat i el compromís amb el qual es forjà aquest projecte anys enrere, i per l’altra, marca un punt i seguit respecte a tots els números anteriors. Perquè a partir d’ara la revista passarà a estar vertebrada temàticament, és a dir, presentarà un número monogràfic que, si bé continuarà la línia multidisciplinària original, intentarà també dotar d’un sentit més homogeni a totes les contribucions que s’hi encabeixin.

En aquest cas s’ha volgut donar cabuda, una vegada més, a la pluralitat de disciplines que ens defineix; comptem amb articles que van des de la filologia als estudis culturals, passant per la filosofia i els estudis de gènere. Així mateix, una ràpida ullada a l’índex també dóna fe de l’aposta d’aquesta revista pel diàleg multilingüístic el qual, creiem, hauria de predominar en el camp de les Humanitats. Sense passar per alt el valor i la utilitat de l’anglès com a mitjà d’ús general per a la transmissió del coneixement, des de Forma estem convençuts que l’intercanvi d’idees en diferents llengües aporta una riquesa conceptual que la uniformitat no podria ni tan sols aspirar a proporcionar.

Finalment, voldríem també fer esment de la cada vegada més àrdua tasca d’edició i selecció de textos. En aquest número, Forma ha arribat al punt màxim de rigor i selectivitat, ja que, a causa de l’alta qualitat i quantitat de textos, ens hem vist obligats a arribar a menys d’un 20% de quota d’acceptacions. Malgrat les contrarietats que això pugui ocasionar, volem recordar que Forma en tot cas concep la labor d’edició d’una revista acadèmica com una eina de diàleg intel·lectual enfocada a la millora de totes les contribucions que es rebin. Per tant, tot text, sigui o no rebutjat en una primera, segona o tercera fase, rebrà sempre un *feedback* formal i conceptual que creiem important per a la confrontació acadèmica al que tot resultat hauria d’enfrontar-se. Aquest és el compromís professional que ens marquem, en uns temps on el món de les revistes acadèmiques s’ha vist abocat a la hipereficiència, a la producció desmesurada i superficial, i a un perillós oblit del contingut.

//ARTICLES



//VERSO L'EDIZIONE CRITICA DELLE POESIE DI UMBERTO SABA //

GIUSEPPE EMILIANO BONURA
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

///

PALABRAS CLAVE: Umberto Saba 1, Il Canzoniere 2, Letteratura italiana 3, Novecento 4, edizione critica 5

RESUMEN: L'opera poetica di Umberto Saba rappresenta un caso assolutamente originale nel panorama della poesia italiana del Novecento. Egli è infatti il poeta di un solo grande libro: *Il Canzoniere*. L'idea *Canzoniere*-centrica e il testo base proposto da Arrigo Stara nel 1988 sono oggi dei punti di riferimento. Lo scopo di questo articolo è illustrare gli studi alla base della scelta di un nuovo testo base per l'allestimento dell'edizione critica.

KEYWORDS: Saba 1, The Songbook 2, Italian Literature 3, The Twentieth Century 4, critical edition 5

ABSTRACT: The poetry of Umberto Saba represents a completely original chapter in the landscape of the Twentieth Century Italian poetry. He was the poet of one single great work: *Il Canzoniere*. The *Canzoniere*-centric idea and the base text proposed by Arrigo Stara in 1988 are today's reference points. This article will show studies and researches along the way to fit out the critical edition and its new text.

///

«Proprio perché ribelle, insorgente sull'orizzonte degli odî inessenziali, questa ostinazione volontaria di amore, questo amore nonostante tutto di Saba il vecchio c'investono nella nostra attualità: omaggio, una simile pubblicazione, di noi uomini disinfettati d'illusione ma abitati da una fede assurda e caparbia» (Saba, 1944). Così

scriveva nel 1944 il filologo Gianfranco Contini presentando il libretto di poesie *Ultime cose* di Umberto Saba (Trieste 1883 – Gorizia 1957).

La pubblicazione usciva in Svizzera senza che l'autore ne fosse o potesse essere avvertito. In quell'anno infatti il poeta triestino era costretto a vivere in clandestinità a Firenze poiché ebreo. L'idea della pubblicazione nacque in seguito all'incontro tra Gianfranco Contini, all'epoca docente di Filologia romanza a Friburgo, l'avvocato ticinese Pino Bernasconi (curatore della plaquette) e l'addetto culturale a Lugano Giovanni Battista Angioletti, a cui Saba aveva consegnato l'autografo a Parigi tra l'agosto e il dicembre del 1938, cioè subito dopo la promulgazione delle leggi razziali in Italia. Per molti aspetti il modo in cui questo libretto vide la luce illustra il senso storico e morale della poesia di Umberto Saba, una poesia combattuta tra la speranza e il dolore di chi si sentiva ed era «come tutti | gli uomini di tutti | i giorni¹», evidente sin dalla produzione giovanile e ancor più nei componimenti scritti durante la clandestinità fiorentina del 1944.

Nonostante Umberto Saba sia insieme a Eugenio Montale e a Giuseppe Ungaretti una delle tre corone del Novecento poetico italiano, del poeta triestino non disponiamo né di un'edizione critica, se non per la produzione giovanile (Saba, 1981), né di un commento.

Già nella sua introduzione Gianfranco Contini evidenziava la diversità di questo poeta:

Qualunque tentativo introduttorio di esegesi sarebbe, nell'attuale sede, presuntuosa indiscrezione, quanto meno la domanda: Che cos'è la poesia per questo poeta? ha ottenuto e può ricevere una risposta tranquilla. Sappiamo benissimo che cosa sia la poesia per un Cardarelli o un Ungaretti o un Montale, autori di perfetta organizzazione letteraria, per limitare l'indagine press'a poco ai coetanei di Saba, ai Big Four della lirica moderna: l'assoluto isolamento delle trovate inventive o la chiusura cellulare della monade sopra se stessa o l'attesa inverisimile dell'eccezione salvatrice. E se la poesia è, come sempre, poesia d'amore, sappiamo caratterizzarla quale irraggiungibilità e sapore di morte a ogni contatto con l'essere amato o quale distruttivo sfrenamento del disordine o ancora quale improbabile rottura della trama quotidiana senza senso. In Saba la funzione conoscitiva della poesia non è per nulla così netta, e precisamente egli si rifiuta (non diciamo lui soggetto psicologico, ma metafisico) di porsi codesta istanza, che cosa sia per lui poesia. Egli è perciò il più legato ai procedimenti tradizionali, e l'indistinzione radicale di poesia e vita riesce a proporgli come distinzione soltanto nell'apriori del canto.

Al riutilizzo dei procedimenti tradizionali della poesia, dei contenuti e dei modi del melodramma (Sanguineti, 1986: 93-100), un genere molto popolare in Italia a quel tempo, all'«aspirazione alla narrazione e all'abbassamento», come ha recentemente ricordato tra gli altri Romano Luperini (Luperini, 2011: pp. 92-100), all'uso di un «classicismo *sui generis* e quasi paradossale» (Montale, 1996: 118), come notava Eugenio Montale, a tutto questo si aggiunga infine l'apparente semplicità di lettura delle sue poesie per comprendere la diversità dell'opera di Umberto Saba² e forse la scarsa attenzione della filologia e soprattutto l'assenza di un'edizione commentata.

¹ Le citazioni delle poesie di Umberto Saba sono tratte da Umberto Saba, 1945.

² In merito al dibattito sulla diversità delle poesie di Umberto Saba e sul suo rapporto con gli altri autori del Novecento italiano rimando all'articolo di Romano Luperini, 2011: 92-100.

Per meglio comprendere la fortuna dell'opera poetica di questo autore, insieme al ruolo della critica o alle disattenzioni della filologia italiana, è opportuno considerare almeno en passant la recezione dell'opera di Umberto Saba al di fuori dei confini nazionali.

Già nel 1979 negli USA veniva pubblicato *Thirty-one poems* (Saba, 1979), nel 1998 usciva a New York una prima consistente traduzione in lingua inglese (Saba, 1998), quindi nel 2008 è seguita una traduzione molto più completa e dettagliata (Saba, 2008) la quale comprende accenni di commento del testo ed auspica l'allestimento dell'edizione critica delle poesie. In ogni caso la critica americana grazie al lavoro di Joseph Cary (Cary, 1969) aveva scritto del poeta triestino già alla fine egli anni '60, pur considerando la sua produzione piuttosto opera documentaristica. A questo proposito, la seconda edizione del 1993 del libro di Cary riconsidera il lavoro di Saba in modo più complesso e finalmente sotto l'aspetto artistico piuttosto che storico: «It now seems obvious that Umberto Saba was a more complex – even wilier – character than I once believed, ... taken in, perhaps, by his famous “transparency” as by the cloth-capped popolano persona of his latter days. That Il *Canzoniere* is a fabrication and work of art rather than a documentary or historical record should not be taken for granted, as I think I did in the 1960s» (Cary, 1993: *introduzione* 1).

Contributi importanti alla diffusione delle poesie di Saba sono arrivati dalla Francia e dalla Spagna. Le prime traduzioni francesi in volume risalgono al 1962 (Saba, 1962) con i *Vingt-et-un poèmes* tradotti da Georges Haldas, a cui sono seguite altre pubblicazioni soprattutto negli anni '80 (Saba, 1982; Saba, 1986), fino alla traduzione completa del *Canzoniere* pubblicata nel 1988 (Saba, 1988), frutto del lavoro di più traduttori. Anche gli anni '90 in Francia saranno importanti per la diffusione dell'opera di Saba, basti pensare all'antologia del *Canzoniere* edita nel 1992 (Saba, 1992) o alla traduzione della plaquette *Femmes de Trieste* del 1997 (Saba, 1997), probabilmente la raccolta più conosciuta e apprezzata.

In Spagna e in lingua castigliana si contano molte traduzioni di singole opere a cominciare dalla fine degli anni '80 e inizi dei '90 (Saba, 1987; Saba, 1991; Saba, 1995) sino alla più recente *Casa y campo – Trieste y una mujer* del 2003 ad opera di Carlos Vitale (Saba, 2003). In lingua catalana si dispone solo della traduzione di alcune poesie di Saba all'interno dei *Cinc poetes italians* (Saba, 1984) e della pubblicazione di *Paraules i últimes coses* (Saba, 1985), entrambe degli anni '80.

Come si può notare, la maggior parte delle traduzioni sono state realizzate negli anni '80 e in parte dei '90, soprattutto quelle tedesche e giapponesi (Saba, 1991; Saba, 1998)³, probabilmente scaturite dalla rinnovata attenzione per l'opera poetica del poeta triestino seguita alla celebrazione del centenario del 1983.

Tuttavia, perché il lavoro condotto tra gli anni '80 e '90 possa produrre un rinnovato interesse dell'editoria in lingua straniera e della critica è oggi più che mai necessario completare i lavori per l'allestimento dell'edizione critica (che ho pressoché condotto al termine).

³ Tuttavia è del 1969 la prima traduzione giapponese delle cinque poesie dedicate alla squadra di calcio della triestina: Saba, 1969.

1. Verso l'edizione critica

Era il settembre del 1921 quando Umberto Saba pubblicò il suo primo *Canzoniere* col marchio editoriale della libreria antiquaria di cui era proprietario. Come noto, si trattava di una pubblicazione privata, seguita al rifiuto dell'editore Vallecchi di pubblicare il libro *La serena disperazione* (Saba, 1988: LXXXI). Quella raccolta avrebbe dovuto contenere tutte le poesie dal 1912 sino a quel momento, diversamente dunque dal *Canzoniere* pubblicato, che incluse composizioni che andavano dal 1900 al 1921.

Dall'edizione del 1921 in poi si contano decine di plaquette, pubblicazioni su rivista, oltre ad altre edizioni del *Canzoniere*, progetti d'opera, forme dell'opera principale superstiti e nascoste tra le centinaia di manoscritti e dattiloscritti. Lo studio di questo materiale, dei testi e dei progetti noti (come l'opera omnia per Mondadori o l'Antologia postuma per l'Universale Einaudi) o sommersi e salvati hanno rappresentato la parte certamente più complessa ma anche densa di maggiori novità per l'allestimento dell'edizione critica del *Canzoniere* e per l'individuazione di un testo base originale e rispettoso della tradizione da sottoporre al lettore.

Nell'approntare l'edizione critica del *Canzoniere* di Umberto Saba, dovendo preliminarmente scegliere un testo base tra i tanti disponibili, ho perciò dovuto indagare le molte edizioni e i progetti editoriali che negli anni hanno fatto cambiare identità e struttura al libro più famoso del poeta triestino.

Inoltre, l'individuazione in sede filologica di diverse stagioni creative ed editoriali del *Canzoniere* rappresenterà senz'altro un complemento agli studi storico-interpretativi, che da anni ormai hanno individuato e distinto i momenti della poetica di Umberto Saba.

Il risultato di questo lavoro, provvisto di decisivi riscontri documentali e a cui affiancare i molti contributi della critica, è stato quello di riportare alla luce, dopo anni di sedimentazioni editoriali, il disegno e il testo originali del *Canzoniere*, quelli della prima edizione del 1945, depurati dunque dalle aggiunte e dalle appendici editoriali successive.

Un tale risultato è stato accompagnato da una progressiva presa di coscienza del ruolo che gli editori del poeta (Einaudi, Mondadori e Garzanti) hanno esercitato sulle edizioni successive a quella del 1945. Questa convinzione, già teorizzata per gli autori contemporanei da Paola Italia (P. Italia, 2005: 191-224 n. 8 e 169-198 n. 9), è stata confermata dall'analisi della corrispondenza epistolare tra gli editori e Saba, lavoro che ho condotto presso l'Archivio di Stato di Torino e presso la Fondazione «Arnoldo e Alberto Mondadori» di Milano.

Il *Canzoniere* generalmente utilizzato da editori, critici e traduttori è quello edito da Einaudi nel 1965. Arrigo Stara nella sua edizione per i Meridiani Mondadori (Saba, 1988) riprende il testo edito nel 1965 e interviene in alcuni luoghi. Corregge i refusi, gli errori nella suddivisione strofica, nella punteggiatura, nei titoli e nelle lezioni dei componimenti, ma limitatamente a quei luoghi ricostruibili con certezza per la concordanza di tutte o quasi le testimonianze (manoscritte ed edite). Per fare questo Stara si serve di uno studio di Giordano Castellani (Castellani, 1982: 301-29) in cui vengono discusse tutte le lezioni apparentemente erranee o dubbie presenti nell'ultima edizione del 1965.

Prima del 1965 il *Canzoniere*, vivo l'autore, ha avuto molte edizioni: 1921, 1945, 1948, 1951. Postume quelle del 1957, 1961 e 1965.

Il *Canzoniere* del 1921 è in realtà un altro libro che nulla ha a che vedere con l'edizione del 1945 e successive, come bene ha dimostrato Castellani nella sua edizione critica di questo libro del '21 (Saba, 1981).

Infatti, il libro edito per Einaudi nel 1945 presenta sin dall'impianto generale dell'opera una importante differenza con il libro del 1921, risultando diviso in tre volumi (basati su una scansione cronologica della produzione poetica e della storia del poeta e del suo mondo): il primo racchiude la produzione inclusa nel '21 ma molto diminuita, con nuove immissioni e con consistenti e significative varianti testuali e di posizione; gli altri due includono invece poesie inedite e non ancora scritte o edite nel 1921. I libri del 1921 e del 1945 hanno in comune il titolo, ma per il resto sono due entità remote. A tal proposito, si può anche osservare che l'edizione Einaudi del 1945 è per l'editore la prima edizione del *Canzoniere*, come indicato nel colophon (sesta edizione è infatti quella del 1965).

Per gran parte degli anni '30 e nei numerosi progetti d'opera Umberto Saba identificò il *Canzoniere* con quel libro edito nel 1921, cioè con la produzione poetica giovanile. Ciò è riscontrabile facilmente nelle lettere sinora edite.

Durante quegli anni Saba iniziò a pensare ad un altro libro che seguisse al volume del 1921 e raccogliesse la sua nuova produzione. Ne è prova un appunto autografo conservato presso il «Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia (di cui dà conto anche Stara) in cui si legge: «Figure e Canti. Raccolta completa di tutte le mie poesie (1900-1930)». Si tratta di un indice di poesie. Presenta sostanziali modifiche rispetto all'impostazione del *Canzoniere* del 1921, ma anche rispetto a quello del 1945, tuttavia è già evidente la riduzione della produzione giovanile in favore di quella successiva. Da questo testimone risulta per la prima volta la strutturazione in tre volumi. Questo progetto non vedrà mai la luce.

Un'altra ipotesi di libro solo abbozzata è quello di cui Saba scrisse ad Eugenio Montale nel maggio 1931: «ecco quale è il mio progetto per la ristampa delle vecchie e le stampa delle nuove poesie. L'opera completa si dividerebbe in tre volumi: e cioè: | vol. 1°) Il *Canzoniere* (molto ridotto) | vol. 2°) Figure e Canti (edizione raddoppiata rispetto alla precedente) | 3°) L'Uomo. Preludio e fughe. Il Piccolo Berto» (Saba, 1984: 61).

Altri tentativi si susseguirono, ma nei primissimi anni '40 l'autore iniziò a lavorare ad un progetto nuovo, che finalmente racchiudesse non più solo la sua nuova e ormai cospicua produzione poetica, ma anche quella giovanile (seppure molto ridotta). Non fu una decisione risolutiva, infatti dalle lettere affiorano continui ripensamenti. Ad ogni modo, il nuovo libro progettato doveva essere la *storia* di una vita. Di quel progetto disponiamo di due testimoni dattiloscritti con correzioni manoscritte autografe conservati da un privato a Trieste, l'uno databile non oltre il 1943, l'altro datato 1945. Entrambi recano il titolo del libro del 1921, allora contenente solo la produzione giovanile, e divenuto in seguito il titolo di un'opera strutturalmente molto diversa e ben più articolata.

Nonostante l'idea strutturale e il testimone del nuovo *Canzoniere* siano riconducibili al 1943, fu proprio in quest'anno l'ultimo ripensamento di Saba, come testimonia una lettera del 29 luglio 1943 indirizzata a Giulio Einaudi (conservata presso

l'Archivio di Stato di Torino)⁴ in cui l'autore chiede all'Editore di pubblicare tutta la propria opera nell'ordine che segue: «Il *Canzoniere* – Figure e Canti – Tre composizioni – Parole – Ultime Cose». Per un qualche tempo dunque il *Canzoniere* tornò a rappresentare nell'idea del suo artefice la parte più antica della propria produzione. Poi Saba ritornò sui propri passi, pubblicando nel 1945 il *Canzoniere*, che raccolse tutta la produzione poetica sino al 1945 (con la parte giovanile di quel vecchio *Canzoniere* del 1921 fortemente diminuita).

L'edizione del *Canzoniere* successiva a quella del 1945 è quella del 1948, sempre per Einaudi. L'editore trasferì il libro dalla collana «I poeti» a quella dei «Millenni», presentandolo così in una stampa migliore, con correzioni di errori e varianti (ma nella maggior parte dei casi non di tipo sostanziale) e con l'aggiunta di un'altra silloge, non datata a differenza di tutte le altre presenti nel libro: *Mediterranee*, nel 1946 già uscita per Mondadori. Ricomparve inoltre il componimento *La cappella chiusa*, escluso dall'edizione del 1945.

Per Castellani (Saba, 1981: 27), probabilmente non a torto, l'immissione di questa nuova silloge e il finale (provvisorio) della poesia *Ulisse* inaugurano una nuova stagione poetica del poeta: «me al largo | sospinge ancora il non domato spirito, | e della vita il doloroso amore». Il *Canzoniere* del 1945 si chiudeva invece con la poesia *La visita* realmente conclusiva: «Ho scritto fine al mio lavoro; messo, | diligente scolaro, in bella, pagina | dopo pagina».

L'edizione Garzanti del 1951 è un'edizione di lusso e di fatto una ristampa dell'edizione del 1948 da una copia della quale la tipografia ricavò le bozze di stampa. Anche questa edizione si chiude con *Mediterranee*. A questa altezza cronologica tuttavia Saba aveva almeno già concluso le due sillogi *Epigrafe* ed *Uccelli*, quest'ultima peraltro già edita nel 1950 nelle triestine «Edizioni dello Zibaldone».

Accanto al vero e proprio progetto strutturale che precede l'edizione del *Canzoniere* 1945 (evidente nel manoscritto di Trieste del 1943 e confermato con varianti anche nel testimone triestino del 1945), dal 1921 al 1945 Saba pubblicò una serie di plaquette che poi avrebbero trovato una sistemazione complessiva nelle varie edizioni del *Canzoniere* del 1945: *Preludio e canzonette* (1923), *Figure e Canti* (1926), *L'uomo* (1926), *Preludio e fughe* (1928), *Tre poesie alla mia balia* (1929), *Ammonizione ed altre poesie* (1932), *Tre composizioni* (1933), *Parole* (1934).

Oltre a quelle individuate da Castellani in un altro suo importante contributo e sopra citate (Castellani, 1983), si segnala per autonomia editoriale anche la silloge *Autobiografia e prigionieri* con un'introduzione d'autore all'interno della prima serie, nn. 9-10 [1922] di «Primo Tempo» e il numero unico dedicato a Saba dalla rivista «Solaria» (a. III, n. 5, 1928) e contenente il lungo poemetto *L'uomo*.

Nella recensio della tredici plaquette è anche opportuno inserire l'edizione svizzera non sorvegliata dall'autore di *Ultime cose* (1944), già richiamata ad apertura di articolo. Questa è correttamente considerata edizione non originale da Castellani (Saba, 1981: 37), tuttavia la pubblicazione è degna di considerazione anche in ambito filologico e critico, se non altro perché direttamente tratta da un originale manoscritto del poeta oltre che per l'attendibilità dei curatori dell'edizione.

⁴ Conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, nel *Fondo Einaudi*, faldone Giulio Einaudi 184, fascicolo n. 4.

Dopo l'edizione del *Canzoniere* del 1945 Saba pubblicò altre due sillogi: *Mediterranee* (1946) e *Uccelli* (1950), come già accennato. L'ultima edizione autoriale del *Canzoniere*, quella del 1951, si chiude con la silloge *Mediterranee*, così come l'edizione del 1948. Restano fuori dal volume complessivo del *Canzoniere* 1951 *Uccelli* e *Quasi un racconto*.

Due sillogi poetiche rimarranno invece del tutto inedite vivo l'autore e saranno pubblicate all'interno del *Canzoniere* postumo 1957: *Epigrafe* (postuma per volontà dell'autore) e *Sei poesie della vecchiaia*.

A questa sequenza di edizioni del *Canzoniere* e di sillogi edite negli anni, nel 1949 si affiancò il cantiere dell'opera omnia e la stampa dell'opera di Saba in tanti volumetti per Mondadori (l'ultimo volume uscito fu il nono nel 1961). Il progetto dell'Editore Mondadori prevedeva la pubblicazione di undici volumi all'interno dei «I poeti dello Specchio» (in seguito divenuti quattordici con l'aggiunta delle prose di *Scorciatoie e raccontini* e *Storia e Cronistoria del Canzoniere* e delle raccolte poetiche *Uccelli – Quasi un racconto*, che nel piano dell'opera sono l'ultimo volume).

Vivo l'autore, furono pubblicati sei volumi dell'opera omnia: *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1949), *Trieste e una donna* (1950), *La serena disperazione* (1951), *Cose leggere e vaganti – L'amorosa spina* (1952) e *Preludio e Canzonette* (1955) e *Uccelli – Quasi un racconto* edito nel 1951. A parte *Uccelli – Quasi un racconto*, le altre sillogi erano già state pubblicate prima del 1945 e confluite nel *Canzoniere* 1945.

In una situazione editoriale così complessa ed eterogenea una decisione sul testo base del libro deve essere preceduta da una riflessione sul peso editoriale delle edizioni del *Canzoniere* e delle plaquette, quindi considerare le metamorfosi di un libro che da dopo la pubblicazione del 1921 conta sei diverse edizioni sino al 1965, di cui solo quattro possono essere considerate originali.

Innanzitutto occorre tener presente che le raccolte non rappresentano una produzione parallela e testualmente indipendente da quella del *Canzoniere*. Infatti, l'edizione del libro del 1945 raccoglie al suo interno la quasi totalità delle poesie comprese nelle sillogi (per lo più anche secondo lo stesso ordine). Il legame tra queste pubblicazioni per lo più occasionali e il *Canzoniere* è del resto rafforzato e reso evidente dai titoli delle singole sillogi, che corrispondono alle sezioni interne del volume del 1945.

Lo scrittore non trattò queste singole pubblicazioni come momenti definitivi e conclusivi del proprio percorso poetico dopo le quali concentrarsi su un nuovo libro. Esse furono piuttosto dei *blocchi* editoriali e testuali che in un secondo momento entrarono a far parte dell'edificio complessivo del *Canzoniere*, peraltro non senza importanti varianti testuali.

Si noti inoltre che queste singole sillogi furono spesso legate ad occasioni contingenti, materiale editoriale di un libro *in fieri*.

Tirando le somme di questo elenco di edizioni, plaquette, volumetti dell'opera omnia, editi ed inediti, il *Canzoniere* edito nel 1945 non rappresenta perciò solo la prima edizione dell'opera, ma anche il punto di arrivo di una tormentata fase genetica iniziata all'indomani della pubblicazione del libro del 1921.

Ma ci sono anche altri elementi che suggeriscono la centralità di questa edizione. Infatti, concordemente con quanto recentemente scritto da Stefano Carrai (Carrai, 2008), l'ultima poesia del *Canzoniere* 1945, *La visita*, ha il compito di concludere il libro, senza mai essere stata rimossa nelle edizioni successive nonostante l'immissione di *Mediterranee* a partire dal 1948: «L'ultima poesia di *Varie* [...] fu concepita da Saba esplicitamente

quale poesia conclusiva del *Canzoniere*, come dichiara subito l'attacco: | Ho scritto *fine* al mio lavoro; messo, | diligente scolaro, in bella, pagina | dopo pagina» (Carrai, 2008: 85).

Il carattere conclusivo di questa poesia attribuito dallo stesso Saba e la divisione tra il *Canzoniere* e ciò che lo oltrepassa (da *Mediterranee* in poi) viene fuori anche da un elenco di poesie del 1947 preparatorio ad un'antologia Einaudi curata dallo stesso autore e conservato presso il «Centro» di Pavia: l'elenco infatti presenta in un primo momento *La visita* come poesia di chiusura, solo successivamente sostituita nel ruolo di chiusura dell'antologia dalla poesia *Ulisse*, della raccolta *Mediterranee* e in questo progetto con la funzione di rappresentarla. A proposito di *Ulisse* nell'elenco si legge dattiloscritta la dicitura: «questa poesia, scritta dopo il *Canzoniere*, fa parte del volumetto *Mediterranee* e si pubblica qui col gentile consenso dell'editore Mondadori». Lo stesso Carrai nel suo contributo richiama quanto Saba ha scritto in *Storia e Cronistoria del Canzoniere*: «*La visita* (a Bruno e Maria Sanguinetti) è l'ultima poesia del *Canzoniere*. È una poesia molto complessa, nella quale entrano, perfettamente fusi, elementi diversi e, all'apparenza, remoti. Il motivo – l'occasione – dal quale la lirica è nata, è la visita fatta ad un amico il giorno stesso nel quale il poeta ha terminato di copiare, per l'edizione definitiva, le poesie del *Canzoniere*. L'amico è assente; il poeta rimane ugualmente in visita da lui, assieme a sua figlia che l'accompagnava, alla moglie e ai figli dell'amico. Ritornato a casa, scrive «La visita» e l'aggiunge, come una poesia di congedo, alle altre del *Canzoniere*» (Saba, 2011: 322).

Un dato non trascurabile è infine l'immissione senza data di *Mediterranee* nell'edizione del 1948, come già ricordato, quasi a dichiararne il carattere di eccezionalità. Ciò non avviene per nessuna delle altre sezioni poetiche e la sensazione è che la silloge sia inserita nell'edizione per questioni inerenti più la commercializzazione dell'opera che altro.

Un aiuto sul *significato* e sulla *posizione* da dare a *Mediterranee* (e delle altre silloge-appendici che seguiranno l'ed. 1945) è dato dai fascicoli contenenti la corrispondenza con Giulio Einaudi (custodita presso l'Archivio di Stato di Torino⁵) e con Alberto Mondadori (conservata presso la «Fondazione Arnoldo ed Alberto Mondadori» a Milano⁶) che ho avuto modo di visionare.

Dalle lettere con Mondadori è indubitabile che il libro di *Mediterranee* sino al 1946 compreso seguì una storia autoriale ed editoriale indipendente rispetto a quella del *Canzoniere*, peraltro continuando a crescere in estensione, sino a divenire «per dimensioni – un libro di versi come un altro», come scrisse Saba al Alberto Mondadori nei primi mesi del 1946.

Se la corrispondenza con Mondadori del 1946 descrive dunque due strade chiaramente divise, quella con Giulio Einaudi del 1947 evidenzia il passaggio dalla progettazione di una seconda edizione del *Canzoniere* «identica alla prima» ai motivi all'origine dell'immissione di *Mediterranee* nell'edizione del *Canzoniere* del 1948.

In una lettera del 22 luglio Einaudi scrisse a Saba di aver ricevuto da Mondadori una comunicazione in cui «dice [Mondadori] di avere ottenuto da tempo da te il

⁵ Archivio di Stato di Torino, *Fondo Einaudi*, faldone Giulio Einaudi 184.

⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Alberto Mondadori, fascicolo «Saba, Umberto».

permesso di pubblicare in piccoli libretti i vari pezzi del tuo *Canzoniere*. Io sarei contrario a questa faccenda⁷». Da questa lettera partì la scintilla che collocò *Mediterranee* all'interno del volume contenente *Il Canzoniere*. Infatti, Saba rispose ad Einaudi il 5 agosto con l'idea di risolvere la controversia proponendo a Mondadori di concedere all'editore torinese l'inclusione della nuova silloge nella seconda edizione del *Canzoniere*, così stampando una «cosa quasi nuova», in cambio dell'autorizzazione di Einaudi alla ristampa mondadoriana dell'opera poetica di Saba in volumetti separati. Fu questa la soluzione che mise d'accordo i due editori e che cambierà la *storia* editoriale dell'opera poetica dell'autore triestino. È stata dunque questa la tortuosa strada che spostando il peso delle decisioni dall'autore alle necessità ed opportunità editoriali portò *Mediterranee* nell'orbita del *Canzoniere*. L'edizione del 1951, che avrebbe potuto includere le nuove sezioni nel frattempo scritte o edite dall'autore, si comporta invece ugualmente a quella del '48. Questa edizione infatti fu stampata per rimediare al torto subito da Aldo Garzanti, il quale deteneva i diritti di Treves su *Figure e Canti* e che non aveva autorizzato l'inclusione delle poesie della raccolta nell'edizioni Einaudi 1945 e Mondadori 1948.

È certo infine che all'altezza del 1953 Saba avrebbe voluto vedere tutta la propria opera poetica stampata, passando dunque dal macrocosmo del *Canzoniere* all'urgenza di un'opera omnia, come inconfutabilmente testimonia il documento dattiloscritto con correzioni e firma autografe del 31 ottobre 1953 conservato a Pavia, in cui si legge: «Dell'incontestabile diritto di Einaudi di stampare tutte le mie poesie – vecchie e nuove – in un solo volume, devono esistere tracce nella corrispondenza (ma chi la trova?); intendo anche nella corrispondenza fra me e gli editori. È stato solo in cambio di questo incontestabile diritto che Einaudi ha dato a Mondadori il permesso di pubblicare il *Canzoniere* in volumi separati. Quindi non ci dovrebbero essere difficoltà a pubblicare in una ristampa di esso *Canzoniere* anche *Epigrafe-Uccelli-Quasi un racconto*. Dico questo perché mi piacerebbe che uscisse, dopo la mia morte, un volume assolutamente completo delle mie poesie. Ma chi correggerà con cura le bozze? Io, p. es., non saprei farlo, nemmeno vivo».

A questa altezza cronologica sembra che l'impianto del *Canzoniere* come microcosmo organizzato si dissolva sempre più in favore di un'opera omnia, nel tentativo di fornire i posteri di un volume completo della propria produzione poetica.

2. Conclusione

In conclusione, questo dissolversi di identità diverse in un'unica identità formatasi per continue addizioni dal 1945 in poi è solo il frutto di una prospettiva storica cristallizzata ottenuta da una serie di sedimentazioni editoriali. L'errore sin qui commesso è stato dunque compiere una definitiva fusione di identità tra il *Canzoniere* e ciò che come ho già ricordato con le parole di Saba va «oltre il *Canzoniere*».

Man mano che ci si discosta dall'edizione del 1945 le osservazioni testuali ed extratestuali e i documenti a disposizione evidenziano un percorso strutturalmente involutivo e suggeriscono pertanto la scelta di un testo base che proponga piuttosto la

⁷ Lettera conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, *Fondo Einaudi*, faldone Giulio Einaudi 184, fascicolo n.29.

condizione di partenza del testo nella sua prima edizione e ne registri poi in apparato gli stadi genetici di *avvicinamento* (dal 1921 in avanti) e quelli evolutivi (dal 1945 in poi).

Il *Canzoniere* del 1945 è stato uno snodo editoriale e poetico fondamentale, esso ha rappresentato infatti il punto di arrivo dei testi successivi alla pubblicazione del 1921 e l'inizio della fortuna del *Canzoniere*, al quale seguirono una serie di manoscritti, stampe ed edizioni portatori di varianti evolutive. Questo è il solo *Canzoniere* che si può affermare essere nato da una chiara volontà autoriale, prima che le forze centripete degli Editori intervenissero, imponendo una diversa tradizione.

Se la scelta della prima edizione del 1945 può essere legittimata da quanto sin qui affermato, si pone adesso il problema di come comportarsi con tutto quanto è stato edito successivamente.

Ritengo sia innanzitutto opportuno separare in due volumi il testo dell'edizione 1945 da quello delle sillogi seguenti («oltre il *Canzoniere*»). Ciò evidentemente è legato a due motivi principali: la necessità storico-interpretativa di evidenziare (e separare) il *Canzoniere* 1945 dall'evoluzione del progetto editoriale; e la differente tipologia testuale presa come riferimento per la composizione del testo base (le singole plaquette questa volta, non un volume complessivo).

In linea di principio per le sillogi giunte alla pubblicazione in vita l'autore e in assenza di quel progetto complessivo che era *Il Canzoniere* 1945, sembra opportuno utilizzare la prima edizione attestata. Fa eccezione *Epigrafe*, che, come noto, è una raccolta pubblicata postuma, ed è dunque ipotizzabile l'utilizzo dell'ultimo testimone dattiloscritto con correzioni manoscritte per la stampa risalente al 1953 e conservato a Pavia.

Per quanto riguarda l'ordinamento delle sezioni è auspicabile attenersi a quanto scritto dallo stesso autore nel documento del 31 ottobre 1953 conservato a Pavia e già citato.

Per la raccolta *Sei poesie della vecchiaia*, in assenza di una pubblicazione originale, si potrebbe optare per la copia dattiloscritta con correzioni manoscritte autografe datata 7 novembre 1955 (il dattiloscritto è opera di un dattilografo di don Giovanni Fallani, a cui Saba aveva affidato il manoscritto originale). Questa copia dattiloscritta con correzioni manoscritte autografe è la base per la bella copia dattiloscritta realizzata dallo stesso Fallani per il poeta.

Avendo ormai scelto e motivato, così credo, il testo base, la recensio e la collazione di tutti i testimoni ad oggi disponibili in vista dell'edizione critica, potranno adesso, forse con più coraggio, avviarsi i lavori per le traduzioni straniere e per un'edizione commentata di tutto Saba.

Saranno sfide difficili, le cui fatiche e soprattutto i limiti di una sola persona non potranno bastare. È giunto il momento, anche per le università di questo complesso continente europeo, di programmare lavori di gruppo che mettano insieme provenienze, esperienze e sensibilità tra loro diverse, alla ricerca di quella completezza di lavoro e unità di spirito e sacrificio che trasformeranno finalmente l'Europa da continente a nazione.

///BIBLIOGRAFÍA///

- CARRAI, Stefano. «*Ho scritto fine al mio lavoro*». *Formazione e struttura del Canzoniere*, in *Umberto Saba au carrefour des mondes, actes du colloque de Montpellier, Université Paul-Valéry, 15 - 17 novembre 2007*, a cura di Myriam Carminati, Hamburg: DOBU-Verlag, 2008.
- CARY, Joseph. *Three Modern Italian Poets: Saba, Ungaretti, Montale*, Chigago: The University of Chigago Press, 1969 (II ed. 1993)
- CASTELLANI, Giordano. *Bibliografia delle edizioni originali di Umberto Saba*, Trieste: Biblioteca Civica, 1983
- CASTELLANI, Giordano. "Il «Canzoniere» di Saba. Note di bibliografia e questioni testuali. Proposte per una nuova edizione", «*Studi di filologia italiana*, XL (1982), pp. 301-29.
- LUPERINI, Romano. "Modernismo e poesia italiana del primo Novecento". *Allegoria*, n. 63, gennaio-giugno 2011, pp. 92-100
- MONTALE, Eugenio. *Umberto Saba*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996, vol. I, p. 118
- ITALIA, Paola. "L'ultima volontà del curatore. Considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento", I parte e II parte, rispettivamente in *Per leggere. I generi della lettura*, a. V, nn. 8 e 9 (2005), pp. 191-224 e pp. 169-198.
- SABA, Umberto. *Ultime cose*, introduzione di Gianfranco Contini, Lugano: Collana di Lugano, 1944.
- . *Il Canzoniere*, Torino: Einaudi, 1945.
- . *Vingt-et-un poèmes*, trad. e presentazione di Georges Haldas, Lausanne: Éditions Rencontre, 1962
- . **サッカーのための詩** [Poesie per il gioco del calcio], in «**ユリイカ**» [Eureka], a. 1969 (Tokyo: Ozuchi)
- . *Thirty-one poems*, trad. di Felix Stefanile, New Rochelle: The Elizabeth press, 1979
- . *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.
- . *Trieste et autres poèmes*, trad. e presentazione di Georges Haldas, Lausanne: Éditions l'Âge d'homme, 1982
- . *Cinc poetes italians*, trad. di Tomàs Gracés, Barcellona: ed. Empúries, 1984
- . *Paraules i últimes coses*, trad. di Miquel Desclot, Barcellona: ed. Empúries, 1985
- . *Trente poèmes*, trad. di Georges Mounin, Harnoncourt [Belgique]: l'Apprentypographe, 1986
- . *Antología de prosas y poemas*, Córdoba: Ed. Il Nuovo, 1987
- . *Il Canzoniere* [Ouvres complètes], trad. di Odette Kaan, Nathalie Castagné, Laïla et Moënis Taha-Hussein [et al.], prefazione di René de Ceccatty, Lausanne: L'Âge d'homme, 1988
- . *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano: Mondadori, 1988.
- .. *Mediterráneas*, trad. di Esther Morillas, Valencia: Pre-Textos, 1991
- . *Du Canzoniere*, selezione, traduzione e presentazione di Philippe Renard e Bernard Simeone, Paris: La Différence, 1992

- . *Pajaros*, trad. di José Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos, 1995
 - . *Femmes de Trieste*, selezione e traduzione di René de Ceccatty, Paris: J. Corti, 1997
 - . *Das zerbrochene Glas: Gedichte*, trad. di Paul-Wolfgang Wühl, München: Piper, 1991; SABA, Umberto. *Poesie*, trad. di Atsuko Suga, Tokyo: Misuzu Shobo, 1998.
 - . *Songbook. Selected poems by Umberto Saba, traduzione di Stephen Sartarelli*, New York: The Sheep Meadow Press, 1998
 - . *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano: Mondadori, 2001
 - . *Casa y campo – Trieste y una mujer*, trad. di Carlos Vitale, Barcellona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2003
 - . *Songbook. The selected poems of Umberto Saba*, traduzione di George Hochfield e Leonard Nathan: Yale University Press, 2008.
 - . “Lettere di Umberto Saba a Eugenio Montale” con una nota di M. A. Grignani, in *Autografo*, 3 (ottobre 1984), p. 61.
- SANGUINETI, Edoardo. *Saba e il melodramma*, in *Umberto Saba: Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del convegno Roma 29-30 marzo 1984, Milano: Mondadori, 1986

// FRA MUSICA E CONTROCULTURA.
LA STORIA DAL MONDO ALL'ITALIA//

FRA MUSICA AND COUNTERCULTURE. THE HISTORY OF THE WORLD TO ITALY
FECHA DE RECEPCIÓN: 22/11/2012 // FECHA DE ACEPTACIÓN: 10/05/2013

PAOLA DELFINO
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
paolad@numericable.fr

///

PAROLE CHIAVE: Musica underground, Controcultura, Relazione storica, Contestazione, Società e musica.

RIASSUNTO: Dalla fine degli anni Cinquanta il rapporto fra musica e società è stato un rapporto portato avanti da una nascente categoria generazionale, i giovani. La musica diviene così un grande fenomeno commerciale. Parallelamente, però, i gruppi contro-culturali - sempre presenti nella storia sociale di qualsiasi epoca - cominciarono ad aggregarsi nel 'Movement'. Come una rete, la contestazione attraversò il mondo e trovò il mezzo per mostrarsi ed esprimersi: l'arte. La musica soprattutto affiancò la controcultura. Generi nuovi, al di fuori dei circuiti convenzionali, rivendicavano indipendenza creativa. Questo incontro fra musica e cultura underground racconta, storicamente e sociologicamente, un pezzo di storia: dal mondo all'Italia.

KEYWORDS: Underground music, Counterculture, Historical relationship, Protest, Society and music.

ABSTRACT: From the late 50's the relationship between music and society was supported by a new generation category, the teen agers. Thus, the music becomes a marketable product. At the same time, however, the counter-cultural groups - always present in the social history of any age - began to join in the 'Movement'. As a network, the protest across the world and found a way to show and express: the art. Thus, the music supported the counterculture. New genres, outside of conventional circuits,

claimed creative independence. This meeting between music and underground culture says, historically and sociologically, a piece of history: from the world to Italy.

///

Una cultura contro: le origini

Tracciare la storia di una cultura contro significa certamente dare una definizione del termine controcultura analizzando quello che nella pratica è avvenuto socialmente.

Risaliamo ai primi anni Sessanta, da quel momento la parola ‘controcultura’ o meglio underground cominciò a diffondersi grazie alla nuova subcultura giovanile, che dagli Stati Uniti avanzava anche nel resto del mondo. L’underground - e tutti i suoi prodotti culturali e sociali - divenne sinonimo di quella particolare sensibilità che dagli anni Cinquanta in poi aveva caratterizzato il sistema sociale assumendo negli anni Sessanta il nome di beat culture, una cultura alternativa a quella ufficiale, una contro-cultura appunto.

La controcultura diviene dunque espressione di uno stato d’animo non sovrastrutturato, insofferente di fronte alla banalità e sensibile alle vicende del mondo esterno.. Per mondo esterno negli anni Cinquanta s’intende: la guerra fredda, il ricordo terrificante di Hiroshima e per contro una progressiva stabilità economica che tende a mascherare il vuoto sociale, insieme all’estendersi di quelle aree dove la povertà è endemica; la mancanza di un vero universo giovanile di cui la guerra aveva fortemente ostacolato la nascita, favorendo, invece, lo sviluppo tecnologico e mass mediatico; l’isolamento individuale - dovuto all’esperimento democratico Usa - e la conseguente sfiducia nella classe politica. Il ghetto diviene, così, un luogo fisico e metafisico per l’artista in cerca di una frontiera e per chi, carico di una rabbia distruttiva, aspira a una società diversa. Chiudersi dentro i confini del ghetto è una forma di protesta, il rifiuto di tutto ciò che ne resta fuori. Norman Mailer parla di “esistenzialista americano”, cioè chi sin dall’adolescenza è costretto a riconoscere che la condizione umana è quella di vivere sotto la minaccia incessante della morte, che sia lo Stato a renderla vicina (attraverso la guerra) o il conformismo, soffocante ogni istinto di rivolta e di creazione. Di fronte a questa situazione l’unica risposta vitale è vivere accettando i termini della morte stessa: il pericolo immediato, l’estraniamento dalla società, la scelta di una vita nomade e ribelle.

Lo hipster è colui che incarna questa figura delineata da Mailer, il “negro bianco” che cerca di assimilare “la pericolosità di una vita vissuta sempre al presente” (Teodori, 1970: 17) che significa apoliticità, violenza, rifiuto di ogni categoria o giudizio morale. Accanto a lui si pone il beatnik, l’intellettuale che pensa di riuscire a far sentire la propria voce in modo poetico-esistenziale piuttosto che politico e si rifugia, alla ricerca di nuove verità, nel misticismo delle filosofie orientali, nel sesso, nella marijuana. Mentre lo hipster si estingue nella sua stessa violenza, il beatnik sopravvive, divenendo simbolo e materializzazione della protesta stessa.

Ritorniamo indietro. Siamo negli Stati Uniti all’inizio degli anni Sessanta: gli studenti bianchi e neri insieme per la desegregazione, i Freedom Riders, i boicottaggi guidati da Martin Luther King, la nascita delle organizzazioni studentesche di sinistra e la ricerca confusa di una politica chiara e non razziale. Così l’underground costituisce un aspetto specifico del dissenso interno, un dissenso condotto con le armi della non-violenza e della non partecipazione, della rivoluzione e della liberazione psicologico-

individuale, della non accettazione della società e della voglia di costruire un mondo nuovo e diverso.

Intanto dall'America la protesta si estende anche in Europa. In Francia la rivolta studentesca insiste sulle contro-strutture da opporre alla società ufficiale, i situazionisti e tutti gli studenti aderenti a questo movimento esprimono l'esigenza dell'azione sovversiva come unica via per preparare un'epoca rivoluzionaria. A Berlino il sociologo e attivista marxista tedesco, Alfred Willi Rudi Dutschke, a quel tempo leader della SDS, il movimento studentesco tedesco, parla di scienza sovversiva e auspica l'allargamento del campo antiautoritario, che possa minare il sistema dalle basi, divenendo una vera organizzazione. In Italia gli anni del miracolo economico faranno nascere una nuova categoria generazionale con potere d'acquisto, i giovani. In particolar modo attraverso la musica (sono questi gli anni del boom del mercato discografico italiano) i ragazzi scoprono il beat e tutto ciò di cui il termine si carica; inizia così anche qui la contestazione: la sua prima vittima lo studente universitario Paolo Rossi. Il giovane muore il 27 aprile 1966 a Roma, cadendo dalla scalinata d'accesso della Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza, dopo essere stato colpito ferocemente da un gruppo di estrema destra. L'episodio diventa storico e letterario grazie ai versi dedicategli dalla scrittrice Elsa Morante in La canzone degli F.P. e degli I.M. (sigle di Felici Pochi e Infelici Molti):

E voi mi dovete scusare, I.M. dell'Universo/se, quale omaggio finale alla mia patria italiana, dedicherò questo verso/alla nuova Storia Romana./La voce uccisa del ragazzino/Rossi Paolo studente universitario (F.P. predestinato)/che uscì per affrontare con il suo corpo fresco e disarmato/l'osceno mostro adulto nato dalla copula del Führer col Duce/(campioni ideali dei bravi capifamiglia I.M.)/e là cadde morto/nell'aprile dell'anno 1966 (Morante, 1968: 135).

I ragazzi cominciano a riunirsi in gruppo, vere e proprie tribù: capelloni, beat, provo e gammler, tra manifestazioni e stampe di fogli underground (da ricordare Mondo beat). Tutti loro tentavano di opporsi pacificamente all'intervento americano in Vietnam e a portare un po' di 'nuovo' nell'Italia benpensante. Questo è il clima in cui termina il 1966. L'anno successivo comincia all'insegna dell'agitazione negli atenei.

A Pisa gli studenti occupano l'università e si costituiscono in fronte autonomo, formulando una serie di richieste che passeranno alla storia con il nome di Tesi della Sapienza.

A Roma il nuovo gruppo provo, Roma I, promuove una serie di azioni culminate con la protesta per l'arrivo del premier laburista inglese Harold Wilson. Partendo da qui i nuovi provo propongono un comportamento permanente di decostruzione culturale, tesa a ostacolare il dominio economico e a supportare invece un concetto di libertà estremo e lontano da ogni tipo d'interesse materiale, un concetto d'ispirazione marxista: "di fatto il regno della libertà comincia soltanto là dove cessa il lavoro determinato dalla necessità e dalla finalità esterna; si trova quindi per sua natura oltre la sfera della produzione materiale vera e propria" (Marx, 1974: 933).

In sintonia con gli amici romani continua ad agire l'Onda Verde a Milano. Onda Verde distribuisce, insieme ai beat, dei manifesti che chiedono la completa revisione della legislazione in materia di minorenni, l'abolizione di diffide e fogli di via, la libertà di divorzio, il disarmo della polizia, la fine del servizio militare obbligatorio. A queste iniziative politiche si aggiungono quelle creative: i reading di poesia, ma soprattutto le

manifestazioni-spettacolo, altresì dette happening. Sulla scia degli insegnamenti provenienti da New York da parte dell'artista Allan Kaprow e dell'ideatore del primo happening, il compositore John Cage, gli aderenti all'Onda Verde presero a passeggiare tutti i giorni a ore fisse nel centro di Milano indossando palandrane trasparenti sotto le quali si notavano e si potevano leggere scritte dal contenuto provocatorio e ironico. Sulla base, poi, dei suggerimenti di Allen Ginsberg - il quale nel 1965 aveva presentato alla discussione aperta del Berkley Vietnam Day Committee il 'fumetto del teatro di strada' - l'Onda Verde, per protestare, sempre contro la guerra in Vietnam, organizza il 6 maggio 1967 un corteo funebre, con bare bianche e catene, un genere di spettacolo, quello del falso funerale, ricorrente in tutta la storia delle avanguardie. Nel caso del gruppo provo milanese, però, la performance risente prevalentemente delle influenze del nuovo teatro proveniente d'oltreoceano (Il Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck e l'Open Theatre di Joseph Chaikin) e del gruppo americano Bread and Puppet, che con intenti di educazione civile per la massa esibisce per strada i suoi enormi pupazzi di cartapesta. Il 1967 è anche l'anno del primo esempio italiano di 'teatro guerriglia', cioè un teatro attivista, portavoce d'idee politiche sovversive. È il 25 marzo quando il Dioniso Club di Roma porta in piazza Il rito laico beat dei sepolcri: un rituale itinerante con tre stazioni e un corteo. Da questo momento l'arte, prevalentemente l'happening e la performing art saranno un'altra forma pacifica di prendere decise posizioni sociali e politiche.

Intanto a Roma proseguono le iniziative dei provo con l'appoggio del partito radicale. Dati questi aiuti le loro manifestazioni s'intensificano e portano all'arresto del leader, Andrea Valcarengi, sorpreso a distribuire un volantino ritenuto sovversivo e offensivo dalle forze dell'ordine: "W l'esercito/W l'esercito/Nel Vietnam i militari/massacrano il popolo vietnamita/W l'esercito/In Grecia i militari/ incarcerano migliaia di cittadini/W l'esercito/e dunque e sempre/W L'ESERCITO/I provo/dell'Onda Verde" (Echaurren e Salaris, 1999: 43), questo era il testo. Nonostante l'arresto, l'attività dei provo non si ferma, ma un altro duro colpo per tutto il movimento contro-culturale sarà inferto da una seconda cattura. Questa volta il nome è molto più importante, è quello di un poeta, scrittore, artista, vate della beat generation, Allen Ginsberg. Arrivato in Italia a luglio per partecipare all'annuale Festival di Spoleto viene messo in carcere accusato di aver declamato parole considerate all'epoca ancora oscene. Ginsberg sarà subito rilasciato, ma in quella stessa estate l'area provo e beat entra in crisi, il movimento elabora la Carta di Valfurva nella quale dichiara: "la morte del movimento beat-provo è solo un gradino positivo nell'escalation del potere giovanile: la rivolta dei giovani non può essere incrementata dalle manovre ufficiali e poliziesche" (Simonetti, 1997: 180).

Non una caduta, dunque, ma solo un cambiamento di rotta, dalle strade la rivolta si sposta nelle varie istituzioni scolastiche. Nelle università la protesta parte da Trento: in primo piano giovani leader quali Renato Curcio, Marco Boato, Mauro Rostagno. Si dà così inizio a occupazioni bianche, contro-elezioni, corsi autogestiti, ma soprattutto si abbandona il confronto con le strutture scolastiche per modificarle dall'interno, si sente il bisogno di scontrarsi con l'università stessa poiché rappresentante di un sapere autoritario e conformista da rovesciare.

Tutto questo avveniva in Italia ma era certamente figlio delle esperienze londinesi, berlinesi e americane delle 'controuniversità', nate già nella prima metà degli anni Sessanta. Università libere, strettamente collegate con le altre iniziative

rivoluzionarie, politicizzate e vicine a una concezione nuova di cultura che tenta di far conoscere ciò che dalle università ufficiali viene invece trascurato (dalla musica al sesso, dalla religione alla psicologia, ecc.).

All'insegna delle rivolte studentesche si apre, in effetti, quel biennio caldo che segna la storia del mondo intero. Il maggio francese fu l'anticipazione del nuovo mondo. Come una vera bomba per sociologi e politici, i quali ritenevano che negli stati a capitalismo avanzato fosse quasi impossibile un tale fenomeno sovversivo dati gli incentivi materiali e le lacune ideologiche, il sistema cominciò a crollare. Le barricate, le occupazioni delle università a Nanterre e alla Sorbona mettono in scena le richieste e le opinioni dei giovani francesi:

La rivoluzione che sta avendo inizio porrà in questione non solo la società capitalista, ma la civiltà industriale. La società dei consumi deve morire di morte violenta. La società dell'estraneazione deve morire di morte violenta. Noi vogliamo un mondo completamente nuovo e originale. Noi rifiutiamo un mondo in cui la certezza di non morire di fame viene ripagata dal rischio di non morire di noia (Simonetti, 1997: 184).

Emerge, dunque, per la prima volta un altro bisogno. La libertà che si reclama è soprattutto quella di sciogliere l'immaginazione e la creatività individuale da troppo tempo represses: una rivoluzione antropologica, dove l'imagination au pouvoir diventa un grido di battaglia.

Tutto questo scatenò per contro una dura e violenta repressione da parte degli organi statali e delle forze dell'ordine, non solo a Parigi, ma anche nel resto d'Europa e in America, innescando un clima di terrore che riuscì a sovvertire quello che era il significato di legalità e illegalità da ambedue le parti: il sistema e il movimento contestatore. Per i sessantottini attaccare il sistema significava combattere la società industriale tutta - senza quasi distinzione capitalismo da socialismo -, attaccare e chiudere la bocca ai mass media, attaccare anche con molotov innescando una vera 'lotta armata'. La vecchia sinistra si sentiva distante da quella che si stava formando, una sinistra ormai troppo lontana dalla classe operaia e da ogni minoranza in lotta per problemi quotidiani e reali, piuttosto che per le tesi antropologico-individualiste di chi - grazie a una posizione economico-sociale privilegiata - non era costretto a fare i conti con qualsiasi lotta per la sopravvivenza.

Intanto lo scenario internazionale è scosso da vari eventi storici: il ferimento mortale di Robert Kennedy e l'assassinio di Martin Luther King, che innescano la rivolta dei neri nei ghetti delle metropoli americane; la strage dei manifestanti (studenti) in piazza da parte della polizia a Città del Messico, prima dell'inizio delle Olimpiadi, evento il quale fa sì che, giorni dopo, gli atleti Tommy Smith e John Carlos dal podio della premiazione salutino col pugno chiuso guantato, simbolo del Black Power.

Anche l'Italia non rimane indifferente a questa nuova forma di protesta anzi - a parte il fatto che ne viene fortemente investito, come al solito, il mondo dell'arte - cominciano a nascere le prime organizzazioni politiche dichiaratamente marxiste, leniniste, maoiste: UCI (Unione dei Comunisti Italiani), Avanguardia Operaia, Potere Operaio, Lotta Continua, Collettivo Politico Metropolitano. Continuano gli scontri a fuoco con la polizia fino ad arrivare ai tumulti nelle carceri e all'avvio della cosiddetta

‘strategia della tensione’ con i conseguenti attentati di matrice anarchica (alla Fiera e alla stazione di Milano per esempio) e scioperi e proteste nelle fabbriche.

Saranno anche gli anni di nascita di un rilevante e mondiale filone femminista che vede tra i suoi principi ispiratori la soppressione del maschio e di tutto quello che è ancora socialmente considerato il suo universo .

Nel decennio successivo il termine underground si associa più saldamente a quello di politica divenendo Movement. Il ‘movimento’ diventa il vero fronte del dissenso che abbandona l’idea hippies di pace e amore per abbracciare una vera lotta anarchica al sistema; al suo interno migliaia di collettivi con idee e strategie diverse si ritrovano insieme (fra questi la memoria deve certamente soffermarsi sul Black Panther Party, cioè quello che più di tutti spinse la fine di ogni filosofia della non violenza). In America le grandi masse di colore raggiunsero la maturazione politica, gli hippies divennero yippies e White Panthers, insieme s’invocò la rivoluzione. Fu come se al buonismo, a quell’idea di sovversione attraverso la creatività e il gioco, si contrapponesse una grande onda distruttrice e arrabbiata.

Questa rabbia invase anche il continente europeo. In Italia la violenza di piazza diventò il lato più vistoso ma, insieme a questo, fiorirono segni di mutamento esistenziale tale da cambiare per sempre il volto di una società. Alcuni gruppi seguivano la via della militanza oltranzista e spesso clandestina, altri si muovevano alla ricerca della propria identità attraverso nuove forme di coscienza e conoscenza.

Oltre a tutto questo uno degli elementi caratterizzanti del decennio è stato certamente la trasformazione dell’‘operaio-massa’ in ‘operaio sociale’, cioè l’uscita del proletario dalle fabbriche per impegnarsi nel sociale appunto, costruendo insieme ai giovani, alle donne e agli emarginati dei veri punti d’incontro alternativi all’interno dei quartieri. Questi luoghi alternativi sono prima di tutto i centri sociali, i quali fioriscono grazie alle massicce occupazioni di stabili (comunali o statali e il più delle volte in disuso). A fianco ai centri sociali le feste, grandi raduni contro-culturali (memorabile quella al Parco Lambro a Milano del giugno 1976) e le autoproduzioni, come forma di ribellione di fronte all’impossibilità economica delle masse popolari di accedere all’arte e alla cultura. Un concetto di autonomia che toccherà il culmine con il movimento del ‘77 e che fra individualismo e droga, fra il rumore delle armi e il confronto ‘militare’ con lo Stato costringerà al silenzio una creatività propulsiva di cui si potranno comunque ritrovare le tracce nei decenni successivi.

Gli anni Ottanta, per la verità, aprono solo apparentemente una stagione di distensione mondiale: iniziano i negoziati fra le due grandi superpotenze USA e URSS per il controllo e la riduzione dei missili strategici; l’Unione Sovietica si ritira dall’Afghanistan dopo otto anni di guerra; cadono i regimi comunisti nei paesi dell’est; viene abbattuto il 9 novembre 1989 il Muro di Berlino, simbolo della guerra fredda che da questo momento è considerata storicamente finita. In questo contesto si colloca ancora una volta l’Italia, vivendo un momento di sviluppo tecnologico, benessere e consumismo che tanto ricorda il miracolo economico, ma che convive con una classe politica particolarmente corrotta. I grandi partiti non riescono più a dare voce alla popolazione, la quale comincia a non sentirsi rappresentata e a non trovare più nella politica motivo di aggregazione o appoggio per la ‘lotta’. Una situazione questa che cambia radicalmente il volto del Paese: cadono le ideologie e il termine contro-cultura

diventa piuttosto espressione di disagio esistenziale, di ricerca di una comunicazione ormai persa, in tutte le sue forme sociali.

Questa nuova visione dell'essere contro-culturali investe il mondo intero. L'antico concetto di 'tribù' anni Sessanta diviene adesso, per tutto l'universo giovanile, il modello per la creazione di una società spontanea governata da leggi più che mai soggette al cambiamento, all'evoluzione. La tribù chiede una territorialità forte, cioè un luogo fisico, solitamente ai margini del tessuto sociale dominante, che diventi punto d'aggregazione e creazione del gruppo, che in tale ambiente circoscritto riesce a trovare la via della conoscenza. Uno 'stato underground' non più pacifista, ma nuovamente pacato e pacifico, affidato allo stare insieme come fonte d'energia creativa e rivoluzionaria. A fianco a tutto questo lo sviluppo delle nuove tecnologie che negli anni Novanta toccheranno il culmine e che porranno di fronte ad altre sfide la stabilità e l'ordine sociale. Dal punk al cyberpunk fino all'hip hop, al rap, il tessuto metropolitano viene invaso da nuovi stili e la cultura della strada, del ghetto s'incontra con quella di un mondo virtuale, fantascientifico. Questa immersione in un mondo virtuale, quasi per dissociarsi e mostrarsi 'contro' la realtà, è una delle tante contraddizioni degli anni Novanta, che dimostrano un antagonismo giovanile troppo vario per poter essere categorizzato come processo unitario. Si pensi per esempio ai no-global, un movimento certamente in netta contrapposizione con visioni futuriste, tecnologiche o tecnocratiche. Figli della controcultura anarco-ambientalista unitasi ai gruppi di sinistra più tradizionali, fra poveri, disoccupati o semplicemente minoranze etniche, i no-global si pongono contro le multinazionali, contro la tendenza del mondo a divenire (grazie anche appunto alle tecnologie, oltre che al sistema economico-commerciale) un villaggio globale nel quale le identità si perdono senza peraltro distruggere la contrapposizione 'io/altro', anzi, spingendola ancor più verso l'odio razziale. Nel villaggio globale alla perdita d'identità non corrisponde, infatti, l'uguaglianza dei diritti sociali ed economici, piuttosto sembra semplicemente che quell'antica lotta fra gli interessi economici di pochi e i bisogni primari di molti si sia rafforzata.

In questo senso si è sviluppato negli anni conclusivi del XX secolo un radicalismo estremo su vari temi, dall'ambiente alla tecnologia, come unica forma d'opposizione al sistema, ma anche una nuova ricerca d'identità, un bisogno di ritrovare le radici non per dividere ma per accomunare, un avvicinarsi al multiculturalismo attraverso la conoscenza profonda di ogni diversa civiltà. Il panorama internazionale negli ultimi vent'anni ha subito una svolta, le terre di emigranti si sono ritrovate a essere terre ospitanti senza che spesso ci sia una cultura dello straniero tale da favorirne l'integrazione. Eppure la nuova realtà è diventata pervasiva a livello artistico: fiorisce una letteratura dell'emigrazione, la musica ha riscoperto l'identità come incontro attraverso il nuovo folk-rock, l'arte performativa e il teatro di ricerca dallo studio del corpo sono spesso passati all'osservazione del fuori da sé, dell'altro' in tutte le sue declinazioni.

Musica contro: le origini

Negli anni Cinquanta la gioventù, come categoria generazionale, irrompe sulla scena in tutto il mondo occidentale spesso mostrando una carica eversiva che si traduce nella violenza dei riti di gruppo e delle bande nate nei quartieri periferici delle grandi città (mi riferisco, per esempio, ai teddy boys o ai mods). Una violenza che esprime il rifiuto per

l'ipocrisia della cultura di massa ufficiale ma, anche e soprattutto, un'affermazione d'identità troppo spesso soffocata da una civiltà legata ancora esclusivamente al 'mondo adulto'. In questa ricerca di una possibilità reale di espressione, in questo porsi contro i valori dominanti si colloca la volontà di usare la musica come veicolo per dichiarare la propria esistenza sociale.

In principio fu il jazz ha rappresentare il turbolento e vasto mondo giovanile di quell'epoca, come espressione di una cultura oppressa. Inoltre la sua capacità di creare, attraverso i suoi interpreti e protagonisti, degli 'idoli inversi', che esaltavano la sregolatezza, gli eccessi emotivi e vitali, piacque molto a una generazione in rivolta. Ancor più del jazz originario, fu il bebop, una forma rivoluzionaria di nuovo jazz, introdotta dal contrabbassista Oscar Pettiford e da Dizzy Gillespie e sviluppatasi a New York in quello stesso periodo, ha costituito la componente primaria della nuova sottocultura; una musica che rompeva ogni conformismo unendo i neri ai giovani intellettuali bianchi. Elemento essenziale, dunque, della beat generation, il jazz non riuscì, però, a conquistare o a farsi comprendere totalmente dalla gran massa di ragazzi che avanzava e che aveva dentro una rabbia nuova, troppo desiderosa di venire fuori autonomamente. Il jazz apparteneva, infatti, alla generazione precedente e il bisogno di creare qualcosa di proprio diventava urgenza; quest'urgenza trovò certamente sfogo nel rock 'n' roll, una sintesi tra country & western music e blues. È certamente quest'ultimo che, rappresentando la comunità di colore e le conseguenti sofferenze di questa collettività, divenne il termine sotto il quale riconoscersi come gruppo etnico prima nelle piantagioni del Sud degli Stati Uniti, poi nei ghetti delle grandi città, dove spesso si entrava da immigrati.

Sarà proprio questo secondo spirito del blues urbano e moderno a unirsi a un patrimonio musicale folkloristico (il country & western, come detto) appartenente alle regioni americane più povere e a dare così vita al rock. Una musica assolutamente nuova, eversiva ed erotica quanto basta per attrarre e divenire simbolo dei teen-ager; una situazione questa che, se negli anni Cinquanta mostrava genuinità e freschezza, negli anni Sessanta si riduceva all'imporsi di una musica (ormai quasi privata della sua componente essenziale, cioè il blues, con la carica emozionale che lo contraddistingueva) che si piegava a un mercato sempre più orientato a una nuova e appetitosa fetta di consumatori (i ragazzi, appunto).

Alla fine degli anni Sessanta c'era dunque bisogno di un'evoluzione che restituisse la forza della musica nelle mani di chi lottava ancora per i diritti dei più deboli. Il dissenso giovanile, l'underground politico aveva bisogno di un canale di espressione proprio che traducesse l'anarchismo, la ribellione, l'autodistruzione. Lo cercò nei Fugs, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Doors, non complessi ma vere e proprie comunità unite da spiritualità e LSD.

Il rock di fine anni Sessanta s'identifica con le droghe e gli acidi, con l'attacco diretto e violento al sistema, tanto da divenire il nemico di ogni valore borghese e conservatore. Un territorio sotterraneo e pericoloso che spesso ha sacrificato i suoi portavoce, portandoli alla mortale autodistruzione, è per esempio il caso di Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix. Morti spesso volontarie, quasi a proclamare un rapporto diretto fra creazione e distruzione, un senso di onnipotenza che però dichiara la possibilità di rinascere annullando il preesistente.

Ancor più legati al Movement e quindi all'underground, furono alcuni gruppi meno conosciuti a livello commerciale (ricordo i Lupmen, portavoce del Black Panther Party), ma certamente proprio per questo impegnati in un'altra forma di rovesciamento del sistema, cioè la rottura anticapitalistica del monopolio dell'industria musicale nelle mani delle grandi case discografiche, per riportare il denaro e le energie creative al loro punto di partenza. Da quest'ultima volontà di riappropriazione creativa nascono le auto-registrazioni (o auto-produzioni) durante raduni o concerti e conseguentemente una vendita di musica a basso costo per delle concorrenze impari con il resto del mercato. Questo per quanto riguarda il rock. Nello stesso periodo, però un'altra forma musicale s'impone sulla scena, conferendo una nuova immagine alla ribellione: la folk music. Se inizialmente, infatti, si avvicinano a questo tipo di musica - a fianco ai giovani sovversivi o appartenenti al Movement - i giovani studenti della classe media non collocabili politicamente e socialmente, in un secondo momento la rinascita del folk sarà quello che più di tutto caricherà d'impegno sociale la musica pop, un impegno certo lontano dai toni violenti del rock, ma in ogni caso voce della protesta.

In Italia, verso la metà del decennio e comunque prima del '68, la cultura giovanile sposta il suo sguardo verso nuovi orizzonti musicali. Questi nuovi orizzonti vengono raggiunti grazie nuovamente all'influenza dei movimenti e della musica straniera. I primi fermenti rivoluzionari si manifestarono attraverso il movimento hippie, sull'onda del conflitto armato che vide impegnati in Vietnam migliaia di giovani americani tra i diciannove e i venticinque anni. Gli hippies simboleggiano il pacifismo: sognano un mondo senza guerre, libero e senza restrizioni morali o culturali. Come detto in precedenza, essi inaugurano le pratiche della libertà totale seguendo l'insegnamento delle filosofie orientali, favorendo l'espansione della coscienza verso l'utopia, aiutandosi con il consumo di droga: hashish, marijuana e LSD gareggiano con gli alimenti di prima necessità, al punto da favorire la nascita di una musica concepita proprio per accompagnare stati di alterazione da stupefacente. È la 'musica psichedelica': una sequenza di suoni cantilenanti e ripetitivi, intervallati da improvvise accelerazioni, che guidano l'ascoltatore in un viaggio alla ricerca dell'emozione forte. Il rifiuto della società 'consumistica' e il ritiro in una vita semplice, agreste, in un socialismo primitivo dove non esiste proprietà privata fanno da sfondo all'esplosione della 'beat generation' e della 'musica beat' anche in Italia.

A fianco alla psichedelia e ai suoni beat, in un'Italia forte del boom economico ma che si avvia verso una fase di rivolta, la politica e l'impegno iniziano a prevalere nei testi delle canzoni, quasi presagendo la fine di quell'incontrollabile sviluppo che da lì a poco si trasformerà in un periodo di depressione. Portavoce del malessere esistenziale e dell'impegno sociale, i cantautori.

Il percorso della canzone d'autore impegnata inizia a fine anni Cinquanta con l'innovativa esperienza di Cantacronache, a Torino. Cantacronache peraltro sarà un'operazione davvero rivoluzionaria e contro-culturale anche per la sua decisa presa di distanza dalle grandi etichette discografiche e la scelta di un piccolo editore musicale esplicitamente schierato politicamente. La casa discografica si chiamava Itala Canta, come società apparteneva al PCI e la sua occupazione primaria era organizzare i concerti per i festival dell'Unità. A parte questo, importante era la missione di Sergio Liberovici e Michele Straniero, gli ideatori di Cantacronache. Il progetto era contrapporre alle canzonette evasive e di consumo una canzone carica di contenuto ideologico, una sorta

di 'ballata storica', narrativa e realistica che potesse trovare spunto dall'antica canzone popolare e che mettesse quindi al centro l'interprete cantore e cantastorie, attore e protagonista di un testo che acquisiva un valore assoluto. Questi propositi riuscirono a interessare e a vincere le resistenze verso la canzonetta di molti uomini di cultura e letteratura; Dario Fo, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Fausto Amodei, Franco Fortini, Italo Calvino, Gianni Rodari, Umberto Eco e molti altri si unirono nel progetto e scrissero per *Cantacronache*. Testi che riproducono il proponimento di ritornare a cantare storie "che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana [...] con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono" (Jona, Straniero, 1995: 21-22). E realtà sarà, per esempio, quella raccontata dalla canzone *Per i morti di Reggio Emilia*, ispirata ai fatti avvenuti a Reggio Emilia (in Sicilia) nel 1960, cioè la repressione e la morte di coloro che si opponevano al tentativo di Tambroni di far entrare nello scenario politico un partito che si dichiarava erede di Mussolini e del fascismo, il Movimento sociale di Almirante: un ingresso che per molti significava rinnegare le tante persone che avevano dato la vita per la resistenza. Inoltre, importante è menzionare *Dove vola l'avvoltoio*, scritta da Italo Calvino nel 1958. La canzone - un inno alla pace - si apre con la certezza di una guerra finita, con l'immagine della cacciata dell'avvoltoio foriero di morte:

Un giorno nel mondo/finita fu l'ultima guerra,/il cupo cannone si tacque/e più non sparò,/e privo del tristo suo cibo/dall'arida terra,/un branco di neri avvoltoi/si levò./Dove vola l'avvoltoio?/avvoltoio vola via,/vola via dalla terra mia,/che è la terra dell'amor.

La conclusione del canto, seppur condanni alla morte coloro che della guerra avessero rimpianto, risulta quasi un presagio, se si pensa alla guerra del Vietnam non lontana e quasi già annunciata nell'anno in cui Calvino scriveva questi ultimi versi:

Ma chi delle guerre quel giorno/aveva il rimpianto/in un luogo deserto a complotto/si radunò/e vide nel cielo arrivare/girando quel branco/e scendere scendere finché/qualcuno gridò:/Dove vola l'avvoltoio?/avvoltoio vola via,/vola via dalla testa mia/ma il rapace li sbranò.

L'esperienza di *Cantacronache* diede vita a moltissimi testi/racconti, a ciascuno di questi - nonostante le molte critiche negative e le accuse di emulazione mal riuscita della canzone popolare, perché resa troppo intellettualistica - si deve certamente il merito di aver riportato l'attenzione degli ascoltatori verso la realtà, le sue sfumature, i suoi paradossi, di aver tentato in questo modo di spingere nuovamente (allontanandosi dalla pura evasione) verso un pensiero critico sul sociale, infine, di aver cercato di usare la canzone come arma che possa essere più diretta di qualsiasi manifesto o comizio per smuovere e spingere all'azione le 'cattive coscienze'. Dall'avvento di *Cantacronache* essere 'contro' musicalmente non significa più urlare sui ritmi americani e anglosassoni, si aprono gli orizzonti per una nuova realtà canora che, seppur con toni tranquilli, riesce a essere il più delle volte fortemente rivoluzionaria nel restituire al pubblico una coscienza civile e storica e un amore non più sdolcinato o astratto, ma circoscritto a situazioni e luoghi; è iniziata davvero l'era dei cantautori. Gli anni Sessanta, al di là della cosiddetta 'scuola di Genova' che accomunava poeti dei sentimenti e di un malessere esistenzialista, vedono affermarsi nel nostro paese l'impegno cantautorale a tal punto da divenire quasi il simbolo del ventennio Sessanta/Settanta.

Sempre a Genova si affermava, con un proprio genere musicale lontano dal beat e dal rock, Fabrizio De André. La sua è una poesia sconosciuta che sconvolge l'Italia parlando di minoranze e derelitti:

Se ti inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli/In quell'aria spessa carica di sale, gonfia di odori/li ci troverai i ladri gli assassini e il tipo strano/quello che ha venduto per tremila lire sua madre a un nano./Se tu penserai, se giudicherai/da buon borghese/li condannerai a cinquemila anni più le spese/ma se capirai, se li cercherai fino in fondo/se non sono gigli son pur sempre figli/vittime di questo mondo (La città vecchia).

L'artista ricorda, poi, storie di emarginazione e persecuzione. Per esempio, celebra la "storia comune per gente speciale" di Pier Paolo Pasolini, nella canzone Una storia sbagliata. O ancora, canta un inno a tutte le morti 'heureuse' e nonostante questo 'pure' (come lo sconvolgente suicidio sul palco dell'Ariston): "Dio di misericordia il tuo bel paradiso/lo hai fatto soprattutto per chi non ha sorriso/per quelli che han vissuto con la coscienza pura/l'inferno esiste solo per chi ne ha paura" (da Preghiera in gennaio, scritta in memoria di Luigi Tenco). Possiamo dire che con la tecnica della favola De André ha raccontato criticamente la Storia e la vita: il Maggio Francese (Al ballo mascherato), la guerra (La guerra di Piero), la forza distruttiva del pregiudizio (Bocca di rosa) e molto altro.

Che la canzone potesse rappresentare il mezzo più efficace per svegliare le coscienze sembrava, dunque, la linea di pensiero che accomunava il filone nascente dei cantautori, ancor più quando sulla scena s'impose Francesco Guccini. Le sue prime canzoni risentono evidentemente del folk rock, del beat e della canzone francese. La vera immagine di Guccini è, però, originale e irripetibile. Guccini provocatore:

Colleghi cantautori eletta schiera/che si vende alla sera per un po' di milioni/voi che siete capaci fate bene/ad aver le tasche piene/.../andate e fate/.../mi piace far canzoni e bere vino, mi piace far casino, poi sono nato fesso/e quindi tiro avanti e non mi svesto/dei panni che son solito portare (da L'avvelenata).

Guccini sessantottino e anarchico: "Ma un'altra grande forza spiegava allora le sue ali/parole che dicevano: 'gli uomini son tutti uguali'/e contro ai re e ai tiranni scoppiava nella via/la bomba proletaria e illuminava l'aria/la fiaccola dell'Anarchia" (da La locomotiva).

Guccini ribelle:

Ma adesso avete voi il poter/adesso avete voi supremazia/diritto e polizia/.../purtroppo, non so come, siete in tanti/e molti qui davanti/ignorano quel tarlo mai sincero/che chiamano pensiero./Però non siate preoccupati/noi siamo gente che finisce male/galera od ospedale/gli anarchici li han sempre bastonati/e il libertario è sempre controllato/dal clero o dallo stato (da Canzone di notte n. n. 2).

Guccini cantore delle osterie, di un mondo contadino, sospeso tra il Medioevo e la contemporaneità, ma anche Guccini riflessivo e filosofo, Guccini dotto e non solo colloquiale; suggestioni differenti e talvolta contrastanti che popolano brani pervasi dalla costante atmosfera del racconto, dalla narrazione del cantastorie. A inizio carriera molte sue canzoni furono censurate, ma il pubblico reagì innalzandole a bandiere di un nuovo modo di pensare rivoluzionario e sovversivo, che faceva sempre più proseliti in certe

fasce della popolazione, cioè soprattutto fra i ragazzi. La nuova generazione era conquistata dai ‘concerti di massa’ che Guccini regalava agli ascoltatori e che divennero il suo punto di forza. La larga partecipazione era favorita dai prezzi molto bassi, o come si disse ‘politici’. Nacque così il mito del ‘compagno Guccini’.

Infine, tra gli anni Sessanta e Settanta la canzone d’autore ‘contro’ avrà molti altri nomi che faranno dei ritmi legati alla tradizione popolare la loro bandiera e della protesta il loro termine identificativo, parlo per esempio di Ivan Della Mea, di Eugenio Finardi, di Gualtiero Bertelli, di Giovanna Marini, di Paolo Pietrangeli e Claudio Lolli. Alcuni loro testi sono apertamente schierati e divengono pezzi di storia. Contessa scritta da Pietrangeli nel 1966 (dopo l’assassinio di Paolo Rossi), avrà larga diffusione nei cortei studenteschi sessantottini:

Che roba contessa all’industria di Aldo/han fatto uno sciopero quei quattro ignoranti/volevano avere i salari aumentati/gridavano, pensi, di essere sfruttati/e quando è arrivata la polizia/quei quattro straccioni han gridato più forte/di sangue han sporcato il cortile e le porte/chissà quanto tempo ci vorrà per pulire/.../voi gente perbene che pace cercate/la pace per far quello che voi volete/ma se questo è il prezzo vogliamo la guerra/vogliamo vedervi finir sottoterra/ma se questo è il prezzo l’abbiamo pagato/nessuno più al mondo dev’essere sfruttato/sapesse contessa che cosa m’ha detto/un caro parente dell’occupazione/che quella gentaglia rinchiusa lì dentro/di libero amore facea professione/del resto, mia cara, di che si stupisce/anche l’operaio vuole il figlio dottore/e pensi che ambiente che può venir fuori/non c’è più morale contessa/se il vento fischiava ora fischia più forte/le idee di rivolta non sono mai morte/se c’è chi lo afferma non state a sentire/e uno che vuole soltanto tradire.

Da sottolineare il rivolgersi alla “gente perbene” e il contrapporre “la pace” alla “guerra”; “vogliamo la guerra” dice Pietrangeli se il prezzo da pagare e la sottomissione al sistema e la rinuncia alla libertà e se per la borghesia “non c’è più morale” perché “anche l’operaio vuole il figlio dottore”, bisogna assolutamente sovvertire questa idea di morale, “le idee di rivolta non sono mai morte”. Valle Giulia di Pietrangeli e Marini, racconterà chiaramente lo scontro degli studenti con i poliziotti dopo aver occupato la facoltà di Architettura a Roma, è il 1968:

undici e un quarto avanti Architettura/non c’era ancor ragion d’aver paura/ed eravamo veramente in tanti/e i poliziotti in faccia agli studenti/e no alla scuola dei padroni/e via il governo dimissioni/hanno impugnato i manganelli/ed han picchiato come fanno sempre loro/e all’improvviso/e poi successo/un fatto nuovo/.../non siam scappati più.

“Un fatto nuovo” la presa di posizione dei ragazzi davanti al potere costituito, il “non siam scappati più” pone l’accento sulla forza di reagire che nasce dall’unione. Musica ribelle interpretata da Finardi al parco Lambro nel giugno del 1976, riporterà per sempre alla memoria il Festival del proletariato giovanile (“è la musica, la musica ribelle/che ti vibra nelle ossa, che ti entra nella pelle/che ti dice di uscire, che ti urla di cambiare/di mollare le menate e di metterti a lottare”) e soprattutto chiarirà la posizione della musica in quegli anni, una “musica ribelle” che si contrappone alla semplice voglia di evasione e incita i giovani “a lottare”.

Certo la tradizione della canzone d'autore proseguirà anche negli anni successivi, ma si confonderà sempre più con il termine 'commerciale' perdendo il suo spirito di contestazione.

Sul finire degli anni Settanta s'impone un'altra corrente musicale nata nell'underground e capace di identificarsi con la controcultura e con la ribellione giovanile più di quanto ormai riescano a fare i nuovi cantautori, il punk.

Anche il punk, come era stato per rock e beat, nasce oltreoceano, in una data indefinibile con precisione dato il genere di musica fluttuante che ha spesso attraversato altri ritmi. Certamente già dagli anni Sessanta in America, fra i vari gruppi psichedelici e rock, era possibile identificare molti gruppi che, seppur intraprendendo una mutazione stilistica negli anni (verso appunto il beat o la psichedelia), inizialmente presentavano nella loro musica lo stile e gli elementi propri del punk: chitarre distorte, pochi ed essenziali accordi, un canto aggressivo, quasi 'ringhiante', testi di sovversione generazionale o di critica sociale. Penso per esempio ai Troggs o ai Kingsmen. Saranno però gli anni Settanta a consacrare il punk sia come musica generazionale, sia come sottocultura, una sottocultura che come tutte le controculture giovanile cercava una propria identità 'immacolata' che la definisse in maniera esclusiva, sia socialmente che musicalmente. In quella ricerca di una frontiera, al di là della quale si possa proporre un mondo 'altro' rispetto all'esistente e che contraddistingue ogni controcultura, i punk scelsero un 'non-luogo' crepuscolare e carico di negatività, una specie di labirinto sconosciuto che rappresentava, meglio di ogni ghetto, l'alienazione, un 'altrove' che spesso aveva il colore della morte. L'artista punk presentava una faccia cadaverica, strappi e buchi sui vestiti quasi a riprodurre simbolicamente la crisi di un'epoca. Simulando la morte, i punk spingevano al limite estremo il bisogno di una rinascita. Musicalmente, a fianco all'emergere di alcuni gruppi statunitensi e ad alcuni musicisti isolati additati come personificazione del punk (Velvet Underground, MC5) per le loro esibizioni musicali all'insegna della spontaneità e della ripetitività, sarà proprio negli anni Settanta che punk non sarà più considerato solo un termine isolato da fanzine, ma nascerà il concetto di punk musicale in contrapposizione alle varie forme di rock progressivo.

Dal 1976 questo genere non è più solo americano. Grazie a un articolo, apparso sul primo numero di Sniffin' Glue, una fanzine londinese, che elencava una serie di gruppi britannici che incarnavano lo spirito punk, questo stile musicale diviene anche inglese.

In comune al di qua e al di là dell'oceano c'era indubbiamente l'ostilità verso la popular music, soprattutto la sua tendenza a confondersi con l'industria musicale e dunque con uno spirito troppo commerciale, assolutamente inaccettabile per chi vuole lanciare un messaggio rivoluzionario. Un'opposizione al mainstream, che tende all'invisibilità; al contrario del rock che era ormai in mano alle case discografiche per arrivare al grande pubblico, il punk si basa sui concerti dal vivo e sul supporto delle etichette indipendenti. In questo modo tenta di chiarire la sua posizione rispetto a ciò che dovrebbe essere l'arte. Un richiamo alle domande di Benjamin rispondendo alle quali si può capire se un'opera possa essere considerata rivoluzionaria o reazionaria, e cioè se essa sostiene i rapporti di produzione del suo tempo o meno. Il punk ovviamente vuole mostrare una tendenza assolutamente rivoluzionaria e dunque l'unica alternativa è il 'fai da tè'; l'autoproduzione anche futura deve moltissimo a questa musica.

A parte questo la musicalità stessa del punk sapeva di rivolta: il suono del rock diventa psicotico, lineare e per niente complesso, una 'non musica' dunque che prende il sopravvento sui virtuosismi musicali degli anni precedenti. Per quanto riguarda i testi, bisogna prima fare una considerazione e cioè che il punk nasce nelle periferie e nel proletariato, ma, almeno inizialmente, non ha una definita ideologia politica, il suo populismo si rivolge al gruppo sociale emarginato e maltrattato, non a una classe specifica, attinge, dunque, per la scrittura delle canzoni, al malcontento sociale che creava un'esplosione di rabbia ed energia, divenendo puro clamore senza altro fine. Gli argomenti sono diversi: dai sentimenti, alla sessualità, dalla critica sociale a quella politica. Tutti temi che potrebbero essere ritenuti uguali ai testi beat o rock se non fosse per il modo in cui gli stessi argomenti venivano trattati: per esempio i sentimenti oltre a essere 'sentimenti in prima persona' - cioè che riguardavano l'individualità del cantante senza considerare l'altro amato - mescolano il benessere, alla frustrazione, all'apatia, alla rabbia, quasi una non accettazione del sentimento positivo in quanto tale. Per quanto riguarda poi la critica sociale o politica, la differenza rispetto agli anni Sessanta e la non volontà di persuasione, ma piuttosto una troppo retorica e apocalittica critica fine a se stessa, un far venir fuori la rabbia per le varie situazioni reali senza voler prendere una posizione di 'impegno'.

Questa la situazione generale. In Italia l'arrivo del punk, sempre negli anni Settanta, fu originale perché legato, o quantomeno intrecciato temporalmente, con il movimento della sinistra extraparlamentare. Questo incontro - inesistente altrove - crea una radicale e nuova proposta politico-esistenziale. Uno stile di vita anticonformista riunì i gruppi punk di tutta la penisola creando un vero circuito che segnò più di un decennio musicale.

Nella seconda metà degli anni Settanta l'Italia si caricherà di una forza ideologica rabbiosa che porterà al movimento del '77, ai suoi propositi di sovversione che si coniugano a un'accentuazione della creatività; un movimento osteggiato e represso dallo stato che però non rinuncerà a fare pressione, estendendosi sempre più nel sociale. In questo quadro si colloca il rapporto tra il punk italiano e le esperienze dei collettivi autonomi di creativi e dunque le idee anarco-libertarie. In quel periodo anche trovare un luogo fisico dove esprimersi diventò urgenza. Bisognava conquistarsi uno spazio e per questo era necessario fare ricorso anche all'azione diretta. Occupazione e autogestione divennero parole chiavi. Nei nuovi o vecchi spazi autogestiti la cultura punk si apprestò nell'arte di arrangiarsi creativamente (per esempio, il riciclaggio di materiali inutilizzati che prendevano nuova vita divenne una pratica usuale) e attraverso la musica autoprodotta difese il diritto a tirarsi fuori dallo sfruttamento del mainstream e a rimanere nell'underground. Molte le band italiane riconducibili al punk più duro: dai Bloody Riot ai Raf Punk, dagli Skizo ai Punkreas, ma per quanto riguarda i testi delle canzoni poco da aggiungere rispetto al punk straniero. La forza, come 'musica contro', del punk è qualcosa che non può essere ridotta o considerata attraverso la lettura dei contenuti delle canzoni, ma è qualcosa di più generico, che coniuga il concetto di musica stesso con quello di rabbia sottoculturale/contro-culturale, di stile, di teatralità. I concerti riuscivano a penetrare nel pubblico attraverso il grande spettacolo che le band offrivano, uno spettacolo 'nero' e rabbioso che il più delle volte personificava la distruzione del sistema attraverso l'autodistruzione (la lacerazione anche fisica). Questo nuovo stile, dunque, prosegue il discorso di ogni controcultura precedente e si pone sulla strada delle

controculture future come un punto imprescindibile con il quale fare i conti. A lui tutto il sistema underground (centri sociali, autoproduzioni, concerti autogestiti) deve moltissimo.

Questa la storia della relazione fra contestazione sociale e musica. Da queste premesse sarà certamente influenzato il mondo canzone alla fine del XX secolo e da nuovi generi musicali che muoveranno i primi passi negli anni Ottanta, per esempio l'hip-hop, il rap o il nuovo folk rock.

///BIBLIOGRAFIA///

- BIANCHI S.; CAMINITI L. *Settantasette: la rivoluzione che viene*. Roma: DeriveApprodi, 2004.
- COLLINS J. *The rock primer*. London: Penguin Books 1980.
- BLONDET M. *No global: la formidabile ascesa dell'antagonismo anarchico*. Milano: Ares, 2002.
- CEVRO-VUKOVIC E. *Vivere a sinistra*, Roma: Arcana. 1976.
- DE MARIA G.; JONA E.; LIBEROVICI S., STRANIERO M.L. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milano: Bompiani, 1964.
- ECHAURREN P.; SALARIS C. *Controcultura in Italia 1967-1977*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- GRISPIGNI M. *Il settantasette: un manuale per capire, un saggio per riflettere*. Milano: Saggiatore, 1997.
- HOLLSTEIN W. *Underground: sociologia della contestazione giovanile*. Firenze: Sansoni, 1971.
- JACHIA P. *La canzone d'autore italiana 1958-1997*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- JONA E. STRANIERO M.L., *Cantacronache. Un'avventura politico musicale degli anni Cinquanta*. Torino: EDT, 1995.
- MAFFI M. *La cultura underground*. Bari: Laterza, 1972.
- MARK K. *Il Capitale, Libro terzo*. Roma: Editori Riuniti, 1974.
- MORANTE E. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi, 1968.
- PARDO P. *Le controculture giovanili*. Milano: Xenia, 1997.
- PHILOPAT M. *Lumi di punk. La scena italiana raccontata dai protagonisti*. Milano: Agenzia X, 2006.
- PORCELLI E. *No global?: le idee del movimento antiliberista in Italia e nel mondo*. Milano: Greco & Greco, 2002.
- SAFFIOTTI T. *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*. Milano: Teti Editore, 1978.
- SIMONETTI G.E. *...ma l'amor mio non muore*. Roma: Castelvechi, 1997.
- TEODORI M. *La nuova sinistra americana: nascita e sviluppo dell'opposizione al regime negli Stati Uniti degli anni '60*. Milano: Feltrinelli, 1970.

¹ N. Mailer, *Pubblicità per me stesso*, Milano: Lerici, 1962.

² Rivista il cui numero zero, del 12 novembre 1966, viene stampato al ciclostile nella sezione anarchica Sacco e Vanzetti a Milano. Il direttore è uno dei leader della contestazione, Melchiorre Gerbino.

³ Si veda la dichiarazione di Marcello Baraghini in Cevro-Vukovic E., *Vivere a sinistra*, Roma: Arcana, 1976, p. 196.

⁴ «Mondo Beat», n. 1, 1° marzo 1967.

⁵ Già dagli anni Cinquanta Kaprov e Cage proponevano una nuova forma di teatro che rifiutava l'idea di pubblico passivo, pagante e borghese e si spostava fuori dagli stabili, anche per le strade, per cercare un nuovo rapporto partecipante tra spettatore e attore (tenendo sempre presente l'esperienza delle avanguardie storiche, dal futurismo al dadaismo).

⁶ Il fumetto di strada è una simpatica strategia per trasformare una dimostrazione pacifista in spettacolo di massa e rispondere ironicamente agli eventuali attacchi delle forze dell'ordine.

⁷ Da ricordare il falso funerale celebrato dai futuristi nel 1914 nella galleria di Sprovieri a Roma con l'effigie di Benedetto Croce, che ai loro occhi rappresentava il simbolo del pensiero accademico e antimoderno e la messa in scena delle proprie esequie da parte del pittore Guglielmo Sansoni, che nel 1920 volle così annunciare la sua rinascita futurista.

⁸ La prima controuniversità nasce a Berkeley nel 1964 in seguito alla ribellione studentesca contro la propria università. Gli studenti trasformarono la Sproul Hall della Alma Mater nella Free University of California.

⁹ Dal Collettivo Politico Metropolitano costituitosi a Milano nel settembre del 1968 usciranno nel 1971 le Brigate Rosse.

¹⁰ Da ricordare a proposito di soppressione maschile il gesto estremo della femminista Valerie Solanas, la quale il 4 giugno 1968 sparò ad Andy Warhol ferendolo.

¹¹ W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino: Einaudi, 1973.

//WOMEN IN MASCULINIZED MEMORIES: NARRATING THE
NATION THROUGH VOCABULARIES OF DISOURSE//

FECHA DE RECEPCIÓN: 01/11/2012 // FECHA DE ACEPTACIÓN: 10/05/2013

ANKITA HALDAR
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY, DELHI, INDIA
ankitahaldar83@gmail.com

///

KEYWORDS: Women, Nation, Memory, History, Language.

ABSTRACT: Can women narrate the Nation? Does woman have equal claim over 'historicity', and over 'being historical'? Moreover is she allowed the vocabulary to express her desires for contesting for historicity? Or they are interpreted as not wanting to be historical in the backdrops of historical events? Or are these denials camouflaged under garbs of tradition, which is perpetually attributed to women? Or is it the narrative's vocabulary, choice of expression and imagery that exalts and portrays man as historical and public and the woman as personal and private and willingly hiding behind constructed social and gendered roles? Or perhaps it is the norms which declare a man as historical and are mostly attributed to his nationalistic or patriotic inclinations, including his bravado in wars, revolutionary ideology etc. Could it not be that the narrative of the history of creation of the Nation eclipses that of the Woman?

///

“...My reference is to a place where the concept of woman was not really part of an available vocabulary: we were too busy for that, just living, and conducting precise negotiations with what it meant to be a sister or a child or a wife or a mother or a servant. By this point I am damned by my own discourse...and once in a while, we naturally thought of ourselves as women, but only in some perfunctory biological way that we happened on perchance. Or else it was a hugely practical joke, we thought, hidden somewhere among our clothes...” (Suleri, 1989, pg 1-2)

1. [His]tory and Her story

Man can be historical and can lay claim to history or to being historical while women are excluded by and from the historical narratives. Is History then born masculine? How does the gendering of History take place? Sara Suleri, a woman writer from the Pakistani Diaspora makes an important declaration in the above quotation, which while pointing out an existing lacunae in female communication and self-expression has thus also become an initiating point of discussion for women writers and their women characters, as well as for the unisexual readers; which is the search for ‘a vocabulary for women’(Cameron, 1990) to narrate themselves as women, and as opposed for instance to narrating the history of creation of the Nation, because the narrative of the history of creation of the Nation eclipses that of the Woman.

The heading of this section while playing on the notion of History, also attempts to link gender discourse with the act and style of writing itself. [His]story thus starts as a comment on the biological gender of a man and since History has itself been traditionally made and written by man, hence it is ‘His’ story, the man’s story; which is to also say that ‘History’ becomes masculine by default. But this article also attempts to take flight from where women have been thus ‘damned by my [their] own discourse’; that is ‘Her’ story is the woman’s personal story, her own lived experiences which are as much historical during her own lifetime as much as History is historical in its own lifetime. ‘Herstory’ thus attempts not to supplant one gender away for another from the corpus of History writing, but rather envisions to give a parallel narration to the idea of history as seen, experienced and perceived by women by searching for another available vocabulary. ‘Herstory’, thus attempts to make ‘History’, gender sensitized; especially in the way it is being written about and designed to persevere in civil and communal memory. While the norms which declare a man as historical are mostly attributed to his nationalistic or patriotic inclinations, including his bravado in wars, revolutionary ideology etc, those that make woman a historical figure would be solely again her nationalistic affiliations, if any exists and is noticed till appreciation. A woman may largely be invisible in history but if not historically famous as a patriot, nationalist, social activist or a regal figure, she will be made famous as an artist’s muse, a king’s forbidden beloved or made notoriously infamous because of her strong sexuality as well as because of her awareness and uninhibited expression of that sexuality. Contemporary writings by women writers from the Home and the various Diasporic communities could steer our attention to these aspects from a different angle and that would be when an attempt is made to engage in the historiography of women and their literary traditions in this context.

What has emerged is a leviathenic body of literature where the plot and characters seem to be ripped apart by psychomachia¹ due to the contesting affiliations of Nation and Home, Nation and Self, Nation and Gender. Similarly there is also a dual and conflicting presence of History, namely narration by the gender, History literally and yet again literally as a ‘male story’ encountering ‘Herstory’ or the ‘woman’s story’. Thus the public history of the Nation, its myriad politics, wars, frontier issues, chronology of rulers and dictators, manoeuvres are all executed by men, and it is this Siamese pair which ‘is’ the National History and it is what feeds the National or Communal Memory and has the pre-ordained potential to comprise the National Literature as well. But, if this is what ‘National Legends’ are made of, then where is the space for accommodating this canon of narratives of being a woman, of being ‘Her’? Where are the women in these national legends? And the epic of a culture, a country also has the eligibility of constituting the national literature of that particular country/culture, then how many epics do we have globally, where the woman is the central protagonist and not just the epic hero’s mother, patron goddess, jilted lover, waiting wife, abducted beloved etc? And where are the narratives where the woman could become a ‘national symbol’?

2. Heroic Men and Distressed Women in Epic and Comic Book

A look at the comic book genre, like Batman, Spiderman, Superman and Phantom for instance which play with similar epic characteristics would again show the women similarly typecast as beautiful yet dependent women caricatures of damsels in distress, whimpering ladies who keep crumpling on the arms of these superheroes throbbing with masculinity. While for example, Catwoman², one of the few female Super heroines in the comic book genre who is excessively sexualized, sensually stylized and exhibits aggressive femininity, almost thus making her an Other figure, because she doesn’t need to be saved. If one has to read into the symbolism of these superheroes, then one can perhaps wonder why feline for the woman? Perhaps, because the feline cat, although being the most popular pet and loved by all, yet it resists absolute domestication. Cats, retain a streak of wildness in them always, unlike canines who surrender completely. So, Catwoman, is actually having many vamp³-like traits unlike that of an all surrendering heroine. Certainly, she is not a Victorian Angel-in-the-House⁴ and thus when it comes to her popularity among readers, there are boys and men who fantasize about being seduced, not saved by her and no boy aspires to be like Catwoman; while both boys and girls may aspire to be like the superheroes like Batman, Superman etc. So, Catwoman is

1 Psychomachia (Latin for The Battle for the Soul of Man) by Aurelius Prudentius Clemens, a Latin poet of Late Antique period, 348CE, wrote this medieval allegorical work on man’s battle with vice and virtue. The Psychomachia of Prudentius by H. J. Thomson. The Classical Review. Vol. 44, No. 3 (Jul., 1930), pp. 109-112. Published by: [Cambridge University Press](http://www.jstor.org/stable/698302). Article Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/698302>

² Catwoman, is a female superhero who has the agility, cunning, grace, wildness of cats. But she is an [anti hero](#), in the DC comics Batman Franchise and her character was created by [Bob Kane](#) and [Bill Finger](#).

³ Vamp in urban parlance refers to a femme fatale in movies and books who is not conventionally beautiful but has a charming and seductive allure which allows her to seduce men.

⁴ Angel-in-the-House, is the Victorian concept of the perfect and ideal wife and this term was coined after Coventry Patmore’s poem *The Angel in the House*, which he started writing, inspired by his wife in 1854. E-text is available at <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/anghs10.txt>

actually made an Other figure, that of the anti-hero. And one hasn't even delved into the portraiture of women in Ian Fleming's James Bond⁵ series here in the same breath who just keep confirming our notions!

The concept of epic hero and national hero seem to have become clones. They develop and are appropriated as moral codes and as political propaganda, and also seem to elevate historical or quasi-historical or even mythical happenings to the levels of cosmologically ordained truths by introducing genesis, genealogy and Bildungsroman⁶ of the hero, of man from the divine and thus in this way instills in us a degree of Fatalism which inadvertently affects our reception and perception of these narratives. The moment one's perception of history gets contaminated with a fatalist attitude, it leaves no space for striving, change, and complaints. Then there can be no re-interpretations of History, no re-writing or appropriation of History, and certainly there won't be any space for the Subaltern to breathe. Even Biological Determinism⁷ seems to be victimised within this discourse. So, is this national literature misogynist or have we been intentionally resisting from increasing the range of our vision while scouting for what may constitute as national literature, as history etc? So, if epics can be mythologized histories, then much of the recorded and constructed presences of women in all these could have their genesis in masculinised memories. Is notion of 'Heroic', of 'epic' only limited to martial courage and moral excellence, even if it is intended for carrying the weight of the National discourse? If we have Carlyle's⁸ Great Man Theory⁹ which in a way would in our context suggest that greatness precedes Nationalism, then could we also engage in a discussion of having a Great Woman Theory or is it a dispensable and vestigial need? Because according to Herbert Spencer's (Spencer, 1896) counter-argument, those very great men and heroes are inevitably the product of their societies and cannot pre-exist the temporal frontiers of their societies. In a way this also seemingly reinstates the Hegelian concept of Zeitgeist¹⁰ in *The Philosophy of History* (Hegel, 1837); together to which one could add and ask, that is it not possible that just like men, women too are affected by the spirit of their times, especially with all that that has been happening in their society before their lifetime as well as during their lifetime? So, perhaps they would also thus feel provoked to aspire to certain levels of 'greatness' and attempt making of history by articulating their experiences through any language and form. There is an inevitable possibility of a quest-motif after all. Thus, though the concept of, for example, a female epic which could address all these anxieties of the

⁵ Ian Fleming (1908–1964) was an English [naval intelligence officer](#) and also an author, journalist and wrote the [spy novels](#) series of James Bond, a British intelligence agent with panache.

⁶ Bildungsroman can be first traced to the publication *Wilhelm Meister's Apprenticeship* by [Wolfgang Goethe](#) in 1795–96. It means the coming of age story in literary criticism and was coined by the philologist [Karl Morgenstern](#) in 1819. Just as a Bildungsroman of a hero is written about, similarly, the national epic, national literatures, and History compose the Bildungsroman of the Nation.

⁷ Biological Determinism posits the Nature vs. Nurture duality, where the latter term is proposed by Social Determinism.

⁸ Thomas Carlyle was a Scottish writer who wrote the 'Great Man Theory' in the 1840's in *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Fredrick A. Stokes & Brother, New York, 1888.

⁹ Thomas Carlyle's 'Great Man Theory' posits that History is the resultant impact of great men and Heroes.

¹⁰ German philosopher Georg Hegel used an expression containing the word Zeit, in his work *Lectures on the Philosophy of History*. He wrote, 'der Geist seiner Zeit', which connoted to 'the spirit of his time'.

female sex, still remains as a concept in literary criticism, although there have been new works like Lady Mary Wroth¹¹'s *The Countesse of Mountgomerie's Urania* (Lady Mary Wroth, 1621), Mary Tighe's¹² *Psyche*¹³, Elizabeth Barrett Browning¹⁴'s *Aurora Leigh*, and Rebecca West's¹⁵ *Black Lamb and Grey Falcon*¹⁶.

3. What constructs the Nation-Space and from Whose Narrations?

Literature, fiction and memoirs as genres have often acted as those surrogate support systems hosting writings which can potentially reflect women's socio-cultural, religious, ideological, ethnic-anthropological history. These are what are the 'personal histories' of the women¹⁷ from which often social scientists have churned out public volumes like 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (1901-1905)¹⁸ The contemporary works of fiction by many women writers are thus those private histories of the female selves; the woman's past, her family, her sexuality, her Body, her secrets and secretions, her periods and psyche, her milk and life! These are aspects which are periodically being dredged up by some female writers from shards of oblivion. But can women narrate the Nation? Does woman have equal claim over 'historicity', and over 'being historical'? Does she even wish it, or desire it? Moreover is she allowed the vocabulary to express her desires for contesting for historicity? Or they are interpreted as not wanting to be historical in the backdrops of historical events? Or are these denials camouflaged under garbs of tradition, which is perpetually attributed to women? Or the family and patriarchal institutions prohibit their entry into the historical space? Or is it the narrative's vocabulary, choice of expression and imagery that exalts and portrays man as historical and public and the woman as personal and private and willingly hiding behind constructed social and gendered roles?

What now, constitutes the History of Nation? Nations also emerge from the political thought and literary language (Bhabha, 1990: 1-7) and are as much a part of the

¹¹ Lady Mary Wroth (1587–1651/3) was a Renaissance poet, a radical, and as first female British writer had written the extant prose romance *The Countesse of Mountgomerie's Urania*.

¹² Mary Tighe (1772–1810), was an Anglo-Irish poetess from Dublin who wrote about the Greco-Roman myth of Cupid and Psyche.

¹³ *Psyche, or the Legend of Love* (Privately printed, in 1805; but was republished posthumously in 1811 with other, previously unpublished works by Longman, London) The [Etext](#) of Psyche from the 1811 ed. is available at <http://web.nmsu.edu/~hlinkin/>

¹⁴ Elizabeth Barrett Browning (1806–1861) was a renowned Victorian poetess and was also the wife of the poet Robert Browning and she wrote *Aurora Leigh*, which traces the lives of women and their stories.

¹⁵ Rebecca West, (1892–1983), was a British author, travel writer, journalist and literary critic actually named Cicely Isabel Fairfield but wrote under a pen name and is famously known for *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey Through Yugoslavia*, which is a travel literature charting Balkan and Nazi history during her stay in Yugoslavia.

¹⁶ Rebecca West, intr. Geoff Dyer, (2006). *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey Through Yugoslavia*. Edinburgh.

¹⁷ A reference to Dora and the case studies conducted on her by Sigmund Freud. Dora is the [pseudonym](#) given by Freud to a patient Ida Bauer (1882–1945) whom he diagnosed with [hysteria](#). Her most manifest hysterical symptom was [aphonia](#), or loss of voice.

¹⁸ Strachey, J. (1953). The Standard Edition of the *Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901-1905): A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, i-vi. The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London.

system of cultural signification as the representation of social life. Nation-ness is thus expressed in discourses and narratives. Thus, representations of Nations waver between vocabularies. An attempt will now be made to see some of the commonly known definitions of Nation and to salvage tools and strategies which the woman writer has been appropriating within the literary traditions. Certainly, as Homi Bhabha (Bhabha, 1990) points out that if the genesis of the concept of the nation “wavers between vocabularies”, then how does one address the polyphony in those various ‘vocabulary of discourse’ (Oakeshott, 1975: 201) like,

...race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality..., the langue of the law and the parole of the people. (Bhabha, 1990: 2).

Hannah Arendt says, “the society of the nation in the modern world is ‘that curiously hybrid realm where private interests assume public significance’ (Arendt, 1958: 33-35.) Bhabha also points out that the “emergence of the political ‘rationality’ of the nation as a form of narrative-textual strategies, metaphoric displacements, sub-texts and figurative stratagems-has its own history.” (Bhabha, 1990: 2) Thus one can see there is a ‘symbol-fetishism’ (Bhabha, 1990) which underlies most discourses on narrating of the nation and hence one must keep oneself open to the role of all possible ‘metaphoric displacements’ and ‘sub-texts’ which are often employed by various writers in narrating the nation in their works. It is thus one aim of this article to locate all such linguistic tools and ‘narrative-textual strategies’ which contemporary women writers have been using to narrate a parallel history of themselves. Some of these metaphors like the imagery of the female body as the territory and landscape in the narratives of the nation, are often recycled and the woman writer often uses the female body itself to write about herself, shifting the focus away from the greater cause of the Nation. This is perhaps a kind of metaphorical Saturnalia¹⁹. Thus it would be the right place here to borrow Bhabha’s remarks, that,

to encounter the nation *as it is written* displays a temporality of culture and social consciousness more in tune with the partial, over determined process by which textual meaning is produced through the articulation of difference in language...such an approach contests the traditional authority of those national objects of knowledge-Tradition, People, the Reason of State...To study the nation through its narrative address does not merely draw attention to its language and rhetoric; it also attempts to alter the conceptual object itself. (Bhabha, 1990: 2-3)

Benedict Anderson has also pointed out that the Nation often hides behind terms like tradition, folklore and community (Anderson, 1983). Thus, the concept of the Nation itself changes and often while reading texts, one can see that there is a tendency where the Nation can suddenly start resembling a woman or one of the woman characters starts resembling like the Nation in discourse!²⁰ What Bhabha suggests is one should try to develop some strategies like textuality, discourse, enunciation, *écriture*, ‘the

¹⁹ Saturnalia was an ancient Roman festival celebrated in the honour of the deity Saturn and there were revelries and carnivals where all social order was inverted and for that period of festivity masters would serve slaves while similar role reversals would be staged out temporarily.

²⁰ This can be substantiated from a close reading of Bangladeshi Diasporic writer Tahmima Anam’s novel *A Golden Age* where the female protagonist Rehana starts resembling like the nation herself.

unconscious as a language' to address the fluid grounds of the 'nation-space'. What seems to offer a quantum of hope for the discourse on Nation by the women, is Bhabha's stance on seeing the act of narrating of the Nation through the cultural representations as being antagonistic to what political addressals to Nation have been establishing so far. The interstices of culture contain the,

thresholds of meanings that must be crossed, erased, and translated...The boundary is Janus-faced²¹ and the problem of outside/inside must always itself be a process of hybridity, incorporating new 'people' in relation to the body politic, generating other sites of meaning and, inevitably, in the political process, producing unmanned sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation. The address to nation as narration stresses the insistence of political power and cultural authority in what Derrida describes as the 'irreducible excess of the syntactic over the semantic' (Derrida, 1981: 221). What emerges as an effect of such 'incomplete signification' is a turning of boundaries and limits into the in-between spaces through which the meanings of cultural and political authority are negotiated... (Bhabha, 1990: 4).

Thus, "it is from such narrative positions between cultures and nations, theories and texts, the political, the poetic and the painterly, the past and the present..."(Bhabha, 1990: 4) that this article tries to locate the woman as the historiographer who attempts to write her own personal history in fiction in response to the simultaneous history of the nation.

Walter Benjamin remarks that 'information is inseparable from propaganda- it is that news which we receive from all parts of the globe that is already 'shot through with explanations'(Benjamin, 1969: 89). The newspaper and the novel form have been attested spaces for the 'national print media' because as Brennan points out that 'news' has become the 'nemesis of national fiction'. (Bhabha, 1990: 56) So what constitutes 'national news', 'historical news' and how much all-inclusive are they? But it was the genre of the novel form that shaped the concept of the 'nation as an imagined community'²². The nation and the novel thus often seem to mimic each other in the polyphony and multiplicity in the number of distinct 'national life', languages and cuisine. Further, in our context of study, there is a discernible pattern in the way the women writers seem to offer a heroic memory in place of 'nationalism's heroic narratives'²³ in their novels.

4. Nations arising from Imagined Spaces

In his essay, Timothy Brennan talks about the 'myths of the nation', which have multiple resonances in being interpreted as, "...myth as distortion or lie; myth as mythology, legend, or oral tradition; myth as literature..."(Brennan, 1990: 44-70). However, Malinowski opines that,

²¹ Janus, after whom January is named is the god of beginnings and transition in ancient Roman mythology and is two faced because he looks at both the past and future at the same time.

²² Nation as an imagined community was coined by Anderson. Benedict Anderson, *Imagined Communities*. London: Verso and New Left Books, 1983.

²³ 'Nationalism's heroic narratives' is a term used by Timothy Brennan in his essay 'The National Longing for Form'. *Nation and Narration*. ed. Homi K. Bhabha. 1990, pg 44-70.

myth acts as a charter for the present-day social order; it supplies a retrospective pattern of moral values, sociological order, and magical belief, the function of which is to strengthen tradition and endow it with a greater value and prestige by tracing it back to a higher, better, more supernatural reality of initial events. (Worsley, 1964: 5).

Nations thus also arise out of ‘conditions of belonging’. Eric Hobsbawm (Hobsbawm, 1983) and Ranger too have opined that literary myths are also often creators of nations. Brennan points out rightly that the fetish for ‘Nation’ and ‘Nationalism’ gathered a tempo in the Third World fiction, post Second World War. Foucault further supports this by saying that the Nation is a “‘discursive formation’- not simply an allegory or imaginative vision, but a gestative political structure which the Third World artist is consciously building or suffering the lack of.” (Brennan, 1990: 46-47) Hence as suggested by Foucault, the trope of nationalism should be used to address concepts like ‘belonging’. If one stretches this concept of ‘belonging’ further to the concept of Nation in Diaspora literature, then one will perhaps also see that Gordon Lewis (Lewis, 1978: 304) terms [Diaspora] as ‘a colonialism in reverse’. (Brennan, 1990: 47). Thus when the postcolonialists go and start settling down in what may be called the ‘imperial centres’, then what are they equipped with is the language of colonial masters, with a local twang and cultural vocabulary and imagery. Actually the process of de-colonization perhaps never takes place fully; there’s always a re-location, a re-colonization taking place as contexts of belonging keep shifting. So, in our case of literally and metaphorically postcolonial women, who have been allegedly and often truly liberated from their male colonial masters, they then try to re-colonize the language used by male writers in fictional historiographies of the nation and add the vocabulary of their female experiences and imagery. There is thus an improvisation which takes place. Moreover, Nationalism is an ideology implying unequal opportunities and scope for development. Jose Carlos Mariategui²⁴ is of the opinion that, “the nation...is an abstraction, an allegory, a myth that does not correspond to a reality that can be scientifically defined.” (Brennan, 1990: 48) However Brennan thinks that, “Race, geography, tradition, language, size... seem finally insufficient for determining national essence, and yet people die for nations, fight wars for them and write fictions on their behalf.”

What is most interesting is when Ernest Gellner says, that, “Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness; it invents nations where they do not exist.” (Brennan, 1990: 50) It is from this imagined space that this article wishes to locate a narrative of the nation and to ascertain if this narrative of the nation can be conceived out of a woman’s experiences or not? Thus, I propose to use the culinary trope as an instance to determine whether ‘food’ could be one of those ‘imagined communities’ from where narratives of nation by the women can spring forth. One can look for the ways in which some women writers have re-cycled the form and structure of the male narratives of nation and made use of that ‘tradition’ in a way where ‘tradition... became a useable past’ as Hobsbawm says.

²⁴ Jose Carlos Mariategui is a organizer of Quechua-speaking minority in 1920’s of Peru.

5. Do we need a Dialect of the Sexes ?

Schleiermacher had said that,

Only one language is firmly implanted in an individual...For every language is a particular mode of thought and what is cogitated in one language can never be repeated in the same way in another. (Kedourie, 1960:63)

Then it could justify the primary need for a vocabulary for portraying female experiences, in a female language and since food related activities of nourishing and cooking and serving have been traditionally allocated to the female hence it holds possibilities to offer itself to this new need for language and Brennan had also pointed out that,

it was in the novel that previously foreign languages met each other on the same terrain, forming an unsettled mixture of ideas and styles, themselves representing previously distinct peoples now forced to create the rationale for a common life. (Brennan, 1990: 49)

This heteroglossia, thus perhaps holds the key to a uniform and equidistant representation of the experiences of the sexes, because there cannot be one monolithic entity called monolingualism because there will be as many languages as there are countries, communities, religions, and sexes! Also, since language is not recognized only on the basis of its linguistic and scriptural qualities, it also always is recognized by the various garnishing of the culture, idioms, metaphors, religion and folkways of its people in its vocabulary. For example, some languages do not have the equivalent of certain words in their vocabulary simply because those objects and situations never entered their lived experiences. Similarly certain other languages and dialects like Dari²⁵ use antonymns as prefixes and like Hindi²⁶ and English, also use non-affirmatives as prefixes but they substitute it as the main vocabulary itself! Sometimes they use literal meanings and connotations and situations as taxonomical names²⁷ as their main vocabulary. Thus within the multiplicity of experiences, then, do we have a place within the nation's narrative for a female language? Is there space for a dialect of the sexes? Mikhail Bakhtin had remarked about the novel form that,

...the world becomes polyglot, once and for all and irreversibly. The period of national languages, coexisting but closed and deaf to each other, comes to an end...the naïve and stubborn co-existence of 'languages' within a given national language also comes to an end-that

²⁵ Dari is a dialect of Persian, used in Afghanistan and is the second official language after Pashton. Dari is the Sassanid court language in Afghanistan and it has close similarities with another Persian dialect called Hazaragi, which is spoken mainly by Hazara ethnic groups from Hazarajat province in Afghanistan as well as those diasporics in Australia and America.

²⁶ Hindi is the most popularly spoken language in the Indian subcontinent.

²⁷ So, sometimes for languages and dialects such as these like Dari, a walnut is called *charmagh*, meaning four brains because the innards of the walnut indeed look like four brains! Persian calls a walnut as '*giridi*'. Similarly, after the Bamiyan niches in Afghanistan were detonated and the colossal Buddha's were destroyed in 2001 by Talibans, the local Hazaragi dialect taxonomically named the empty niches as '*na Buddha*', meaning 'no buddha' in Dari. Further, idolatry is called as '*botparasti*', while idol-breaking is called, '*bot shikani*' and these words when broken are exactly literal meanings!

is, there are no more peaceful dialects and jargons, literary languages, generic languages within literary languages, epochs in language, and so on. (Bakhtin, 1981: 12)

And Brennan also seems critical of this continual splintering of the nation and its narratives into languages and says,

If languages imply nations, how many nations would eventually sprout from the hopeless polyglot entities...? If new collectivities are formed on a basis other than papal or dynastic authority, on what basis? How is a continual chaotic splintering to be prevented? (Brennan, 1990: 51)

Why such contentment with this linearity of religion and monarchy in narratives of nation-building? Regis Debray comments that,

[L]ike language, the nation is an invariable which cuts across modes of production...We should not become obsessed by the determinate historical form of the nation-state but try to see what that form is made out of. (Debray, 1977: 26)

But, this won't be too disheartening if one borrows from the federal character of some of the Nation states and emulate their distribution systems. Further, Bakhtin also says that,

Similarly, in modern times the flourishing of the novel is always connected with the decomposition of stable verbal and ideological systems, and, on the other hand, to the reinforcement of linguistic heterology and to its impregnation by intentions, within the literary dialect as well as outside of it. (Todorov, 1984: 58)

Walter Benjamin has pointed out the existing conflict between originally oral literature and those like the novel form which are institutionalized as forms for national creation. We need to ask what is the range of these oral literatures? Is it just restricted to the male bardic oral traditions of epics and folklore, or can it also incorporate the other forms of 'orality' like 'womanspeak', women's gossips and silences? Further, if licence allows one to connote the character of being 'oral'- lip-like to the female vagina, then can we also have 'vaginal monologues'²⁸ and just so with the possibility of 'motherspeaks', 'mammary monologues' and milk-narratives? Nevertheless, to return back to the issue of duality and conflict in constructing narratives of nation through lives of its female citizens, Walter Benjamin has found yet another point that there is a conflict between the communal and the individual experiences. (Benjamin, 1969: 87) This will then become another of the fulcrum points of our discussion as we proceed on to see the Nation as the communal space as has been 'traditionally' and patriarchally been set, and try to perforate it with the individual and personal experiences, narratives, histories of the women and nudge enough to create a space for us within the framework itself.

6. Women inside Masculinized Memories: Women in Discourses on Nation?

²⁸ *The Vagina Monologues* is an episodic play written by [Eve Ensler](#), in 1996. And was staged at the [Off Broadway Westside Theatre](#) and it posits the vagina as a tool of female empowerment, and the ultimate embodiment of individuality. <http://www.randomhouse.com/features/ensler/vm/qna.html>

In her essay Sylvia Walby points out that the gender question is rarely discussed in literatures on nations and nationalism. She gives an interesting and much needed relationship between nation and gender, that of citizenship which brings to question that looking at the narratives of nation from which women as narrator-craftsmen are missing, then in our case study is it suggesting that these narratives are written and controlled by a patriarchal world order? And hence are they not considering the female subjects as citizens of the Nation-state? Then can any narration-creation of a nation be complete without the participation of its subjects from all genders? Can the national construction thus remain whole unbiased in such exclusionist projects? So, what kind of gender relations are we having under the protégé of the nation? In the contemporary context one can perhaps agree with Walby's observation that, 'there is patriarchy or there is not.' (Walby, 1996: 235-254) But the question also arises as to what degrees are the women involved with national processes in the first place. Walby lists Yuval-Davis's work on the ways in which women get involved in it and it is,

as biological reproducers of members of ethnic collectivities; as reproducers of the boundaries of ethnic/ national groups; as participating centrally in the ideological reproduction of the collectivity and as transmitters of its culture; as signifiers of ethnic/ national differences- as a focus and symbol in ideological discourses used in the construction, reproduction and transformation of ethnic/national categories; as participants in national, economic, political and military struggles. (Arthias, Yuval-Davis, 1989)

However, it is quite evident that the word 'reproducer' is being used to cloaking for the women, extending their biological role further into all other realms. This can be used as a tool by the contemporary women writers in our context of study who will use what they have, their Body and ingrained skills and intuition with food to write about Nation themselves now, and not just let men write the nation on their bodies. Jayawardena's observations on the significance of feminist demands in the shaping of nationalist demands were because the, " ...the feminists were active in pushing for the emancipation of women in the Third World nationalist movements at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries" and also opines that "women's emancipation movements were conducted in the context of nationalist struggles".(Jayawardena, 1986) Her important observation was that imperialism and capitalism were catalysts in pushing towards women's emancipation at the same time as nationalistic claims for independence were being made. Enloe however suggests that, "nationalism has typically sprung from masculinized memory, masculinized humiliation and masculinized hope." (Enloe, 1986:44) Certainly to some extent most accounts of national history, violence during national and communal struggles written by men did portray horrifying narratives of women being raped and violated and tortured and humiliated during the Partition of India-Pakistan and also during the War of 1971 between Bangladesh and Pakistan, and similarly countless other times when wars are fought and women are raped, as the act of rape was metaphorically superimposed upon the body of the nation. But perhaps more than the women, some of these narratives were more about the horrors, trauma, shame and humiliation of those male witnesses of these atrocities on women; the feelings were mostly of those men to whom those violated women 'belonged' as wife, sister and daughters, hence it was also the collective humiliation, shame and horror of the patriarchy. These would be those narratives which

perhaps one can call portraying ‘masculinized memories’, because, very few of those violated women survived the trauma to narrate their stories and those who had survived were in such trauma and shock that they couldn’t relive those memories. And as Shumona Dasgupta (Dasgupta, 2011: 30-41) will prove in her essay that some of the survivors were eliminated from the living history because they were violated women and had no place in patriarchal societies. This genre of literature of the nation/woman being ravished and their trauma and oppression resembles another kind of Scar Literature²⁹ in the Third World. “Masculinity and the male body have played a significant role in the discursive articulation of nationalism in the Indian public sphere” (Daiva, 2010) and as Kavita Daiva has pointed out that, in the literature of the 1947 Partition, men as gendered subjects become “symbolic national icons; through their suffering masculinities, they index the violence of both colonialism and elite nationalism” (Dasgupta, 2011: 30-41).

Often women’s presence in some of these Partition and War narratives is acknowledged in merely “action and labour in the interest of the male subject of history, or in the service of mobilizing the national collective” (Dasgupta, 2011: 30-41). Walby reinforces Enloe’s point by saying that “nationalist movements have often grown out of men’s rather than women’s experiences” (Walby, 1996: 235-254) and this is thus another of the launching pads from which one can disembark on a journey to see how the contemporary women writers seek to add a feminine touch to the national memory and to thus ‘feminize Memory’ with female experiences and female language which had been missing from national communal memory. Enloe, suggests that,

nationalisms would be different if women’s experiences were foregrounded in the building of this culture and project...if this were to happen, then the nature of the relations between states, and the international order itself, might be different: if more nation-states grew out of feminist nationalists’ ideas and experiences, community identities within the international political system might be tempered by cross-national identities. (Enloe, 2011)

Walby places a very inevitable question that, “to what extent do women share the same national projects as men?”³⁰ and she also defines that national project connotes to the ‘range of collective strategies oriented towards the perceived needs of a nation which include nationalism, but may include others,’ (Walby, 1996: 241) and it will be our effort here to seek the range of this, ‘others’ also along with determining of the female intentions and loyalties in national projects. Walby shortlists one main reason as to why men and women have different reactions and affiliations towards the national project is embedded in the unequal gender relations. She lists three common ways in which gender relations are understood; that there is patriarchy or no patriarchy; there is only one main form of gender relation and the differences are trivial; the range of different practices is so great that every instance is unique, hence theorizations cannot take place. She rejects all three relations and taking an intermediate stance says,

²⁹ Scar Literature or literature of the wounded was a literary genre in Chinese literary scene which emerged after the death of [Mao Zedong](#) in 1970’s and depicted the physical and psychological trauma suffered by the Chinese during the Cultural Revolution.

http://contemporary.chinese.culture.academic.ru/674/Scar_literature

³⁰ Sylvia Walby, ‘Woman and Nation’, in *Mapping the Nation*. ed. Gopal Balakrishnan. New York and London: New Left Review. 1996. Pg. 241.

the development of middle-range concepts is an important part of the sociological enterprise,...and there are differences in the forms of gender relations...the solution to this problem is to theorize gender relations as composed of analytically separable structures. They are six: household production, employment, the state, violence, sexuality and culture. (Walby, 1996: 243)

What comes across as a very useful observation in Walby's study is that two forms of patriarchy emerge from this discourse.

Private patriarchy is characterized by the domination of the patriarchal relations in the household...[and] the mode of expropriation of the woman is individual, by the woman's husband or father...[and] the dominant strategy can be characterized as exclusionary, as women are excluded from activities in the public domain, and thereby constrained to the domestic. (Walby, 1996: 242-243)

While the other form of patriarchy is the public patriarchy, which is, "dominated by employment and the state, ...[and where the mode of expropriation] is collective, by many men acting in common...[and] the dominant strategy is segregationist hereby women are allowed to enter all spheres, but segregated and subordinated there." (Walby, 1996: 242-243) As Walby observes that women have greater commitment to international peace and cooperation than to militaristic nationalism and thereafter, now springs forth a barrage of questions.

Are women as committed to national...projects as men? Is their project the same one as men's? Do women's nationalist...and other large-scale social projects have the same, or more global, or more local boundaries than those of men? Does women's greater non-violence have an effect upon their view of the 'national project', in that they are less prepared to pursue nationalist goals by force than men? Does this then make them appear less nationalistic, in that they are less prepared to use a particular means of pursuing that goal, and does that mean that they are actually less nationalistic? That is, is women's lesser militarism a cause of lesser nationalism? Or does it mean that women support a different nationalism? (Walby, 1996: 243)

One common sensical answer to these questions would be that if women's interests were covered in the agenda of the national projects, then it would definitely ensure maximum and much enthused female participation! Virginia Woolf had said, "As a woman I have no country: as a woman I want no country. As a woman my country is the whole world."(Woolf, 2012)

///BIBLIOGRAPHY///

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso and New Left Books, 1983.
 ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press, 1958.
 BAKHTIN, Mikhail. 'Epic and novel' in *The Dialogic Imagination*. Eds. Michael Holoquist and Caryl Emerson. Austin, Texas: University of Texas Press, 1981.
 BENJAMIN, Walter. 'The Storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov', *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.

- BHABA, Homi K. (ed.) *Nation and Narration*, New York: Routledge and Keegan Paul, 1990.
- BRENNAN, Timothy. 'The National Longing for Form'. *Nation and Narration*. ed. Homi K. Bhabha. 1990.
- BROWNING, Elizabeth Barrett. (1857): *Aurora Leigh*. London: Chapman and Hall.
- CAMERON, Deborah. Ed. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Routledge, New York. 1990.
- CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Fredrick A. Stokes & Brother, New York, 1888.
- CLEMENS, Aurelius Prudentius. The Psychomachia of Prudentius by H. J. Thomson. The Classical Review. Vol. 44, No. 3 (Jul., 1930), pp. 109-112. Published by: [Cambridge University Press](http://www.jstor.org/stable/698302). Article Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/698302>
- DAIVA, Kavita. "Postcolonial Masculinity: 1947, Partition Violence and Nationalism in the Indian Public Sphere." *Genders* 43 (Spring 2006). 9 Oct. 2010 <http://www.genders.org/g43/g43_daiya.html>.
- DAVIS, Yuval and Arthias. "Introduction", *Woman-Nation State*. London: Macmillan, 1989.
- DEBRAY, Regis. 'Marxism and the natural question', *New Left Review*, no. 105, Sept-Oct. 1977.
- DERRIDA, J. *Dissemination*. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- ENLOE, Cynthia. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*, London: 1986.
- HEGEL, G.W.F. 2007 [1837]. *The Philosophy of History*. New York, NY: Cosimo
- HOBBSBAWN, Eric. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- JAVAWARDENA, Kumari. *Feminism and Nationalism in the Third World*. London: 1986.
- KEDOURIE, Elie. *Nationalism*. Essex: Anchor Press, 1960.
- LEWIS, Gordon. *Slavery, Imperialism and Freedom: Studies in English Radical Thought*. New York and London" Monthly Review Press, 1978.
- OAKESHOTT, M. *On Human Conduct* (Oxford: Oxford University Press, 1975.
- PATMORE, Coventry, *The Angel in the House*. 1854. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/anghs10.txt>
- SHUMONA, Dasgupta, 'The Spectacle of Violence in Partition Fiction: Women, Voyeurs and Witnesses'. *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 47, No. 1, February 2011, 30-41.
- SPENCER, Herbert, *The Study of Sociology*, Appleton, 1896.
- STRACHEY, J. (1953). The Standard Edition of the *Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901-1905): A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, i-vi. The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London.
- TIGHE, Mary. *Psyche, or the Legend of Love*. 1811 ed. <http://web.nmsu.edu/~hlinkin/>
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogic Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- WALBY, Sylvia. 'Woman and Nation', in *Mapping the Nation*. ed. Gopal Balakrishnan. New York and London: New Left Review. 1996.

- WEST, Rebecca. (2006). *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey Through Yugoslavia*.
Edinburgh.
- WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. Canada: Broadview Encore Press. 2012 edition.
- WORSLEY, Peter. *The Third World*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.
- WROTH, Lady Mary. *The Countesse of Mountgomeries Urania*, 1621.
<http://www.luminarium.org/sevenlit/wroth/wrothbib.htm>

//EKPHRASIS INVOLONTAIRES DANS UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO. LES COÏNCIDENCES ENTRE LE ROMAN DE CÉSAR AIRA ET LES ŒUVRES DE JOHANN MORITZ RUGENDAS : SIGNES D'UNE SUBTILE HARMONIE ENTRE LITTÉRATURE ET PEINTURE//

INVOLUNTARY EKPHRASIS AT UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO. COINCIDENCES BETWEEN CÉSAR AIRA'S ROMAN AND THE WORKS BY JOHANN MORITZ RUGENDAS: SIGNS OF A SUBTILE HARMONY BETWEEN LITERATURE AND PAINTING

FECHA DE RECEPCIÓN: 31/10/2012 // FECHA DE ACEPTACIÓN: 10/05/2013

LUCILE MAGNIN
UNIVERSITÉ STENDHAL - GRENOBLE III
lucilemagnin@yahoo.fr

///

MOTS-CLEFS : Littérature, Peinture, Ekphrasis, Coïncidences, César Aira, Johann Moritz Rugendas.

RÉSUMÉ : Le roman *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira (2000) raconte une partie de la vie du peintre voyageur allemand Johann Moritz Rugendas. L'art est donc au cœur de l'écriture du romancier. Inspiré par les événements vécus par cet artiste en Argentine, Aira n'avait pas encore vu ses peintures lorsqu'il écrivit ce roman. Pourtant, il se trouve que certains dessins et certaines huiles réalisés par Rugendas lors de ce voyage en 1837-1838 coïncident avec les descriptions imaginaires de l'écrivain, comme si celui-ci s'en était inspiré. En outre, de même que Aira fait entrer dans son texte le champ lexical de la peinture, de même, à l'inverse, les dessins de Rugendas sont parsemés de mots. Même si les correspondances entre l'écriture de Aira et l'art de Rugendas sont totalement fortuites, littérature et peinture sont bel et bien liées ici de manière indissociable.

KEY-WORDS : Literature, Painting, Ekphrasis, Coincidences, César Aira, Johann Moritz Rugendas.

ABSTRACT : The novel *An Episode in the Life of a Landscape Painter* by César Aira (2000) relates a part of the life of the German traveller painter Johann Moritz Rugendas. Art is at the heart of this novel. Inspired by the experience of this artist in Argentina, Aira hadn't seen yet his paintings when he wrote this book. However, it happens that some of the drawings and oils realised by Rugendas during this trip in 1837-1838 coincide with the imaginary descriptions of the novelist, as if the latter had been inspired by them. Moreover, in the same way Aira includes in his text the lexical field of painting, Rugendas' drawings are sprinkled with words. Even if the correspondences between Aira's writing and Rugendas' art are completely fortuitous, literature and paintings are here inseparably linked.

///

Dans son roman *Un episodio en la vida del pintor viajero*, paru en 2000, César Aira relate le premier voyage en Argentine de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), peintre romantique allemand de la première moitié du XIX^e siècle, qui sillonna l'Amérique latine durant vingt ans et rapporta de ses voyages des milliers de dessins et de peintures. Inspiré par les théories du savant Alexandre de Humboldt, et en particulier par la pensée de la « physionomie de la nature », Rugendas fit également partie de ces artistes naturalistes dont l'art servit la science. En 1837, accompagné du peintre allemand Robert Krause, il partit de Santiago, traversa la Cordillère des Andes puis la pampa argentine, mais fut victime d'une grave chute de cheval avant d'arriver à San Luis. Cet accident l'obligea à rebrousser chemin. Durant le trajet de retour vers le Chili, il aurait approché les Indiens semant la confusion dans la région du sud de Mendoza. C'est cet épisode de la vie de Rugendas que Aira relate, à sa façon, dans ce roman.

L'art et le voyage sont au cœur de *Un episodio*. « El viaje y el arte : el pintor viajero, eso es la idea »¹, disait récemment Aira au cours d'un entretien, résumant les deux thèmes qui lui avaient donné envie d'écrire ce roman. En effet, *Un episodio* met en scène deux peintres en voyage et condense ainsi toutes les potentialités liées à ces deux activités : celle de voyageur et celle de peintre. C'est à travers le regard d'un artiste que de nouvelles contrées sont découvertes. En outre, en décrivant l'activité quotidienne et les réflexions de deux peintres, Aira met en abyme ses propres questionnements sur la représentation et la création artistique. La perception par le peintre du monde qui l'entoure est dédoublée par celle de l'écrivain, artiste du langage. *Un episodio* interroge le rapport de l'art à la réalité, mais pose aussi la question de ses liens avec l'écriture, ainsi que de ses relations avec la science.

Un episodio est donc un roman où littérature et peinture sont unies. Mais bien que l'art soit un thème absolument central, on ne trouve dans ce roman aucune *ekphrasis* en bonne et due forme. Rappelons que le terme *ekphrasis* désigne dans son acception la plus fréquente

¹ Entretien avec Lucile Magnin réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011.

la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire - peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. - que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. (...) Il s'agit donc d'un beau développement « détachable » (*eké*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art (Hamon, 1991 : 8).

A aucun moment le narrateur de *Un episodio* ne décrit de manière précise et détaillée le contenu d'un tableau ou d'un dessin de Rugendas. Le narrateur met en relief la qualité des œuvres du peintre et s'intéresse aux techniques employées par l'artiste ou aux gestes de la création artistique. Ce sont les motifs peints qu'il décrit : les paysages contemplés par le peintre ou, dans la seconde partie du roman, les Indiens. Le narrateur décrit donc davantage ce que le peintre voit que ce qu'il dessine sur le papier.

C'est le cas par exemple lorsque l'artiste découvre émerveillé les immenses charrettes argentines :

Era este un artefacto de tamaño monstruoso, como hecho adrede para que se creyera que ninguna fuerza natural podría moverlo. Ante la primera que vio quedó absorto largo rato. (...) Volvió a la playa de cargas al día siguiente, y al siguiente, provisto de papeles y grafitos. Era fácil y a la vez difícil dibujarlas. (...) Como tenían solo dos ruedas (era su peculiaridad) mientras estaban sin carga se inclinaban hacia atrás, y sus varas quedaban apuntando al cielo en un ángulo de cuarenta y cinco grados; la punta de las varas parecía perderse entre las nubes; su largo puede calcularse por el hecho de que servían para enganchar hasta diez yuntas de bueyes. (...) Las dos ruedas eran como las “vueltas al mundo” de las ferias, todas en algarrobo, los rayos gruesos como vigas de techo, con cubos de bronce en el centro cargados de litros de grasa. Había que dibujar a un hombrecito a su lado para dar una idea cabal del tamaño (...) (Aira, 2002 : 25).

En lisant certains passages du roman, et notamment ces descriptions des sujets de peinture de Rugendas, on pourrait croire que Aira a écrit son roman en ayant sous les yeux les œuvres de l'artiste et en s'en inspirant. Dans un article où il s'appuie notamment sur ce passage du roman, Efrén Ortíz Domínguez développe cette théorie et parle de « descriptions », voire de « traductions » des tableaux de Rugendas. D'après lui, Aira va au-delà de la description pour proposer une re-création des œuvres par l'écriture :

La novela de Aira es, por ende, no solo un acto de escritura que utiliza al arte como fuente, como motivo de evocación, sino que más bien lo re-crea (en el sentido “volver a crear”) a partir de los recursos propios del discurso literario. Se trata, entonces, de un auténtico acto de interpretación del material artístico (...) (Ortíz Domínguez, 2006: 95).

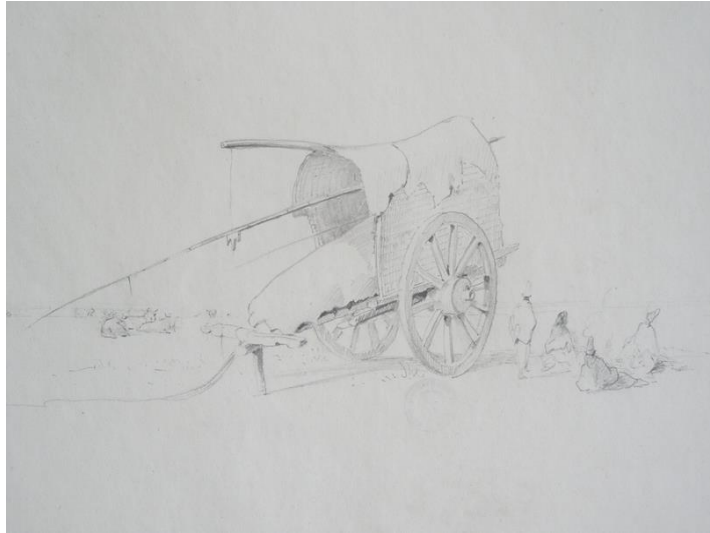


Fig. 1: Johann Moritz Rugendas, Descanso junto a un carro con toldo en la pampa, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22,7 x 35,8 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-31.

Si, comme le pense Domínguez, Aira propose une re-création de l'iconographie du peintre à travers le langage, celle-ci naît en fait principalement de l'imagination de l'écrivain, et non d'un support visuel. En effet, lorsqu'il écrivit *Un episodio*, en 1995, Aira n'avait encore qu'une connaissance très réduite de l'œuvre de Rugendas. Il n'avait pas eu l'occasion de voir les dessins et peintures de la traversée des Andes et de la pampa que Rugendas réalisa en 1838. La source de son travail ne fut pas artistique : elle fut en fait essentiellement écrite. C'est ce que Aira nous a affirmé lors d'un entretien :

LM : La descripción de las grandes carretas, por ejemplo, puede hacer pensar que Ud. describió los dibujos de Rugendas. ¿Ud. vio los cuadros de Rugendas antes de escribir su novela?

CA : No tanto. Creo que vi algunos sí, pero no. En la biografía, en el texto que leí, que fue mi única fuente, habla de la fascinación que sintió Rugendas por las enormes ruedas; eso fue... Después vi los dibujos, cuando Bonifacio del Carril me regaló el libro donde están esos dibujos.

LM : ¿Después de haber escrito la novela?

CA : Sí, mucho después, años después. La fuente fue escrita.

LM : No fue una *efrasis* de dibujos que Ud. vio antes...

CA : No².

Pour écrire *Un episodio*, Aira s'inspira d'un chapitre d'une biographie de Rugendas écrite par l'historienne allemande Gertrud Richert en 1959 (Richert, 1959: 311-353). C'est en écrivant les textes d'un livre de photographies dédié aux Estancias argentines que Aira découvrit l'histoire de Rugendas. Les éditeurs de ce livre lui avaient en effet fourni la documentation correspondant à chaque estancia. Parmi cette documentation figurait un

² Entretien avec Lucile Magnin réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011.

extrait de cette biographie du peintre écrite par Richert³. Or, au sujet du séjour de Rugendas à Mendoza et de sa découverte des charrettes argentines, Richert écrit :

Rugendas dibujó en la ciudad y sus alrededores y captó aquí, tanto como en su viaje a San Luis, la próxima meta, maravillosas imágenes, características de los habitantes de las pampas; particularmente lo seducían las grandes carretas de dos ruedas con sus conductores (Richert, 1959: 337).

C'est en lisant ces lignes que Aira a découvert la fascination de Rugendas pour les charrettes, une fascination qu'il développe dans son roman. Mais si Richert base ses écrits sur les nombreux dessins que Rugendas a réalisés représentant les charrettes à deux roues des gauchos (fig. 1), Aira en revanche s'inspire uniquement de sa lecture de la biographie de Richert. Pourtant, les dessins de Rugendas correspondent en tous points à la description réalisée par Aira. Même les personnages sont là, à côté des véhicules, donnant ainsi une idée des dimensions énormes de ceux-ci, exactement comme le romancier l'a imaginé. Il n'est donc pas étonnant que Domínguez ait pensé que chez l'écrivain, la découverte des dessins de l'artiste ait été l'élément déclencheur des descriptions.

Mais Aira ne pouvait pas avoir vu les œuvres de l'artiste voyageur. Les dessins et peintures de Rugendas correspondant à ce voyage en Argentine de 1837-1838 sont conservés en Allemagne, dans les réserves du musée graphique (Staatliche Graphische Saamlung) de Munich, où Aira ne s'est pas rendu. Certes, l'historien argentin Bonifacio del Carril publia en 1966, dans la collection « *Artistas extranjeros en la Argentina* », une monographie consacrée à Rugendas, dans laquelle il s'intéresse aux deux séjours en Argentine du peintre, et où il reproduit plusieurs dessins et peintures de l'artiste (Del Carril : 1996). Parmi ceux-ci figurent quelques peintures réalisées durant la traversée des Andes, mais aussi quelques dessins des gauchos et des fameuses charrettes de la pampa. C'est notamment grâce à ces reproductions publiées par Del Carril qu'une partie de l'œuvre de Rugendas est connue en Argentine. Mais, comme nous l'avons vu, Aira affirme n'avoir consulté cet ouvrage que plusieurs années après avoir écrit *Un episodio*.

³ « La novela ésta la escribí porque fue una especie de *ready-made*, haciendo un trabajo, escribiendo los textos para un libro de fotografías de estancias históricas en la Argentina. Me pasaron material sobre una de las estancias en la provincia de Mendoza: había pasado por ahí Rugendas y me pasaron un capítulo de la biografía de Rugendas, y de su paso por la provincia de Mendoza. Es la única biografía que se ha escrito de Rugendas, una biografía de una mujer alemana de los años cincuenta. (...) Cuando leí eso, vi que eso era prácticamente una novelita mía, tenía todos los elementos para una novelita mía y no pude resistir a la tentación de escribirla; y la escribí con muy poco material documental salvo eso y un catálogo que tenía de una exposición de Rugendas que se había hecho en Buenos Aires unos años antes donde explicaban la relación de él con Humboldt y la teoría fisionómica de la naturaleza », extrait d'une conférence de César Aira organisée à l'Université Stendhal par Michel Lafon le 28 février 2008.



Fig. 2 : Johann Moritz Rugendas, Rocas cerca de La Guardia Vieja, 1/01/1838, Huile sur carton, 22,4 x 29,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-64.

On ne peut donc pas dire que l'écrivain argentin a imaginé le voyage du peintre à partir des créations artistiques de ce dernier. Néanmoins, étonnamment, certains dessins et certaines peintures de Rugendas coïncident avec les descriptions que l'on peut lire dans *Un episodio*, comme s'ils en étaient l'illustration parfaite.

Dans *Rocas cerca de la Guardia Vieja*⁴ par exemple, l'artiste s'est focalisé sur d'imposantes formations rocheuses composées de strates géologiques horizontales. Une caravane à peine perceptible, au sein de laquelle on distingue notamment des hommes à cheval et des mules, gravit en file indienne la pente formée par ces montagnes (fig. 2). Or, ce tableau semble illustrer ces phrases extraites de *Un episodio* : « una recua de mulas del tamaño de hormigas se estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros. Una inteligencia humana y comercial las guiaba, un saber de crianza y procreación racial » (Aira, 2002: 20).

Par ailleurs, le narrateur de *Un episodio* nous propose à plusieurs reprises de sublimes descriptions des paysages naturels traversés par les voyageurs. On peut parfois voir dans ces paysages un certain paradoxe, car de leur beauté naît la mort. C'est le cas dans cette description des montagnes des Andes, au début du roman. Ici, le danger est omniprésent :

⁴ cat. CH-O-64 (références établies par Pablo Diener dans son catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste : Diener, Pablo. *Rugendas. 1802-1858*. Augsburg: Wissner, 1997).

Viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda. Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y terrible se transmutaban e iban quedando atrás. Y en verdad era terrible; asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de negocio. Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio. Hacia el punto central, a dos mil metros de altura y rodeados de cumbres que se perdían en las nubes, dejaba de parecer un pasaje de un punto a otro, y se volvía el mero camino de salida de todos los puntos a la vez. Líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca, pendientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador. Y lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas, ágatas enguantadas de musgo, espinos rosa (Aira, 2002: 17).



Fig. 3 : Johann Moritz Rugendas, La Ladera de San Nicolás, 04/1838, Huile sur carton, 29,5 x 22,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-98.

Ce paysage abrupt, hostile, sauvage et inhospitalier, est synonyme de danger et de mort. Les termes décrivant la violence ou le danger abondent : « peligros », « terribles », « abruptas », « ángulos imposibles », « lanzas », « se clavaban », et ce qui attire le plus l'attention est cette expression employée pour décrire le chemin qu'il faut emprunter : « un dispositivo de suicidio »... C'est donc un paysage qui n'est pas fait pour être parcouru

par l'homme mais qui l'est pourtant. Il s'agit très clairement d'un paysage vertical, donc d'une vue tout à fait contraire au paysage horizontal traditionnel ; il n'en est que plus violent.

Cette description de Aira réunit en fait la tradition orientale et la tradition occidentale. En effet, la verticalité, les cimes se perdant dans les nuages et les arbres poussant à l'envers sur la roche évoquent immanquablement la peinture traditionnelle chinoise. Mais par sa beauté terrible, ce paysage réunit également tous les critères de l'esthétique du sublime, telle qu'elle est définie au XVIII^e siècle par Edmund Burke⁵. En outre, on perçoit dans cette description l'influence du romantisme, dont Rugendas et Krause sont deux représentants. Ce paysage peut nous rappeler certaines œuvres de Caspar David Friedrich, comme le tableau intitulé *Haute Montagne* (1824), aujourd'hui disparu mais dont nous connaissons une copie de Carl Gustav Carus. Dans cette huile, la verticalité, le resserrement en V et l'absence de focalisation sont la manifestation d'une recherche métaphysique. Le texte de Aira rappelle également les peintures de Turner consacrées aux Alpes, en particulier l'aquarelle *Le Col du Saint-Gothard* (1804). Les roches abruptes plongeant dans l'abîme, les sommets se perdant dans les nuages et le groupe de voyageurs longeant le précipice, tout concorde avec la description faite par Aira. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est que ce passage de *Un episodio* est aussi en parfaite harmonie avec certains tableaux de la traversée des Andes réalisés par Rugendas, et en particulier avec une peinture à l'huile représentant une vue terrifiante de la *Ladera de San Nicolas*⁶ (fig. 3). Ici, le format vertical, les roches abruptes, le sentier dangereux que l'on distingue à flanc de rocher, les nuages enveloppant les sommets, les couleurs sombres contrastant avec le blanc étincelant de la neige, tout nous rappelle la description imaginaire de Aira.

D'autre part, le thème de la « physionomie de la nature » est développé tout au long du roman. Il s'agit en effet, ainsi que l'explique le narrateur au début de *Un episodio*, du genre pictural pratiqué par Rugendas, d'après les théories de Alexandre de Humboldt. Comme l'explique le savant dans son ouvrage intitulé *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, il s'agit pour le peintre de capter le « caractère de la nature », « l'aspect général d'une contrée » (Humboldt, 2000: 420, 421). Mais à force de vouloir peindre la physionomie de la nature, c'est sa propre apparence que Rugendas va perdre dans l'accident où il va être gravement blessé au visage et, tout au long du roman, le thème de la physionomie est omniprésent, notamment à travers la nature, annonçant ou rappelant la défiguration du peintre, en une sorte d'ironie dramatique. Ce thème se manifeste par les occurrences fréquentes du terme « visage » ainsi que par les liens que le narrateur crée entre le microcosme qu'est l'homme et le macrocosme qu'est la nature. Or, il se trouve que l'on peut également percevoir des visages dissimulés dans les paysages dessinés par Rugendas. Mais examinons tout d'abord brièvement le traitement de ce thème dans le roman de Aira.

On compte, dans *Un episodio*, pas moins de trente-quatre occurrences du mot « cara », sans compter les occurrences de « rostro », « cabeza », « figura ». Le thème du visage devient en effet central à la suite de l'accident du peintre. Mais ces références au

⁵ Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1757.

⁶ cat.

visage ne concernent pas seulement celui de Rugendas : il s'agit aussi des multiples visages de la nature. Le thème est déjà discrètement annoncé page 17 à travers une métaphore : « ¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? Había demasiados lados, al cubo le sobraban las *caras* ». Ce cube que représente le paysage déploie, comme pour pallier le futur visage déformé et quasi inexistant de Rugendas, une surabondance de faces. Plus loin, il s'agit de visages humains cette fois, partie intégrante du caractère d'un pays, que le peintre imagine revoir tels quels : « pero quizás algún día (...) volvería a (...) encontrar las *caras* sonrientes que estaba viendo, ni más jóvenes, ni más viejas » (p. 28), comme s'il refusait la transformation sur les visages, transformations auxquelles il n'échappera pourtant pas.

Si le thème est annoncé, tel une anticipation tragique, il est encore plus présent au cœur même de la catastrophe et se manifeste toujours à travers la nature. En effet, alors que Rugendas a déjà été foudroyé deux fois et qu'il se retrouve à terre, il regarde le ciel et y voit alors des visages cauchemardesques : « La maraña de relámpagos en las nubes hacía y deshacía *figuras* de pesadilla. En ellas, por una fracción de segundo, creyó ver una *cara* horrenda. ¡El Monigote! » (p. 37, 38). Le massif du Monigote est complètement personnifié : par son nom qui signifie « pantin », et par le fait qu'il aurait un visage et se vengerait (« ¿La venganza del Monigote? », p. 40). Tels sont les visages que la nature montre au cœur de l'orage : des figures multiples et effrayantes.

Après l'accident, les références aux visages de la nature ne sont pas moins présentes, rappelant sans cesse la défiguration de Rugendas. A la page 49, le narrateur ébauche une réflexion sur l'incomplétude de la correspondance de Rugendas avec sa sœur, et à cette occasion compare l'homme à un astre qui comporte toujours une face cachée : « Esta era una de esas consecuencias en que el todo no basta. Quizás porque hay otros « todos », o más porque el « todo » que es el que habla y su pequeño gran mundo tiene una rotación como la de los astros, que combinada con las traslaciones hacen que ciertas *caras* queden ocultas siempre » (p. 49).

Ce qui fait la physionomie de la région que parcourent les deux peintres, c'est aussi le *malón* et cette attaque indigène est pourvue pour sa part de deux « visages » : « Todo parecía bastante inofensivo. ¿Y esto era un malón? ¿Un hecho pictórico? Estaba la posibilidad de que diera un giro y mostrara su famosa *cara* sanguinaria » (p. 71). Et comme pour nous rappeler à nouveau ce thème central, le narrateur n'hésite pas à parler un peu plus loin de « *fisionomía* de combate » (p. 72).

Le narrateur ne fait pas qu'évoquer les différents « visages » du paysage ; on trouve à plusieurs reprises dans *Un episodio* un parallèle entre le microcosme qu'est l'homme, et le macrocosme qu'est la nature. Cette analogie, que l'on peut entendre déjà dans l'expression « physionomie de la nature » qui assimile métaphoriquement la nature à un être, se manifeste particulièrement juste avant et pendant l'accident dramatique que vit Rugendas.

Ainsi, l'étendue désertique dévastée par les sauterelles que traversent Rugendas et Krause accompagnés du vieux guide et du jeune cuisinier préfigure le visage ravagé par l'accident de Rugendas. La phrase « un prado verde envuelto de pronto en una nube zumbona, y un instante después, nada » (p. 33) anticipe métaphoriquement ce qui va arriver au visage du peintre, tandis que l'expression « un área comida por la langosta » (p. 34) semble décrire le futur visage de Rugendas. Le drame est annoncé, l'effet de la catastrophe est décrit. A la page 32, on peut lire : « los muchos árboles, en su gran

mayoría sauces mimbres, estaban pelados de toda hoja, (...) eran (...) esqueletos lívidos » (p. 32). Or, quelques pages plus loin, le visage meurtri de Rugendas semble tout aussi dénudé : « la frente tenía el hueso expuesto (...) y los labios, partidos y retraídos, dejaban ver todos los dientes y muelas » (p. 39). Et de même que : « un pesado techo de nubes grises pendía sobre sus cabezas » (p. 34), de même, « le colgaban jirones de piel sobre sus ojos » (p. 39). En outre, le visage parcouru d'éclairs que Rugendas montre à l'aube de la journée du *malón* (« la cara llena de relámpagos », p. 58) nous rappelle sans difficulté le ciel orageux de la tempête au moment du drame (« la tormenta se manifestó de pronto con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura » p. 36).

Enfin, à la fin du roman, le narrateur fait une analogie entre le visage de Rugendas et la lune : « La cara ocupaba los compartimentos de la noche. ¿Era la luna la que iluminaba la cara, o la cara la que iluminaba la luna? » (p. 86). Son visage est si étrange, si « grand » et si « terrible » (p. 85) qu'il ressemble à la pleine lune, creusée de cratères, et paraît même pouvoir l'éclairer. Tout s'inverse et l'in vraisemblable devient concevable, du fait de la ressemblance entre l'astre et la figure du peintre qui n'en est plus une.

Ainsi, le thème de la « physionomie de la nature » ne cesse de se vérifier tout au long du roman, tantôt à travers les divers visages que montre la nature, tantôt par ses points communs avec l'homme, et semble donner le la à l'ensemble du récit, comme si le genre artistique pratiqué par les personnages déteignait sur le roman de Aira et en devenait une caractéristique. Tout comme Rugendas et Krause tentent de saisir dans leurs peintures la physionomie des régions qu'ils visitent, Aira s'efforce de porter ce même regard sur le paysage argentin qu'il décrit, appliquant dans son écriture cette personnification de la nature et faisant de la physionomie un des fils conducteurs du roman.



Fig. 4 : Johann Moritz Rugendas, Puente sobre un torrente - el Puente del Inca, 3/01/1838, Crayon sur papier, 42,5 x 28,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-398 (détail).

Or, si les visages sont omniprésents dans le roman de Aira, ils le sont également dans certains dessins de Rugendas. En effet, des pareidolies apparaissent au sein des paysages dessinés et cette illusion d'optique permet soudain au spectateur de découvrir une nature personnifiée. C'est le cas par exemple dans un dessin représentant le Pont de l'Inca. Le visage de profil d'un géant de pierre semble dissimulé dans la roche, sous le pont, faisant face à un petit personnage se tenant debout. Le peintre voyageur semble être confronté à son futur visage monstrueux (fig. 4). De même, dans le dessin intitulé *Una quebrada en la cuesta*, un autre grand visage de profil légèrement incliné semble apparaître au sein du site naturel. En outre, un détail du croquis *El Cerro de Palomares* nous permet de distinguer nettement deux figures de pierre, gigantesques et impassibles, l'une de face, l'autre de profil (fig. 5).



Fig. 5 : Johann Moritz Rugendas, El Cerro de Palomares, 31/03/1838, Crayon sur papier, 25,4 x 33,1 cm, Munich, SGS, CH-D-457 (détail).

Ainsi, la boucle est bouclée : ces pareidolies font échos aux métaphores de Aira, comme si certaines phrases de *Un episodio* étaient inspirées par les œuvres de Rugendas. La nature offre donc bien de multiples visages, aussi bien dans le roman de l'écrivain argentin que dans les dessins de l'artiste allemand. Aira et Rugendas se rejoignent une fois de plus dans leurs réalisations artistiques.

Ces visages, Rugendas les voyait-il lorsqu'ils apparaissaient sous son crayon ? Ou

naissent-ils uniquement par la volonté du spectateur ? Ainsi que l'écrit Michel Collot, « le sujet de la peinture de paysage, à tous les sens du terme, c'est l'émotion qui circule entre le sujet et le monde, et qui peut émaner autant de la perspective, de la configuration du site, de la qualité de l'atmosphère, de la coloration de la lumière, que d'une présence humaine » (Collot, 2005: 60). Ici, la présence humaine est implicite, mais elle s'interpose entre le paysage et le spectateur, à tel point que ce dernier ne peut bientôt plus percevoir autre chose. Le paysage acquiert une dimension anthropomorphique et prend vie.

Les dessins et tableaux du peintre voyageur peuvent donc être décelés, en filigrane, entre les lignes de *Un episodio*. En outre, écriture et peinture sont aussi en parfaite harmonie de manière plus visible, moins dissimulée, à travers les mots choisis par le narrateur, qui toujours convoquent l'univers des arts plastiques. « Se plaisant à décrire son travail d'écrivain par une comparaison avec la peinture, écrit Cristina Breuil, Aira déploie une écriture où, à l'opposé de Rugendas qui inscrit des mots dans l'image, il inscrit la multiplication des images dans le mouvement des mots (et de la pensée) » (Breuil, 2003: 639). Cette idée se vérifie parfaitement dans *Un episodio*. En effet, le vocabulaire employé par le narrateur tout au long du roman appartient souvent au champ lexical de la peinture. Il écrit par exemple : « No eran sólo los recuerdos cercanos los que *se teñían* de alucinación, sino el mundo cotidiano » (p. 45) ou « eso era lo que *coloreaba* todas sus reacciones » (p. 65), ou encore « ese detalle le daba *un matiz* de urgencia a lo que seguía » (p. 40). Et même lorsque Rugendas écrit des lettres à ses amis, l'art est toujours présent au cœur de l'écriture : « a sus amistades en Chile les *pintaba* un panorama tenebroso, casi exagerado » (p. 42). La peinture semble donc « contaminer » l'écriture, les deux se fondent, comme le résume très bien le terme « calligraphie », qui suggère cette union de l'écriture et de l'art : « unas esquelas informativas, entrecortadas y con *caligrafía* trémula » (p. 48). Mais on peut dire également, à l'inverse, que l'écriture pénètre dans le champ de la peinture, car l'expression « tomar apuntes » qui d'ordinaire s'emploie plutôt pour parler de notes écrites, est utilisée à plusieurs reprises pour parler de croquis et de dessins, comme par exemple à la page 60 : « el gran Rugendas quería ir a tomar apuntes del malón » ou à la page 69 : « para tomar apuntes de un encontronazo en los vados de un arroyo ».

Aira intègre la peinture dans son écriture tout comme Rugendas intègre l'écriture dans ses peintures. Comme l'écrit Martín Kohan dans un article, « en la pintura de Rugendas se plantea con insistencia el problema de la relación entre las imágenes y la escritura. Aira no deja de aportar observaciones sobre el asunto » (Kohan, 2003: 73). En effet, dès le début du roman, le narrateur observe : « dibujo y escritura se confundían en sus papeles » (p. 15). Et il ne croit pas si bien dire. Dessin et écriture se confondent réellement en effet dans les croquis de Rugendas. Certains dessins de Rugendas conservés à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich sont parsemés de mots. Le dessin *Vista sobre la primera quebrada al este de los Andes* en offre un bel exemple. Ici, l'artiste a écrit un petit texte au sein du paysage montagneux (fig. 6). Dans les dessins *La Sierra cerca de Uspallata*⁷ ou de *El Valle del Paramillo*⁸, des dizaines de mots sont cachés au sein du dessin, sur les parois des montagnes, dans le ciel ou dans les fleuves. Dans *El Valle del Paramillo*, dessin et écriture se confondent véritablement : les mots sont

⁷ cat. CH-D-421.

⁸ cat. CH-D-387.

dissimulés au sein des aspérités rocheuses des montagnes, on ne les voit qu'en scrutant de près le dessin (fig. 7). Ces discrètes indications, indiquant notamment les couleurs à donner à chaque élément du paysage, servaient d'aide-mémoire au peintre pour ses futures réalisations en atelier. C'est donc un travail d'allers-retours, fait d'anticipations et de mémorisation : lorsque le peintre prend des croquis sur le terrain, il doit se donner un maximum d'indications pour réussir ses futures peintures en atelier, il se projette dans un stade à venir de son travail ; lorsqu'il est en atelier, à l'inverse, il creuse dans sa mémoire pour retrouver ce qu'il ressentait et voyait le jour où il était face au paysage.



Fig. 6 : Johann Moritz Rugendas, Vista sobre la primera quebrada al este de Los Andes, 30/12/1837, Crayon sur papier, 20,8 x 28,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-342 (détail) (Inscription : Porphyrgebirge - Porphy Conglomerat/ (...) / Gebirge - Granit / (...) in violet - (...) sind matt oben braun).

Ces inscriptions dans le paysage dessiné sont aussi un prolongement de ce qu'on peut appeler l'investissement subjectif de l'artiste romantique dans le paysage. Comme on le sait, pour les Romantiques, le paysage est le reflet des états de l'âme. Ainsi que l'écrit Michel Collot, « la correspondance que le romantisme instaure entre le paysage et l'état d'âme est à double sens ; elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet » (Collot,

2005: 43). En écrivant au sein même du paysage qu'il représente, Rugendas projette son intériorité au cœur de l'espace contemplé. Ces mots constituent une matérialisation visible de l'inscription du sujet au sein du paysage extérieur.

Sans avoir eu l'occasion de voir ni d'étudier les dessins et peintures réalisés par Rugendas lors de son premier voyage en Argentine en 1838, Aira en a donc eu l'intuition, et grâce à son art poétique, il a su imaginer ce à quoi pouvaient ressembler les œuvres d'un artiste voyageur, un peintre pratiquant son art au milieu d'un paysage grandiose qui est parfois manifestation d'une présence surnaturelle, un artiste ayant besoin des mots pour retranscrire au sein même du dessin ses impressions spontanées. *Un episodio en la vida del pintor viajero* est vraiment un roman célébrant l'art en voyage et les liens inextricables unissant et soudant ces deux arts si proches que sont la littérature et la peinture.



Fig. 7 : Johann Moritz Rugendas, El Valle del Paramillo, 3/01/1838, Crayon sur papier, 32,3 x 47,7 cm, Munich, SGS, CH-D-387 (détail).

///BIBLIOGRAPHIE///

1. OUVRAGES

- AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Santiago: Lom ediciones, 2002.
- BREUIL, Cristina. *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Aira*. Thèse de doctorat dirigée par M. le professeur Michel Lafon. Université Stendhal - Grenoble III, 2003.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Routledge and Kegan Paul, 1757.
- COLLOT, Michel. *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.
- DEL CARRIL, Bonifacio. *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas*. Buenos Aires: Academia nacional de Bellas Artes, 1966.
- DIENER, Pablo. *Rugendas. 1802-1858*. Augsburg: Wissner, 1997.
- HAMON, Philippe. *La Description littéraire*. Paris: Macula, 1991.
- HUMBOLDT, Alexandre de. *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*. Paris: Editions Utz, 2000 (1^e éd.: 1847-1859).
- MAGNIN, Lucile. « *Un episodio en la vida del pintor viajero* » de César Aira. *Le peintre voyageur, dans l'Amérique latine du XIX^e siècle, entre littérature, art et science*. Thèse de doctorat dirigée par M. le professeur Michel Lafon. Université Stendhal – Grenoble III, 2012.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

2. ARTICLES

- KOHAN, Martín. « A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira ». *Ramona, Revista de artes visuales*. n° 32. Buenos Aires, junio de 2003, pp. 70-74, <http://www.ramona.org.ar/files/r32.pdf>.
- ORTÍZ DOMÍNGUEZ, Efrén. « *Un episodio en la vida del pintor viajero*: la ficción viaja en carreta ». García Díaz, Teresa (coord.). *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. México: Universidad veracruzana, Instituto de investigaciones lingüístico-literarias, 2006, pp. 79-102.
- RICHERT, Gertrud. « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero América ». *Anales de la Universidad de Chile*. 117/118. Santiago, 1959/60, pp. 311-353.

3. EXTRAITS D'ENTRETIENS, DE CONFÉRENCES

- Extrait d'une conférence de César Aira organisée à l'Université Stendhal par Michel Lafon le 28 février 2008.
- Entretien avec César Aira, réalisé à Buenos Aires par Lucile Magnin le 17 mars 2011.
- Entretien avec César Aira, réalisé à Buenos Aires par Lucile Magnin le 9 mai 2011.

//FOR A MORE DESTRUCTIVE DECONSTRUCTION
SLAYING MONSTER-TRADITIONS//

FECHA DE RECEPCIÓN: 14/01/2013 // FECHA DE ACEPTACIÓN: 10 05/2013

MARK MANOLOPOULOS
MONASH UNIVERSITY
mark.manolopoulos@monash.edu

///

KEYWORDS: Deconstruction, Revolution, Church, Capital, Democracy.

ABSTRACT: What if deconstruction were as dangerous as its critics make it out to be? What if we actually advanced a more destructive deconstruction? In a world torn apart by various crises, what is required is a stronger, more ambitious deconstruction that moves beyond softer, descriptive versions (Derrida's, Caputo's, etc.). I propose a more ruthless deconstruction, one that is unashamed to "slay monsters" (Caputo's words), especially the monster-traditions of Church, Capital, and "Democracy." I begin by noting the significance and relevance of deconstruction during the present, a time of "revolutionary stirring." I then focus on Derrida's statement that he is "a very conservative person," a remark unsatisfactorily explored by Caputo. I then show how Caputo's construal of traditions in this text is extremely problematic. However, his later thinking shows signs of a more radical deconstructive bent, one which leads down the roads of revolution and communism ("a radical community of equals").

///

I wish deconstruction were as dangerous as its critics have made it out to be. After all, in its existing configurations (Derridean, Caputocean, Hägglundian, etc.), it is not very dangerous. More bark than bite, really. But *why* do I desire a more destructive deconstruction? The answer is surely obvious: amidst the ecological, economic, ethical, and other crises, what we *desperately* require is radical global transformation – i.e. Revolution – and my contention is that deconstruction – a more destructive form/version of deconstruction – would be a powerful resource in our fight against the powerful, which shall entail much destruction, obviously followed by deconstructive construction and re-construction. To destroy – to obliterate *ethically* – is a daunting task, of course, but necessary, given what is at stake. Hence, my desire for a dangerous deconstruction. In other words, an ethico-politically prescriptive deconstruction, a world-transformative deconstruction.

Deconstruction in a Time of Revolutionary Stirring

Deconstruction is certainly an unsettling force, upsetting almost everyone who comes across it, given its uncompromising questioning of our received notions. It has been causing a bit of a stir in academia for a number of decades now: but is academia a true measure of its radicality? That the word ‘deconstruction’ has made its way into popular culture and dinner party conversation does not signal its ethico-political subversiveness but rather its misappropriation. Indeed, perhaps its co-option is just another brilliant example of the way in which capitalist ‘democracy’ subsumes any and all radical forces, real or imaginary. Even deconstruction’s latest guise, brilliantly refigured by Martin Hägglund (2008) as a cold-hearted descriptivism is not really dangerous, precisely because it “returns” deconstruction to the task of description.

Deconstruction’s ethico-political impotence has perhaps become more visible in the past decade or so, in the context of the return (or return to prominence) of radical political thought, primarily advanced by the likes of Antonio Negri, Alain Badiou, and perhaps most influentially, Slavoj Žižek (refer to, e.g., Hardt and Negri, 2000; Badiou, 2010; Žižek, 2008). Of course, world events – from an awareness of the possibility/probability of human-induced climate change to the economic crises in the USA and Europe to the ‘Arab Spring’ to the ‘Occupy’ movement – have perhaps made the rest of us more open to the very ideas of ‘ideology’ and ‘utopianism’ and ‘revolution’ and ‘communism’ – words many of us assumed were dead. In such a time of rising ecological-political consciousness and the serious questioning and rejection of existing systems and structures, should not deconstruction be involved? Could not deconstruction – or at least one version or revision of it – contribute to the task of thinking the Revolution?

My thesis here is that deconstruction could be involved in the Revolution – but perhaps only a deconstruction with a radical core, fortified, strengthened. In other words, it is time that, rather than figuring deconstruction as an incisive but ultimately soft force, one which was content to ‘unpack’ texts or read them ‘against the grain’ in civilized, sophisticated, and nuanced ways – which is vital, up to a point, but can also lead to obscurantism, quietism, apoliticism – I contend that it is time we should now insist on deconstruction’s destructiveness; that we should now unashamedly insist on a more ruthless de-construction, a neo-deconstruction. To promote and advance a more potent deconstruction, one that will help us fight the Good Fight rather than hyper-

problematize or obscure the task in front of us, before us. For deconstruction (or something like it) is such a potent tool, and like all good tools – hammers, crowbars, etc. – a reinforced deconstructive thinking has the potential to be a powerful weapon in our struggle for thinking, implementing, and operating the Revolution we need, *now*.

Soft Deconstructions

Jacques Derrida: "I am a very conservative person"

If Jacques Derrida was a conservative person, then how should we understand the relation between his conservatism and his configuration of deconstruction? But first: was Derrida conservative? It appears so: he himself proclaimed his conservatism. The context was a 1994 Roundtable discussion between Derrida and a number of Villanova University academics, of which *Deconstruction in a Nutshell* (1997) was the result (and what makes this text fascinating, apart from the fact that it is an exceptionally accessible work, is that deconstruction's subversive core rears its head in the very same work, a point to which I shall return). During the exchange, whilst speaking of his involvement in the establishment of the International College of Philosophy and the desire to inaugurate something new whilst maintaining elements of older institutions, Derrida declares: "So, you see, I am a very conservative person" (1997: 8).

To be sure, multiple comments and provisos are required here. First of all, Derrida is French, and the French (and not *just* the French) love to shock, so perhaps this comment should not be taken too seriously. After all, Derrida is playful, a provocateur, which is characteristic of the greatest thinkers. (Nietzsche immediately comes to mind.) But let us nevertheless assume that there is a measure of truth in this comment, that we take on his word i.e. that Derrida is indeed a "very conservative person." Derrida is referring to himself, to his personhood in contradistinction to his philosophy or to his explication of a thinking he calls 'deconstruction.' In other words, Derrida may have been a very conservative person (we could also perhaps note that he was married, a parent, an academic, etc. – which of course does not necessarily entail conservatism) whilst deconstruction is not – or at least "not very conservative." (Once again, Nietzsche – radical thinker and rather conservative person – comes to mind.) Derrida may be said to embody the 'both-and' of the deconstructive logic he advances: simultaneously a conservative person and a radical thinker; perhaps more accurately: "one and the same" person may be both conservative *and* radical i.e. that, in certain aspects, one is conservative, and in others, radical. Furthermore, we may propose that Derrida was a thinker who realized that what he was doing was *describing*, not prescribing, and certainly not prescribing anything radical.

And yet, even when taking all these factors into account (hyperbole, distinguishing between the man and his thought, the multiplicity in subjectivity, deconstruction-as-description), we are indeed "surprised" by such a declaration/confession, as Caputo rightly notes (1997: 37). I propose that we are surprised – even shocked – precisely because the harbinger of such a radical philosophy would be expected to be a radical person or at least unconservative or at least only somewhat/slightly conservative. But to be *very* conservative? – yes, quite/very surprising, even shocking (perhaps something he wanted to achieve, considering he was a very

cheeky thinker). And anyway, Derrida never really came across as a revolutionary, as someone who wanted to tear up the system and start again, as someone deeply driven by the recognition that the world is in desperate need of radical change (even with a publication like 1994's *Specters of Marx*), so we should not be too surprised or shocked. But we – we desirers of a new society – cannot help but be at least a little bit surprised, perhaps even shocked. Most certainly: disappointed.

Apart from my citation of possible explanations for Derrida's declaration of conservatism, Caputo provides a further exposition. But before he does so, he provides the following explication in relation to the context of the Roundtable: "Derrida was trying to persuade us [i.e. those gathered at a Roundtable at Villanova University addressed by Derrida] that deconstruction is on our side, that it means to be good news, and that it *does not leave behind a path of destruction and smoldering embers* [emphasis added]" (1997: 37). Before moving on to a discussion of several elements of this comment, I should first mention something about the form of this remark: I propose that this is a kind of assurance, one that uses particularly evocative language, which is perhaps necessary, given that Caputo is leading up to an explication of Derrida's surprising claim or declaration of conservatism. After all, Caputo insists that deconstruction is *not* "a form of conservatism," something with which, incidentally, "he [Derrida] is *also* accused of" (1997: 38). So we can already perceive that deconstruction is often construed as something that either destroys or conserves. (And my claim, of course, is that it should be something that is *unashamedly* destructive.)

Now, in relation to the content of this quoted piece, we could ask the following questions: On *whose* side is deconstruction? Given the particular context of the text, is it on the side of Villanova's academics? One hopes that it is on the side of academics who question and critique our prevailing beliefs, actions, and institutions, particularly those that oppress. But *are not* academics and academia on the side of the establishment, of the status quo? The same may be asked of deconstruction's "good news": is it good news for the powerless or the powerful? Of course, one anticipates that deconstruction might/would feel uneasy responding to this kind of 'either/or' questioning, but this line of enquiry remains pertinent, and certainly informs the present work. The final part of the quotation is italicized because, as you may begin to imagine, it is precisely a deconstruction which leaves behind a path of destruction which I am advancing here, and one to which I shall return in due course.

Caputo on Tradition(/s)

Caputo goes on to explain that Derrida has a nuanced approach to "tradition" – which is, one may fairly say, the very stuff of conservatism, conservatism's home and vehicle – but what Derrida purportedly attempts to do with tradition is to:

unfold what has been folder over by and in the tradition, to show the pliant multiplicity of the innumerable traditions that are sheltered within 'tradition.' A tradition is not a hammer with which to slam dissent and knock dissenters senseless, but a responsibility to read, to interpret, to sift and select responsibly among many competing strands of tradition and interpretations of tradition (Caputo, 1997: 37).

Let us pause once again to analyze some of the sentiments contained in this passage. First of all, the word “sheltered” is revealing: this word implies safety, of keeping safe, of self-insulation: Caputo’s (implicit) contention is that traditions “shelter” innumerable traditions within them. But is that really the case? Do not traditions try their damndest to do the opposite: rather than shelter alternative voices, they seek to drive them out or silence them (‘silence’ in both senses)? Rather than sheltering alternative or heretical traditions, dominant traditions attempt to – and often spectacularly succeed in – destroying them. Furthermore, a ‘tradition’ in the Derridean-deconstructive sense may theoretically not be “a hammer with which to slam dissent and knock dissenters senseless,” but that is certainly how dominant traditions have remained dominant.

With typical nuance and subtlety, Caputo then makes the following remark: “For he [Derrida] sees deconstruction as a way to keep the *event* of tradition going, to keep it on the move, so that it can be continually translated into new events, continually exposed to a certain revolution in a self-perpetuating auto-revolution” (1997: 37). Caputo goes on to state that “That is an aporia that conservatism can never swallow” – and something, perhaps, that we cannot swallow either: is not Caputo being too gracious to tradition/s, giving them too much benefit of the doubt? That traditions “*can be*” continually translated, that they can be auto-revolutionizing? And when a tradition is “auto-revolutionary,” how revolutionary can it be? Can there even be “auto-revolution”? Is not a “tradition” precisely that which resists self-revision? There may be a certain degree of alteration going on in our traditions, but should not such adjustments be deemed merely self-adjusting rather than auto-*revolutionizing*?

If history/histories has taught us anything, it is this: that it is *much more often* the case that traditions hold on for their dear life, that their keepers threaten, injure, or kill those who question them or dare to destroy the traditions that oppress the weak. Is not a tradition, *by definition*, that which seeks to hold onto itself despite the forces of time, rationality, knowledge, openness, progressiveness? Is it not the case that dominant traditions usually only reform in the face of real pressure, real threat? Is not the “event” – or at least the most eventful event – precisely that which flies in the face of tradition? By employing a somewhat-ambiguous phrase like “event of tradition,” Caputo has brought the two terms too close together, whereas I propose that the two are rather antithetical, that existing dominant traditions are *more often than not* the *enemy* of the event; that tradition is hostile to it. In other words, dominant traditions are usually oppressors of the event, of events.

Furthermore and unfortunately, Caputo does not explain what the “certain [kind of] revolution” this self-revolution would be: perhaps/probably only a “partial revolution”, a revolution-without-revolution i.e. not a *real* revolution, not one that radically transfigures the traditions and institutions themselves. What Caputo probably has in mind here is reform. (I return to this point below when I discuss Caputo’s advancement of a reformed capitalism.) We are at least grateful that Caputo has mentioned the blessed word ‘revolution’ – indeed, by employing the phrases “auto-revolution” and “auto-deconstruction” in close proximity, we may perhaps intuit a certain commensurability, compatibility, or symbiosis between the two. But rather than emphasize any connectivity between deconstruction and revolution, Caputo dilutes and downplays revolution. According to his rendering, revolution is a part of tradition, it occurs *within* tradition, *by* tradition. For a more destructive

deconstruction/deconstructive destruction, however, the reverse is true: revolution would annihilate dominant, oppressive traditions; revolution occurs *more or less* from “without,” as an event.

Examples of Monster-Traditions to be Slain

But one could object that what Caputo is describing here is ‘tradition’ as figured by Derrida – at least according to Caputo’s rendering. But Caputo’s overly optimistic rendering is too open, too forgiving. It erroneously expects that dominant traditions will change from within – but the historical truth is that this rarely occurs; *much more often than not*, they require external intervention – oftentimes, they require annihilation. Derrida’s/Caputo’s “bigger, wider, more diffuse and mobile” idea of tradition does not help us when dealing with *actually existing* traditions, with traditions as they actually operate – especially dominant traditions. Let us *briefly* consider examples which Caputo himself has discussed (albeit briefly): the Catholic Christian tradition (of course, there are also other dominant churches), the economic tradition of capitalism, and “democracy” (to come).

1. The Church

When it comes to our biggest and most influential institutions, I contend that there is very little – if any – radical self-revising going on; that there is very little – if any – change that warrants the beautiful name of ‘revolution’ or even of “auto-deconstructing” and “auto-revolution.” For example, let us take the Catholic Church (Caputo’s Church tradition). It may be proposed that it has “evolved” in certain ways, with its dogmas and practices revised, elaborated, etc. But can we say that it has been *truly* auto-deconstructing? One could propose that Vatican II or liberation theology, for example, are exemplary auto-revolutionary moments, but how much have they *fundamentally* changed a Church that is fundamentally fundamentalist? To what extent has the Church abolished the patriarchy and puritanism that plague it? Does this institution not remain dogmatic, sexist, elitist, ritualistic, etc.? If there is a “certain revolution” going on within the Catholic Church (and not *just* the Catholic Church, not *just* Christian denominations), it is *not very revolutionary*.

But one could bring to our attention those moments when those inside the Catholic Church have conflicted with the institution to such an extent that there is a break, the most historically decisive being the Lutheran event. But how revolutionary are the *ekklésies* that arose in the wake of this break? The Lutheran ‘revolution’ has generated the establishment of other traditions – admittedly, some more “auto-deconstructing” than others (such as the Quakers, perhaps) – but these newer traditions maintain many of the dogmatism and oppressive practices with which religious institutions seem transfixed. Can we point to a religious tradition that is truly auto-deconstructing? Does not history show how stunningly *non*-auto-deconstructing or even *anti*-auto-deconstructing such traditions are? Does not history show their resilience towards any kind of positive change? Indeed, can we not explain the hostile reaction to deconstruction precisely in terms of the fact that such a philosophy and practice threatens the anti-revolutionary drive of our dominant, domineering institutions?

Caputo follows his statements on “auto-deconstruction” and “auto-revolution” with a certain clarification: “the most fundamental misunderstanding to beset Derrida and deconstruction is the mistaken impression that is given of a kind of anarchistic relativism in which ‘anything goes.’ On this view, texts mean anything the reader wants them to mean; traditions are just monsters to be slain or escaped from. . . .” (1997: 37-38). First of all, any careful reader of Derrida and his expositors will know that deconstruction is anything but an “anything goes” philosophy. The second sentence, on the other hand, is particularly useful for us here. To begin with, it would be a gross generalization to characterize traditions as “*just* monsters”: returning to our example of the Catholic tradition, one would be irrational in the extreme to describe it as “just a monster.” It has *some* quasi-redeeming qualities, including its transmission of the “Jesus event”: to be sure, such a transmission has been fraught with myriad problems (including the obsession to secure the truth or meaning of such a perplexing possibility), but we must credit such institutions for the transmission, together with the positives such transmission has brought (a desire for the divine, a Christic ethos of love and sharing and caring and forgiving, etc.). Hence, the Catholic Church (and not *just* the Catholic Church, not *just* Christian denominations) is not “just” a monster. It has some quasi-redeeming qualities. But it is a monster nevertheless. For even though it retains some quasi-redeeming qualities, the Catholic Church continues to promote its dogmas, superstitions, and archaic rituals; it continues to hoard its obscene wealth; it continues to exclude females from positions of power; it continues to conceal its sex crimes; and so on.

Towards a Truly Deconstructive Faith

What, then, should we do with such a monster? Since, today, we can transmit the “Jesus event” in non-dogmatic, non-oppressive ways, more and more of us are “escaping from” such traditions (which is the second of Caputo’s two options, the other being slaying such monster-traditions). Such a move may perhaps be considered “revolutionary” to a certain extent, albeit at the level of the individual or local; for instance, Caputo himself discusses and warmly approves of ways in which some Catholics are “churching” differently these days (2006: ch. 6). But such a move should only be considered a preliminary move, for the monster remains: the thoroughly revolutionary thing to do with such traditions *is* to slay them, raze them from the face of the Earth, not even leaving their embers to smolder. After all, why let the Catholic Church live in its present form? If its ‘core’ message can be transmitted in ethico-politically and theologically-spiritually progressive ways, then why let such a tradition continue to oppress us? Should not such a monster be slain? Should not all religions of oppression be slain? In their stead, there shall be new/ish traditions which are *truly* auto-deconstructing and auto-revolutionizing. For they will be open, revisable, minimalist. Consequently, these new/ish spiritual traditions will allow self-revision to occur freely, voluntarily, willingly. Such institutions will not be allowed to grow into monsters; they themselves will not allow it. And if they do, the ever-vigilant Revolution will slay them.

2. *Capitalism*

Given capitalism's rapacious appetite for earthly "resources" and the Earth itself, whose "logical" conclusion is accelerated ecological devastation and the specter of human-induced climate-change; given the ways in which greedy banks and individuals have exploited the world, bringing the almighty USA to its economic knees, whilst the likes of Greece, Ireland, and other European countries face bankruptcy, one wonders why we continue to allow the tradition of capitalism to continue. For its patent devilishness is plain for anyone to perceive. But Caputo himself would rather witness its "self-revision" than its slaying. He contends:

I would be perfectly happy if the far left politicians in the United States were able to reform the system by providing universal health care, effectively redistributing wealth more equitably with a revised IRS code, effectively restricting campaign financing, enfranchising all voters, treating migrant workers humanely, and effecting a multilateral foreign policy that would integrate American power within the international community, etc., i.e., intervene upon capitalism by means of serious and far-reaching reforms. . . . If after doing all that Badiou and Žižek complained that some Monster called Capital still stalks us, I would be inclined to greet that Monster with a yawn (2007: 124-125).

We have an instance here in which Caputo clearly demonstrates his preference to keep the tradition-Monster of Capital alive, albeit with major reforms. Rather than entertaining the possibility of slaying this tradition, he prefers to re-create it. He does not raise or ponder the question as to whether capitalism could or would want to incorporate such substantial revisions. In *First as Tragedy, Then as Farce* (2009), Žižek directly addresses Caputo's reformed capitalism and asks whether its "particular malfunctionings" are "structurally necessary" (2009). It is perhaps worth citing the relevant passage here, not only due to its incisive content but its form, for it proceeds rather carefully, somewhat modestly, as a series of questions (which is rather uncharacteristic of the bombastic Žižek):

"The problem here is not Caputo's conclusion that if one can achieve all that within capitalism, why not remain within the system? The problem lies with the 'utopian' premise that it is possible to achieve all that within the coordinates of global capitalism. What if the particular malfunctionings of capitalism enumerated by Caputo are not merely accidental disturbances but are rather structurally necessary? What if Caputo's dream is a dream of universality (of the universal capitalist order) without its symptoms, without any critical points in which its 'repressed truth' articulates itself?" (2009: 77-78).

Given capitalism's greedy, exploitative character, one finds it difficult (though perhaps not impossible) to imagine that such a tradition would generate any "auto-deconstruction" or "auto-revolution" which betters it (unless it pays, perhaps). Such resistance is exemplified by the monumental opposition to President Obama's healthcare reforms – the desire for a free national healthcare system being, to any reasonable person, both rational and just. To be sure, Capital is always "revising" itself, flexing and adapting in astonishing ways – but for the sake of maintaining and extending its greedy grip. Judging by capitalism's track record, we should not expect any immediate or willing "auto-deconstruction" or "auto-revolution" that leads to society's ethico-

political betterment. Given the planet's disfiguration at an alarming rate, can we – not just 'we' humans – afford to wait for positive self-change? Given these objections and doubts, one wonders why Caputo would prefer siding with the slight possibility – or even impossibility – of capitalism's self-overhaul rather than its obliteration, whereby we would be given the opportunity to start again, start afresh.

Towards a Truly Deconstructive Neo-Communism

Straightaway, may I underline that I am not an economist, so I am unable to sketch any details here of a new/ish economic system that will replace capitalism. However, as a thinker, I will contribute whatever I can to its thinking as part of my overall ambition of providing/contributing to a blueprint for Revolution (a task that will consume whatever remains of my life). And so, I will only mention a few points here. To begin with, what would we replace the monster-tradition of capitalism? Is not communism, for example, just another monster? What we know for sure is that the Revolutionary economic system will be driven by a logic and structure of sharing, of the just distribution of wealth, of economic egalitarianism – so, yes, this all sounds like socialism/communism (I use the terms 'socialism' and 'communism' interchangeably here). Of course, we communists are somewhat wary of citing such words and traditions, given their monstrous twentieth-century histories (Stalin, Pol Pot, etc.). Really Existing Socialism has been Really Disappointing. However, communism's gross historical distortions do not necessarily entail that it cannot eventually be realized – especially when enlightening forces like deconstruction may guide us in its implementation. We must therefore consider the possibility of a truer expression of socialism, a 'neo-communism' that finally does justice to the Ideal. (In the same way that the Christic Ideal has been corrupted in the form of Christendom but that this does not necessarily entail the impossibility of a Revolutionary Christic Faith [non-dogmatic, open, minimalist, etc.], so is it possible for there to be a Revolutionary Communism that honors the Communist Ideal.)

Now, just as deconstruction has patiently awaited the likes of Drucilla Cornell in terms of applying deconstruction to the law, or Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's political adaptation of deconstruction (Caputo, 2007: 123), so, too, we await for radical economists to offer their models of a neo-Communist economics. In the meantime, what we noneconomists can do is begin to sketch our philosophical – and for some of us, our theological –figurations of a neo-Marxist society with as much positive content as we can, progressing with the required caution (something deconstruction taught us in an exemplary way) as well as the required ardor and ruthlessness. Žižek himself is cautiously-prudently-powerfully beginning to sketch his notions of "ethical violence" (2004) and *agape* as "political love" (2010: 98-117), maybe he will offer some (more) positive content for our neo-Communism. Ultimately, however, the responsibility falls on all of us: what we thinkers must now do is provide the general framework for the Revolution, inviting and involving economic, political, and other specialists to provide recommendations and details.

3. “Democracy”

It is clearly apparent that Really Existing Democracy is neither truly democratic nor really working. To be sure, it is far better than the tyrannical regimes that inhabit various regions of the Earth. And perhaps when the multitude is truly educated (for today they remain uneducated and miseducated, and certainly unenlightened), it could perhaps be effective, maybe – but then if the world’s citizens become schooled in the art of thinking during the Revolution, then democracy would be obsolete, for questions of law and other social matters would be addressed via the one truly universal force: Reason. A Reason/ing that would, of course, be informed by forces such as deconstruction.

And of course, our construal of Reason is not *exactly* a hyper-inflated figuration, an over-inflated rationalism *purportedly* advanced by Kant and the Enlightenment (which is Caputo’s framing [1997: 66-67]): this situational-contextual Reason is certainly an open one, one which learns from deconstruction and other modes of thinking the art of considering its “others” (faith, literature, art, etc.), of being more passionate and compassionate and forgiving, of being more expansive and imaginative and inventive – perhaps more akin to “thinking” or “wisdom” which are more open and expansive than any allegedly “narrow” “Reason.” A thinking that is “bigger, wider, more diffuse and mobile.” *However*, this Revolutionary Reason is *also* “Kantian” and “Enlightenmental” in its ambition, in its self-assurance that it should be the principal driver when it comes to the compositions and movements of our traditions and institutions. (When glossing Kant and the Enlightenment, Caputo remarks: “Kant gives the philosopher a symbolic mastery of the world, before which everything must pass in review . . .” [1997: 66-67]. But is not at least one reason the world is in a mess precisely because we have irrational leaders, irrational forms of government and economics and religions? My contention is that the world would certainly not be in any worse shape under the rulership of a council of wise people, and with full military might behind them, such a form of governance would most likely make the world a better place. In this respect, Plato was right [refer below].)

A more destructive deconstruction would align itself with such a brave rationality, given that its existing modes are overly cautious, endlessly qualifying and nuancing (good things, to be sure), waiting for “democracies to come” that may/will never come. Meanwhile, the poor and brainwashed continue to suffer in silence; meanwhile, our dominant and domineering traditions *leave behind paths of destruction and smoldering embers*, of genocides and holocausts and a disfigured Creation.

Given this brave and ambitious rationality, what would be the most effective Revolutionary government? Plato was close to the mark: philosopher-rulers – or something like it: a group of the world’s wisest people drawing on the most rigorous philosophical resources (deconstructive, feminist, ecological, etc.’ refer to, e.g., Manolopoulos, 2011: 43-44, n. 5) would form an oligarchical government – what I am presently calling a ‘Democratic Oligarchy of the Wise.’ Decisions would usually/almost always be reached unanimously, given that a broader, gracious rationality would most likely produce unanimous decisions, though a democratic voting process would be available on those rarer occasions when unanimous decisions cannot be obtained due to the incredible complexity of certain issues.

Of course, there are a number of other, often-interconnected monster-traditions to be slain (scientism, anthropocentrism, etc.). As for the three I have singled-out here: the first is very close to my heart, an area of specialization for a number of years: faith; the second and third, which produced my initial interest in political economy via the 'Paulitical' turn (Žižek, Badiou, etc.), signals a recognition of each term's fundamental entanglement with the other – and with us. (Perhaps I should end this section parenthetically: on the need for the obliteration of traditions with a citation and modification from Nietzsche: "What characterizes the free spirit is not that one's opinions are the more correct but that one has liberated oneself from tradition . . ." [*Human, All Too Human* I, section 225 (non-gender-exclusive version)]. Of course, even the great Nietzsche requires revision: *(Only) By liberating ourselves from enslaving traditions and establishing enlightened traditions will our opinions and actions become more correct – and even perhaps true/truth.*)

Of Severity and Good Will

It is my contention, therefore, that the various dominant traditions must be destroyed, leaving behind a path of destruction, without even smoldering embers (for they may re-ignite), and replacing these existing oppressive traditions and institutions with emancipatory and progressive ones, with structures of justice and equality, egalitarian systems that enable the flourishing of the Earth and all its creatures. Since deconstruction is a progressive, enlightening force, we should harness it and any other rational, liberating forces. Only amongst the ruins of our monster-traditions shall humanity then be able to to experience the healing and transfiguration of a wounded planet.

If I have been severe here with Derrida and Caputo, it is because I perceive some weaknesses in their arguments – fissures that are urgently in need of addressing and redressing, given our worsening global situation. Indeed, Derrida and Caputo *themselves* intuit and sometimes make explicit the dangerousness of deconstruction. For example, the word 'revolution' is uttered twice in the same sentence by Derrida during the Villanova Roundtable (1997: 25). So even though he is "a very conservative person," he nevertheless speaks of revolution. Furthermore, Caputo himself does not shy away from recurring references to a radical ethico-politics. In Caputo's first full-blown theological work, *The Weakness of God*, there is a number of allusions to radical transformation: he explicitly mentions the word 'revolution' several times, and at other times he uses biblical motifs that allude to the revolutionary, such as deconstruction bringing a "sword" (2006: 31, 32, 34, 52). Furthermore, in *After the Death of God* (the very text where he promotes his Caputolism) and in reference to the "Kingdom of God" [*sic*: a less monarchical-patriarchal phrase would be something like "divine topos"], he speaks of an alternate economic dream, one which radically surpasses his uninspiring reformed capitalism:

We can dream of the Kingdom of God on earth, which means including those who are out – out of power and out of luck – so that the real economic order would begin to reflect the sort of systematic reversals that define the Kingdom. Who belongs to the Kingdom? Precisely the ones who aren't invited to the banquet or to the wedding feast. The Kingdom is marked throughout by these radical reversals and privileging of the deprived (2007: 159).

I, too, dream this dream – but why *only* dream? Why not act? – or at least begin to act by thinking the Act? Why not destroy what needs to be destroyed? And Caputo himself offers a hint of at least one aspect of “the real economic order” whose construction would replace what we have destroyed, leaving behind non-smoldering embers: “what would finally be envisaged is a radical community of equals, where no one is privileged” (Caputo 2002: par. 33). Now, is not the dream of the divine topos on Earth akin to – or even *the same as* – the Communist Ideal? Is not Communism *precisely* this “radical community of equals”?

One must therefore ask why Caputo alternates between his Caputolism (a reformed capitalism) and straight-out revolution. Whilst deconstruction enjoys maintaining tensions, whilst it enjoys emphasizing the undecidability that precedes and permeates decision, a more destructive deconstruction does not hesitate in deciding that what is urgently required is radical transformation. Such a destructive-constructive decision is informed by a variety of forces: that it is right and good and true; that tradition and hierarchy and exploitation have held sway for far too long; that if we do not act now, the various crises will only deepen and expand, with the accelerated disfiguration of the Earth. (And one could perhaps list several other good reasons.)

I have perhaps been severe here, but with Nietzsche I affirm that “to attack is with me a proof of good will, and sometimes of gratitude” (1976: 660) – certainly of good will and gratitude in this particular instance. And so, I – and perhaps others – are for a more destructive deconstruction, which is also and obviously constantly constructive and reconstructive. And if this is an invented or imagined deconstruction – a constructed deconstruction, one that is stronger, braver, more ruthless – so be it. So be it, for the sake of a weakening planet.

///BIBLIOGRAFÍA///

- BADIOU, Alain. *The Communist Hypothesis*. Trans. David Macey and Steve Corcoran. London: Verso, 2010.
- CAPUTO, John D. *The Weakness of God: A Theology of the Event*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- What Would Jesus Deconstruct? The Good News of Postmodernism for the Church*. Grand Rapids: Baker Academic, 2007.
- CAPUTO, John D. and RASCHKE, Carl. “Loosening Philosophy’s Tongue: A Conversation with Jack Caputo,” *Journal of Cultural and Religious Theory* (2002): 3.2 http://www.jcrt.org/archives/03.2/caputo_raschke.shtml.
- CAPUTO, John D. and VATTIMO, Gianni. *After the Death of God*. Ed. Jeffrey W. Robbins. New York: Columbia University Press, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- DERRIDA, Jacques, and CAPUTO, John D. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press, 1997.

- HÄGGLUND, Martin. *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- MANOLOPOULOS, Mark. "Today's Truly Philosophical Philosopher of Religion," *Forum Philosophicum* (Autumn 2011): 39-58.
- NIETZSCHE, Friedrich. "From *Ecce Homo*." *The Portable Nietzsche*. Ed. and trans. Walter Kaufmann. New York: Penguin, 1976, 657-660.
- HARDT, Michael and NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- ŽIŽEK, Slavoj. "A Plea for Ethical Violence," *The Bible and Critical Theory* 1.1, 2004.
-----*In Defense of Lost Causes*. London: Verso, 2008.
----- *First as Tragedy, Then as Farce*. London: Verso, 2009.
-----*Living in the End Times*. London: Verso, 2010.

//ENTREVISTA



// JEAN-LUC NANCY: "NUESTRA CIVILIZACIÓN ESTÁ
LLEGANDO A SU FIN, ESTÁ AGOTADA" //

BERTA ARES

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Hace unos meses el filósofo francés Jean-Luc Nancy, uno de los pensadores más sutiles y sugerentes de nuestro tiempo en palabras de Xavier Antich, vino a Barcelona para participar en las III Jornadas Filosóficas organizadas por el Arts Santa Mònica y el Instituto Francés de Barcelona. Converso con él minutos antes de que ofrezca su conferencia *El alma y el cuerpo*, sobre la exposición temporal «Antonio Tàpies. Cabeza brazos piernas cuerpo», en la Fundación Tàpies.

Antes de sentarnos me invita a compartir con él la visita a la exposición. Le veo observar atentamente los cuadros, acercarse y alejarse en silencio. La charla es breve, sin embargo, Jean-Luc Nancy tiene una gran capacidad para entrar en materia y lo que explica no es banal: la actual civilización está llegando a su fin y la que viene transformará la metafísica hacia una práctica que no necesita un Dios como principio que da sentido. Pero esto no es todo, también tendremos que someter a crítica nuestro sistema de valores: somos la civilización de la igualdad total, pero todo es tan igual como indiferente, y todos estamos sujetos a un mismo rasero que es el dinero. Se hace necesario –explica Nancy– descubrir un nuevo lenguaje, una nueva manera de hablar sobre el significado de nuestras vidas.

El paso de los meses desde nuestra conversación no ha hecho sino reforzar el sentido de las palabras de Nancy. Ya pocas personas piensan que nos enfrentemos simplemente a una crisis crediticia. Como señala Zygmunt Bauman citando a Reinhart Koselleck, la humanidad está subiendo una montaña pendiente y resbaladiza, sin posibilidad de detener la ascensión hasta llegar a la cima, y sin saber qué habrá al otro lado.

Usted estudia en profundidad la metafísica del cuerpo, ¿no hay lugar para el alma?

No hay ninguna diferencia entre el alma y el cuerpo. El alma es la forma del cuerpo, ya lo dijo Aristóteles. Son los viejos hábitos culturales y sociales los que nos hacen pensar que el cuerpo es algo diferente, pero simplemente no hay ninguna otra sustancia.

Aunque Descartes sí dice que el pensamiento es otra sustancia, el pensamiento, es decir, la noción de autoconocimiento, pero lo mejor es decir con Aristóteles que el alma es la forma de un cuerpo, un cuerpo organizado, un cuerpo vivo, señala él, pero podemos decir que pueden serlo todos los cuerpos. Centrémonos en el humano, basta con pensar en todo lo que uno ve en la figura de una persona, en el aspecto de alguien, su manera de ser, para comprender que cuando se toca el cuerpo de alguien, se toca la persona. Desde luego, no se puede conocer a alguien con sólo mirar su cuerpo, pero a la vez éste no está hecho sólo para ser visto, sino también para ser tocado, para intercambiar, para entrar en relación.

Así pues, quiero hablar de la metafísica del cuerpo, si bien esta expresión debería ser provisional. Se ha hablado mucho del alma, del espíritu, pero ahora, desde Nietzsche, el cuerpo, que de alguna manera había sido relegado, vuelve a estar en el centro de la reflexión. Este volver a situar el cuerpo en el centro de la reflexión no es el retorno de otra sustancia o de un orden de realidad separado, sino que es sólo el retorno de la existencia, es decir, del mismo hecho de que un ser vivo pensante y hablante existe de manera concreta, efectiva y, por tanto, existe también como cuerpo

¿Esta crisis que vivimos tendrá consecuencias metafísicas?

Sí, porque creo que esta crisis no es sólo una crisis –eso sería algo simplemente pasajero– sino el comienzo de un cambio completo de civilización, y durará mucho tiempo, quizá cien años o más, pero algo ya está cambiando.

¿Qué está cambiando? Vivimos en una cultura en la que todo está regulado por el dinero. El dinero es el equivalente general, por hablar en términos de Marx. Es decir, esto vale 10 euros, esto vale 50 euros, esto vale 150 euros... y entonces usted vale su salario, y yo valgo mi salario. Y todo se puede transformar en dinero y comprar con dinero. Esto quiere decir que somos una civilización que ya no tiene ninguna diferencia de valor, somos la civilización de la igualdad total, todo el mundo es igual, pero todo es tan igual como indiferente, todos estamos sujetos a ese mismo rasero que es el dinero.

Claro que la igualdad de los hombres en tanto igualdad en términos de dignidad es..., ¿cómo decir?, no existe la mayoría del tiempo, no existe la igualdad de los hombres, si bien se reconocen los derechos de los hombres, pero es una igualdad muy formal, muy superficial. Pongamos el ejemplo de la igualdad entre hombres y mujeres; desde luego, es muy importante en los países europeos, si bien hoy en día las mujeres todavía ganan menos que los hombres, incluso en los países más abiertos al feminismo. Pero, llevemos al extremo la igualdad entre hombres y mujeres, ésta no establece a su vez lo que es una mujer y un hombre, es decir, si bien ya no hay diferencias entre hombres y mujeres, tampoco hay reconocimiento de lo que es ser hombre y de lo que es ser mujer.

La igualdad de derechos no permite reconocer la diferencia, ni celebrarla.

Así es. Lo mismo sucede en términos de igualdad de derechos de los homosexuales; a la vez que se reconocen estos derechos no se dice nada sobre qué es la homosexualidad como tal, no hay un reconocimiento. En conclusión, vivimos en un mundo donde ya no podemos establecer diferencias excepto la diferencia de dinero. Por ejemplo, que un hombre tiene un millón de veces más que otro hombre. Pero esto es sólo una diferencia de cantidad, no de equivalente. Creo que esta civilización está llegando a su fin y al agotamiento.

Actualmente –y generalizando- vivimos entre dos diferentes respuestas a la pregunta sobre Dios, o sobre el principio primero y último que da sentido a la vida: la deísta y la atea. ¿Cuál de las dos se agotará en este cambio y cuál permanecerá?

Las dos actitudes, la deísta y la atea, están acabadas, agotadas. Porque en el fondo son lo mismo, porque ambas piensan que un determinado principio da sentido a todo. Creo que no existe nada más que el hecho de que estamos saliendo de un sistema de principios y que podemos comenzar a aprender a vivir y a pensar sin ellos, lo cual no significa hacer las cosas de cualquier manera y abrir las puertas a la anarquía total, sino que significa que se cuestionará todo aquello que se pueda presentar como principio. Por supuesto siguen siendo necesarios aquellos principios de equilibrio de la sociedad, de relación entre las personas, pero aquello que sólo pretende ser principio que dé un sentido primero o último, eso se ha terminado. Creo que ésta es la nueva aventura de la civilización en la que estamos entrando.

¿Pero, estamos preparados?

No, pero nunca se está preparado a lo que va a llegar, jamás! Los griegos de la época arcaica, los que vivieron en el siglo VIII a.C., no estaban en absoluto preparados para desarrollar la polis, lo que llegaría a convertirse en la ciudad y en el desarrollo de una legislación propia. En el siglo II, los romanos no estaban preparados para el cristianismo, y los cristianos del siglo XIII y XIV no estaban preparados para la irrupción del capitalismo y del humanismo. Uno nunca está preparado. Si estuviéramos preparados no vendría nada de nuevo. Es difícil, sorprende, es chocante, no se entiende, pero es así.

Tomemos el ejemplo de Tàpies. Estoy seguro de que muchas personas que vienen a verlo se preguntan qué significan estos cuadros. De alguno de ellos dirán es feo, es sexual, son pedazos del cuerpo cortados. No entienden. Eso significa que Tàpies como otros muchos artistas -no sólo de las artes visuales, sino también del campo de la música y otras artes- se adelantó a su tiempo y se abrió a algo nuevo. Por ejemplo, el hecho de que el cuerpo esté ahí en pedazos no es por hacer una carnicería, no ha cortado el cuerpo en pedazos para nada, sino porque quizá la verdad de un cuerpo no está en su unidad, ya que el cuerpo entero está desarrollando una función; como nosotros aquí, ahora, estamos trabajando, nuestro cuerpo no importa mucho, pero si consideramos como un cuerpo en sí mismo mis manos, o sus manos, entonces tiene

sentido que las corte y observe sólo la mano, o la nariz, o el pie. Evidentemente, ésta es una forma de considerarlo sin principio, sin tener que trasladarlo a la unidad de la persona.

Nos dirigimos hacia una civilización que aceptará la vida sin un principio que le dé sentido, en el nihilismo.

Sí, sí, tiene usted razón, pero nihilismo..., esta es sin duda la palabra más difícil, porque significa nada. De hecho nihilismo significa nada ante cualquier principio, cualquier valor superior. Pero la cuestión es pensar qué quiere decir nada. El hecho de que no haya un principio ni ningún valor superior ni sentido último no significa que no haya nada en absoluto. Al contrario, podemos ver las cosas con mayor claridad desde la misma vida, desde las vidas, todas las existencias singulares, particulares. Está usted, pero no sólo usted, sino cada pedazo de usted, cada momento de su vida, cada relación que usted ha tenido, esto sí que es un gran premio.

Nietzsche, que es el gran pensador del nihilismo, dice que no se puede salir del nihilismo si no es desde el interior del nihilismo. Y creo que es la idea más exacta y probable para el presente, y es también la más difícil porque la mayor parte del tiempo pretendemos salir del nihilismo pero en la búsqueda de algo, muchos aún lo hacen en la búsqueda de Dios, porque hemos perdido todos los demás principios como el del hombre total de Marx, el de la felicidad, la plenitud de consumación. Al contrario, todo esto nos parece banal y vacío.

Creo que tenemos que inventar la vida de cada momento, de cada hora, de cada relación y de alguna manera, uno a uno. Curiosamente es algo que ya está ahí, es algo que ya sabemos, porque todo el mundo, todo el mundo, vive cada uno de esos momentos: momentos felices y tristes, momentos difíciles, momentos de amor, momentos de placer. Así es como vivimos la mayor parte de nuestro tiempo y no necesitamos un principio de vida.

Necesitamos un principio de vida a menudo cuando se tiene miedo o se está demasiado desesperado. Quizá por eso se hace necesario descubrir un nuevo lenguaje, una nueva manera de hablar sobre el significado de nuestras vidas. Pero a menudo, aunque sea vagamente, vivimos pensando que esos momentos ya dan el sentido, sin tener que buscar un sentido absoluto de la vida. Pero, ¿cómo hacer para que no acabemos pidiendo demasiado? Freud dice en una de sus cartas que aquel que se pregunta cuál es el sentido de la vida ya está enfermo.

JEAN-LUC NANCY

Jean-Luc Nancy (Burdeos, 26 de julio de 1940) está considerado uno de los pensadores más influyentes de la Francia contemporánea. Es profesor emérito de filosofía en la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo y colaborador de las de Berkeley y Berlín. Nancy es autor, entre otros, de ensayos como *La communauté désœuvrée*, París: Christian Bourgois, 1983; *Corpus*, París: Métailié, 1992; *Le regard du portrait*, París: Galilée, 2000.

//RESSENYES



//EL PARÍS DE LAS SINESTESIAS (1880-1900) //

HELENA CAÑADAS SALVADOR
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)

Sonsoles Hernández Barbosa

Abadaeditores

Madrid, 2013

329 p.

Sonsoles Hernández Barbosa, actualmente profesora del departamento de Ciencias históricas y teoría de las artes de la Universidad de las Islas Baleares, es autora del libro *Un martes en casa de Mallarmé. Redon, Debussy y Mallarmé encontrados* (2010). Con el recién publicado *Sinestesias Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)* sigue demostrando su interés y maestría en el estudio de las relaciones interartísticas en el pensamiento estético de fin de siglo.

Sinestesias es un retrato de un tiempo y un lugar concretos: el París de los últimos años del siglo diecinueve. Esa ciudad moderna de los panoramas y dioramas, de escaparates luminosos y Exposiciones Universales, de galerías y pasajes; la urbe fragmentada de Benjamin, la del *flâneur* baudeleriano. Entre bulevares y cafés, pensadores y artistas se cuestionan y redefinen sus creaciones en busca del sentido moderno del arte. Un retrato que, como advierte su título, tiene por objetivo presentar esa “sensación conjunta”, “percepción involuntaria de una determinada sensación mediante un sentido diferente al que la ha estimulado”, que tan bien acogieron los simbolistas. La confianza en la posibilidad de oír un color, por ejemplo, se convierte en un aspecto transversal de la cultura de fin de siglo.

Hay de fondo en este libro una importantísima labor historiográfica. La precisión con la que se acota en el tiempo, la aportación de múltiples referencias a publicaciones y artículos, a la correspondencia entre los protagonistas, sus visitas o encuentros hace

evidente un exhaustivo trabajo de documentación. Esto no sólo nos permite un contacto cercano con las grandes figuras que aparecen, sus postulados teóricos y las relaciones que los unieron –lo cual nos proporciona un conocimiento profundo de todo ello–, sino que además, familiarizados con estos detalles, los protagonistas se convierten en personajes de un relato casi novelístico. El argumento del cual sugiere algunas de las grandes líneas que han de definir el arte moderno: formas capaces de expresar lo espiritual, alejadas de la tradicional representación mimética, liberadas y que claman la autonomía del arte (del arte por el arte) que se impone como realidad dejando ver la influencia de la filosofía idealista, así como la herencia romántica. A todo ello hay que añadirle la fascinación por la menos referencial de las artes, la música. En su adoración se encuentran todos estos anhelos, ella es la que muestra el camino hacia lo espiritual y no mimético, hacia la libertad creativa y la autonomía; se erige como el modelo.

El libro se estructura en 4 capítulos que presentan el fenómeno de manera transversal. Primeramente, la autora despliega el contexto del París finisecular y como se prepara ese gusto por una “sensorialidad exaltada”. En 1861 Wagner estrenaba en París su ópera *Tannhäuser*, a pesar de la controvertida acogida que tuvo, para Baudelaire fue objeto de una gran fascinación. El crítico de la vida moderna expresa el deleite musical a partir de tonalidades cromáticas descubriendo esas “correspondencias” entre las artes, en gran parte sugeridas por la formulación moderna que hace Swedenborg. El mismo Baudelaire, inspirado por Wagner, descubre el deseo de una obra de arte total, que sintetice el universo, que capte la sensorialidad de la vida “real”. Convertir, en definitiva, el arte en experiencia, en la experiencia de la sinestesia.

En el segundo capítulo se expone la asunción del fenómeno a finales del XIX desde disciplinas científicas como la medicina o la neuropsicología (que lo consideran un tipo de asociación puramente mental), la entonces popular corriente filosófico-religiosa (basada en el esoterismo y la alquimia) y una tradición filosófica-científica (que mezcla filosofía, fisiología y teoría cognitiva). Un amplio abanico de teorías que dan cuenta de la relevancia que va tomando también desde estos ámbitos. No es hasta 1865 que se utilizó el término “sinestesia” para lo que antes se había conocido como “audición coloreada”. Si bien se creyó que era un trastorno patológico, una alteración del espíritu, finalmente se relega al ámbito artístico como un momento especialmente placentero en la recepción estética. Ya desde un primer momento se confía especialmente en la posibilidad de aunar la percepción de lo visual con lo sonoro (“sinopsia”), de entender el color como armonía y melodía, y al revés.

El tercer capítulo deja de lado el enfoque de la recepción para dedicarse a la producción artística, a la “sinestesia en el universo creativo de fin de siglo.” La sinestesia asume, como dice la autora, una sensorialidad específica para cada una de las disciplinas artísticas, aunque también una correspondencia o afinidad sensorial entre los estímulos y efectos de cada una de ellas. Lo ilustra la poesía de Verlaine y Mallarmé, mucho más sensorial, volcadas hacia lo visual y lo sonoro; la palabra rivalizando con la mirada, la musicalidad como la forma de la pureza. Por su parte, la música de Debussy se confunde con el pigmento evocando los nocturnos de Whistler o la atemporalidad de Monet. El músico encuentra, a su vez, en textos literarios una fuente inagotable de inspiración para su imaginario creativo. Por último, la pintura que tradicionalmente se había construido como relato, apoyada en la iconografía mitológica y religiosa, deja de ser esa poesía muda

del *ut pictura poesis* para aparecer como el *ut pictura música*, tal como propone el escritor e hispanista Luis Viardot.

Por último, volvemos a los escenarios. Tal como explica la autora, “escenarios” debe entenderse en una doble vertiente, ya sea como las representaciones teatrales a las que se refiere por una relación metonímica, como a los espacios de la ciudad que han visto surgir y han avivado la tendencia sinestésica. De manera que se cierra el círculo iniciado en el primer capítulo con ese mismo ambiente parisino y *Tanhäuser*. Efectivamente, la experiencia teatral se convirtió en un espectáculo multisensorial gracias a olores, colores, notas musicales y ropajes. La representación del *Cantar de los cantares* de Roinard en 1891 es el gran ejemplo de estas voluntades caleidoscópicas, con un texto ya prolífico en sinestesias, cuadros y sabanas para la puesta en escena, una novedosa “odoroscopia” que asocia notas musicales con olores y sombras proyectadas como siluetas que filtran la luz. Todo ello para dar con el “espectáculo total.”

De modo que, tal como se desprende a partir de lo expuesto podemos decir que *Sinestesias* dispone un detallado marco historiográfico así como un enfoque transversal para abordar una gran tendencia, en un periodo y un lugar decisivos del arte moderno. Una visión de conjunto que se agradece, pero que a la vez sabe ceñirse a un marco concreto y deleitarse en el detalle de esos artistas como narcisos que llevaban sus postulados artísticos a la vida y la vida a la obra de arte.

//LEER UNA BIBLIA NUEVA: LUCAS Y SU *DEMOSTRACIÓN A TEÓFILO* EN EDICIÓN/VERSIÓN BILINGÜE DE RIUS-CAMPS Y READ-HEIMERDINGER//

PABLO GARCÍA ACOSTA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA/UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Demostración a Teófilo. Evangelio y Hecho de los Apóstoles según el Códice Beza

Lucas

Fragmenta editorial

Barcelona, 2012

Edición y traducción de Josep Rius-Camps y Jenny Read-Heimerdinger

759 pp.

Tuve la suerte de descubrir este libro de la mano de Josep-Rius Camps en el encuentro que organizó la editorial Fragmenta en mayo de 2012 entre autores, lectores y editores para celebrar su quinto aniversario¹. Allí Rius-Camps narró con ese enérgico carisma que lo caracteriza los antecedentes y entresijos de una *Demostración a Teófilo* que en aquellos momentos ya se había publicado en edición/traducción bilingüe griego/catalán (*Demostració a Teòfil. Evangeli i Fets dels Apòstols segons el Còdex Beza*, Barcelona, 2009) y que suponía, nada más y nada menos, que el fruto de quince años de intuición y trabajo sobre el *Códice Beza*: un manuscrito utilizado, pero habitualmente marginado por la crítica neotestamentaria. Poco después, se publicó el volumen que ahora tratamos: una nueva traducción *a fronte*, esta vez en griego/castellano, y una edición revisada y ampliada de la obra lucana.

¹ I Fòrum Fragmenta, celebrado el 5 de mayo de 2012 en la Casa de Espiritualitat Sant Felip Neri de Barcelona.

Ahora bien, ¿qué es el *Códice Beza*, qué relación guarda con el Nuevo Testamento y qué pretende esta publicación? Según sus editores, *Beza* es el vehículo de la versión más fiel del texto lucano que ha sobrevivido en la actualidad: un códice uncial del siglo IV que contiene, entre otras obras, el *Evangelio* y los *Hechos de los apóstoles* de Lucas en versión bilingüe (griego/latín) y que, debido a diferentes avatares históricos, se conservó casi incorrupto en Francia hasta el año 1581, momento en el que fue enviado a su repositorio actual en la Universidad de Cambridge. La audacia de los editores estriba en el seguimiento de una corazonada inicial que se desarrollaría en arduos años de investigación: en su opinión, la supuesta extravagancia de las lecturas de *Beza* frente a la más oficial “tradición alejandrina” se debía a que contenía una versión menos maleada y, por tanto, más cercana a la escritura lucana primitiva.

Esta edición/traducción pretende, a nuestro modo de ver, varias metas: la primera, obviamente, es presentar al público la obra de Lucas partiendo de un texto que ellos consideran más fidedigno, revistiendo al *Códice Beza* de una importancia que la tradición le ha negado; la segunda, es restaurar la obra lucana (recordemos, *Evangelio* y *Hechos* leídos unitariamente) desde el punto de vista de su *formato literario*, de su género, i. e. encuadrarlo en un contexto de producción muy determinado en el que Lucas escribía a un receptor dado (Teófilo, sumo sacerdote del Templo de Jerusalén en el siglo I d. C.) al que se intentaba *demonstrar* que Jesús había sido el mesías esperado; la tercera, es dotar de sentido interpretativo al texto propuesto: han pasado más de dos mil años desde que ocurrieron los hechos que Lucas narra, la significación de sus palabras ha de ser necesariamente revaluada y completada mediante una serie de herramientas histórico-literarias cuyos resultados florecen en abundantes notas al pie.

Estamos, pues, ante una propuesta absolutamente filológica que alarga sus brazos hacia la hermenéutica. La primera reflexión que nos viene a la mente después de hollar una obra como esta es, por supuesto, el tópico de que no existe “un texto bíblico”, sino que la Biblia, como su mismo nombre indica, es una biblioteca de bibliotecas a la que uno debe acercarse con ayuda y sumo cuidado. Por ejemplo, el horizonte de recepción que proponen Rius-Camps y Heimerdinger (un judío de alto rango al que se debe convencer de la venida del mesías), presupone una serie de implícitos que no son accesibles para el lector medio del siglo XXI. Muchos de los personajes a los que Lucas llama por su nombre eran conocidos por Teófilo al ser contemporáneos o casi cotemporáneos suyos: no necesitaba, pues, informaciones añadidas, sino tan solo escuchar el papel que Lucas les atribuía en su historia. Por otro lado, el relato siempre se encuadra dentro de la implantación y el desarrollo de las primeras comunidades cristianas y de sus desencuentros con el judaísmo oficial: muchas de las situaciones que Lucas presenta, así como muchos de sus personajes, deben ser leídos bajo el prisma de la lucha político-religiosa de aquellos años.

Este trabajo hermenéutico está basado en un comentario de los autores felizmente traducido del inglés al castellano y al catalán en el caso de los *Hechos* (Rius-Camps y Heimerdinger, *El mensaje de los Hechos de los Apóstoles en el Códice Beza. Una comparación con el texto alejandrino*, 2 vols., Navarra, 2009-2010 y *Comentaris als Fets dels Apòstols*, 4 vols., Barcelona, 1991-2000, respectivamente) y en un trabajo por venir que hará lo propio con el *Evangelio* lucano. En la *Demostración* las adaptaciones interpretativas se muestran fundamentales no solo para la comprensión de las palabras de Jesús (en las que el elemento retórico cuyo significado necesita desentrañarse está claro, véase v. g. el

episodio de llamada de Simón, Santiago y Juan: Rius-Camps y Heimerdinger, 2012: 113ss y notas relativas), sino particularmente para la correcta comprensión del significado de los “milagros” del mesías (preclara es la curación de la “fiebre” de la suegra de Simón, que los autores relacionan con curación de una “fiebre nacionalista” más que morbosa: Ídem, 109ss y notas relativas). Contextualizaciones como las anteriores nos muestran que la construcción literaria, las palabras elegidas o las expresiones con las que se desarrolla la narración, nunca son en vano: Lucas construye un texto lleno de implícitos para el lector judío de la época (particularmente para Teófilo), cuyos vacíos se deben rellenar actualmente con un apoyo de este tipo para la correcta comprensión del texto.

Así, las clásicas “variantes de Beza” miradas en conjunto se convierten en un sólido edificio de sentido que es, en esta *Demostración*, redescubierto y desentrañado por los editores/traductores. Desde esta perspectiva, es un acierto haber reconvertido el códice bilingüe en una edición que proporciona el texto griego a la vez que lo compara con la versión castellana. La traducción es en todo momento bastante literal, lo que produce en ciertas ocasiones cierta extrañeza ante una suerte de desnudez bíblica que se aleja de expresiones tópicas a las que nos tiene acostumbrada la tradición vulgarizadora del Nuevo Testamento. En todo caso, los impedimentos que una versión literal podría suponer se suplen con la cercanía del texto griego y las ayudas contextuales en nota. Además, tal literalidad proporciona en ocasiones bellísimos efectos poéticos como, por ejemplo, las palabras que describen la lucha de Jesús en el Monte de los Olivos, cuando ya espera su calvario, que la tradición alejandrina omite: “Se le apareció entonces/un ángel procedente del cielo/que le daba fuerzas./ Al entrar en combate,/ todavía más intensamente / oraba./ Se tornó/ su sudor/ como gotas de sangre/ que bajaban hasta la tierra” (Rius-Camps y Heimerdinger: 2012, 379).

Demostración a Teófilo, pues, nos devuelve la oportunidad de abordar el *Evangelio* lucano y los *Hechos* no como el resultado de una serie de reversiones fosilizadas por la historia, muy dadas a transmitir y asentar un texto finalmente rarificado, sino como una obra unitaria, firmemente enraizada en una querencia literaria y en un contexto histórico que delimita su sentido. Sin trabajos minuciosos, laicos y en gran medida humildes (pues se toma un manuscrito en principio marginal, desechado, para realzar su singularidad) como este, la recepción bíblica seguiría siendo un compendio de palabras simplemente autorizadas por una tradición, de fósiles alterados que han perdido todo su sentido originario. En suma, diremos que estamos ante una obra necesaria, que se dirige tanto al escrúpulo de los estudiosos como a la legibilidad de un público más amplio, interesado en ahondar en sus propios fundamentos.

Para acabar, una adenda: uno de los editores, Rius-Camps, ha complementado este titánico trabajo con un *Diari de Teòfil* (Barcelona, 2011) en el que da voz al propio sacerdote, que le va contando a su madre en un diario su proceso de lectura de la *Demostración* que le han escrito. Aquí el contexto histórico de los primeros años del cristianismo cobra vida en la escritura supuesta del sumo sacerdote: una propuesta interesante, transversal y, sin duda, inspiradora para comenzar a leer una Biblia nueva.

CONSELL EDITORIAL//

- | | |
|--|--|
| Bécard, Lorraine
(Université de Paris IV,
França) | Janeiro Torres, Fernando
(Universitat Pompeu Fabra-
Espanya) |
| Caputo Jaffé, Alexandra
(Universitat Pompeu Fabra,
Espanya) | La Parra, Pablo
(New York University, Estats
Units) |
| Castro Godoy, Jimena
(Universidad de Santiago de
Chile, Xile) | Lévy, Gillian P.
(Northwestern University,
Estats Units) |
| Chang, Clio
(Cornell University, Estats
Units) | Rametta, Valentina
(Università di Palermo, Itàlia) |
| Clariana Rodagut, Ainamar
(Universitat Pompeu Fabra,
Espanya) | Rivoal, Solène
(Lycée Evariste Galois Beaumont
sur Ôise, França) |
| Gandul Galiano, Maximino
(Universitat Pompeu Fabra,
Espanya) | Saccone, Daria
(Universitat Pompeu Fabra,
Espanya) |
| Gómez Villar, Antonio
(Universitat Pompeu Fabra,
Espanya) | Soto, Andrea
(Universitat Autònoma de
Barcelona, Espanya) |
| Grosso, Chiara
(Universitat Internacional de
Catalunya, Espanya) | Wickberg, Adam
(Stockholm University, Suècia) |

CONSELL CIENTÍFIC//

Brown Sartori, Rodrigo F.
(Universidad Autónoma de Chile, Xile)

Cussen, Felipe
(Universidad de Santiago de Chile, Xile)

Cusset, François
(Université de Paris Ouest Nanterre, França)

Fernández de Rota, Antón
(Universidade da Coruña, Espanya)

Mariscalco, Danilo
(Università di Palermo, Itàlia)

Mazzone, Massimo
(Accademia di Bella Arti di Brera di Milàn, Itàlia)

Ponce Cárdenas, Jesús
(Universidad Complutense de Madrid, Espanya)

Primiero, Giuseppe
(Universiteit Gent, Bèlgica)

Rosàs, Mar
(University of Chicago, Estats Units)

Saccone, Serena
(Università degli Studi di Napoli l'Orientale, Itàlia)

Sáez, Begonya
(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Silva, Víctor Manuel
(Universitat de València, Espanya)

Wilhite, Valerie
(Miami University, Estats Units)

